الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الصورة الشعرية في ديوان "كأنــك لم"

لــ: محمد عبد الباري

مذكرة معدة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

ـ تخصص: الأدب الحديث والمعاصر ـ

إعـداد الطالبة:

ثروة عرفة

إشراف الدكتور:

يوسف بديدة

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الصفة	الجامعة
أ.د. محمد الأمين شيخة	رئيسًا	جامعة الشهيد حمة لخضر –الوادي
د. يوسف بديدة	مشرفًا ومقرّرًا	جامعة الشهيد حمة لخضر –الوادي
د. فوزية تقار	عضوا مناقشًا	جامعة الشهيد حمة لخضر –الوادي

السنة الجامعية: (2019–2020 م)

شكر وعرفان

قال الله تعالى:

﴿فَتَبَسَّمَ ضَاحِكًا مِّن قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴿١٩﴾ ﴿الآية 19 من سورة النمل﴾

لابد لي وأنا أضع آخر لبنات هذا العمل الجاد أن أتقدّم بجزيل شكري، وعظيم امتناني للمولى عزّ وجلّ الذي بفضله تتم الصالحات.. فالحمد لله حمدا كثيرا، طيبًا مباركًا فيه أن منّ عليّ بإتمام هذا البحث كما ينبغي له.

الحمد لله الذي قيض لي من عباده من كان لي عونًا وسندًا في بحثي هذا:

* أستاذي الفاضل، المشرف على عملي الدكتور "**يوسف بديدة**" الذي بذل قصارى جهده مرشدا، وموجّهًا، ومحاورا، ومشجّعًا... فكان لي الناصح الأمين، والنّاقد الخبير الّذي لم يبخل عليّ بثاقب فكره وسديد آرائه منذ أن كان هذا البحث فكرة حتى استوى في آخر صورة له.

* الشاعر السوداني "**محمد عبد الباري**" الذي وفّر لي نسخة المدوّنة موضوع البحث وقد عزّ وجودها.

* الدكاترة الأفاضل: "**عبد الحميد هيمه**"، "**عصام شرتح**"، "**محمد كنوني**"، "**علي جعفر العلاق**"، "**محمد صابر عبيد**"، "**ظاهر الزواهرة**"، "**عبد الله العساف**"... الذين لم يضِنُّوا عليّ بنسخ من مؤلفاتهم القيّمة والّتي ساعدتني كثيرًا في إنجاز هذا البحث..

* الدكاترة الأفاضل: "**صلاح فضل**"، "**إبراهيم حجاج**"، "**نور عابدين**"، "**حاتم قاسم**"، "**علي سعدون**"، "**وفاء عرامين**"، "**فايزة سعد**"، الّذين وجّهوني بسديد نصائحهم خلال إنجازي لهذا البحث.

* كل من أمدني بفكرة، أو وجهني بنصيحة، أو صوّب لي خطأً، أو قوّم لي نقصًا، أو يسّر لي صعبًا، أو قرّب لي مرجعًا، أو ساعدني ولو بكلمة طيبة..

لكلّ هؤلاء خالص تقديري وامتناني ***ثروة عرفة***

إهداء

إلى قنديلي المضيء وملاكي الوضيء.. روح أبي الطاهرة التي ظلّت تلازمني طوال فترة إعدادي لهذا البحث..

إلى مصدر قوّتي وعزيمتي.. أمي الغاليّة التي تجشّمت معي المشقة، وكانت لي سندًا وظهرًا..

إلى قرة عيني.. زوجي الغالي الّذي زرع التّفاؤل في دربي وقدّم لي المساعدات والتّسهيلات دون ملل..

إلى فلذّات كبدي.. الّذين تحمّلوا تقصيري وانشغالي.. أولادي: محمد، آسر، إياد، أركان وغيث..

إلى الأنوار المشرقة من حولي.. إخوتي وأخواتي أحاطني الله بدائم عنايتهم..

إلى الشّموع الّتي طالما أنارت دروبي.. أساتذتي الأفاضل، وأستاذاتي الفضليات..

إلى كل من جلست أمامه مجلس الطالب أمام أستاذه..

إلى تلاميذي الأعزّاء الذين صبروا عليّ وقاسموني لذّة طلب العلم..

إلى كل روح طاهرة نقيّة، تسعى لطلب العلم ..

أهدي ثمرة جهدي.. بحثي المتواضع، سائلة المولى أن ينفع به.

ثروة عرفة

المقدّمة

في ظلّ حركة التّجديد الّتي عرفها الشّعر العربيّ الحديث، والّتي فرضتها تراكمات المشهد الثّقافيّ والسّياسيّ والاجتماعيّ والإيديولوجيّ ...، خضعت القضايا النّقديّة المتعلّقة بالقصيدة العربيّة إلى تحديثات مستمرّة لملاءمة النّص الشّعري الجديد، ذلك النّص الّذي بات يعتمد على تغيير حالة التّلقي، وطريقة التّشكيل، وتقديم الرّؤيا، فتحوّل النّظر إليه من حيث شموله، واعتداده باللّغة والابتكار الفرديّ للشّاعر، إضافة إلى ما تتّسم به رؤية هذا الشّاعر من تفرّد وتميّز واحتضان للتّجربة الإنسانيّة الّتي تتجاوز حدود المكان والزّمان.

كان التّحديث في النّصوص الشّعريّة قائما على الصّورة بشكل رئيس، ذلك أنّها ميسم الشّعر وسراجه المضيء، فهي المحور الّذي تتأسّس عليه القصيدة، وإحدى مكوناتها الإبداعيّة والفنيّة، لما يكمن فيها من طاقة جماليّة وإيحائيّة تولّدها أحاسيس الشّاعر، وتعكس بدورها أفكاره ونظرته إلى الحياة والإنسان والكون، فلا مجال لفهم العمليّة الشعريّة دون استدعاء الصّورة.

أثْرَتْ تلك التّحوّلات الصّورة الشّعريّة، فأنضجت فلسفتها الجماليّة، ووسّعت من مجالاتها ومكوّناتها وروافدها، فتعدّدت البدائل الفنيّة أمام الشّاعر في تكوين صوره الشّعريّة وبنائها، وبخاصة بعد أن انتقلت من المباشرة والتّصريح بالأفكار إلى الإيحاء الّذي يؤمن بالذّاتيّة والتّجريد، متجاوزة بذلك صرامة المعايير والتّأطير المسبق للتّجربة الشّعريّة في قوالب محنّطة مصنوعة لها سلفا قبل الدّخول إلى عوالمها وفضاءاتها الدّلاليّة الممتدّة، لتكون أهم سماتها الجماليّة: المجاوزة والانزلاق الدّلالي والتّركيبيّ، وتحطيم كل القواعد القارة في الذّهن البشري، بخلق اختراقات صادمة وغير مألوفة، وتجاوزات غير معهودة تضمن للتّجربة الشّعريّة تحقيق الدّهشة والمتعة والمباغتة وكسر أفق التّوقّع عند المتلقّي.

إنّ التّطوّر الطّارئ على موضوع الصّورة الشّعريّة، جعل نجاح الشاعر وفشله قرينا بما يتمتّع به من قدرات تصويريّة، تمكّنه من تحقيق الخصوصيّة، والفرادة، والإثارة الشّعريّة في نقل تجاربه وأحاسيسه إلى المتلقّي، الأمر الّذي فتح أمامه باب المناورة والتّجريب على

مصراعيه في خلق مثيراته الجماليّة المستقلّة، وصوغ أشكاله الفنيّة الخاصّة، وإقامة العلائق اللّغويّة المتفرّدة، والّتي تتجاوز المألوف بتقديم غير المألوف من الصّلات والتّرابطات الّتي تضيف إلى التّجربة الإنسانيّة وعيًا جديدًا.

إنّ المكانة الّتي اكتسبتها الصّورة الشّعريّة في القصيدة المعاصرة، جعلت منها حقلًا معرفيًّا خصبًا يحفل بعدد من الرّؤى المختلفة حول مفهوم الصّورة، وأهمّ مكوّناتها الفنيّة وأشكالها، وقد تباينت الرّؤى وتعدّدت مناحيها في هذا الميدان، مما أثار فضولنا إلى ولوج باب البحث في هذا الحقل النقديّ الشّائك، وإلى خوض غمار تصيّد الدّلالة، والقبض على المعنى من خلال رصد ملامح الصّورة الشّعريّة، وطرق تشكّلها، لا سيما عندما يتعلّق الأمر بتجربة شعريّة جديدة لشاعر فتيٍّ مثل **محمد عبد الباري**، فتكون دراستها كلعبة شائقة اكتنفها الغموض.

ونزعم أن هذا الاستقصاء البحثيّ، كان كفيلًا بأن يحرّك فينا روح الاستطلاع للتّسلّح بالوسائل النّقديّة اللّازمة من أجل الإحاطة ببعض جوانب الصّورة الشّعريّة من خلال المدوّنة المدروسة في بحثنا الّذي اخترنا له عنوانًا موسومًا بـ: **الصّورة الشّعريّة في ديوان "كأنّك لم" لمحمد عبد الباري.**

وقد كانت لنا في ذلك التوجّه مجموعة من الدّوافع أهمها:

- ✓ الطّبيعة المتحوّلة للصّورة الشّعريّة الّتي تفرض التّعرّض للتّجارب الشّعريّة الجديدة بالدّراسة التّطبيقيّة لمواكبة التّحديثات ورصد التّغيّرات الّتي تطرأ على هذه الظّاهرة النّقديّة، وبذلك تتحقّق الإضافة العلميّة ـ مهما كانت ضئيلةً ـ إلى المنجز النّقديّ العربيّ.

- ✓ محاولة إزاحة ولو جزء بسيط من الغموض الّذي يكتنف موضوع الصّورة الشعريّة بعد أن تشعّبت فيه الدّراسات النّقديّة العربيّة والغربيّة، فاختلفت فيه الرّؤى وتعدّدت المنظورات.
- ✓ جدّة مدوّنة "كأنّك لم" الّتي كانت بمثابة باب موصد لم يستنزف النّقاد حبرهم في سبر أغوارها والكشف عن مفاتيحها، حيث لم يتم تناولها بالدّراسة في أيّ عمل نقديّ، ولا أيّ بحث أكاديميّ سابق ـ حسب تصريح الشّاعر نفسه ـ، ما يجعل منها ميدانًا رحبًا وحقلًا خصبًا للدّراسة والتّحليل.
- ✓ اطّلاعنا على المدوّنة كشف عن عالم شعريّ خاص، زاخر بالمعاني والدّلالات والمشاعر والأحداث، والمواقف السّياسيّة المأزومة، وهو عالم استوفى الكثير من المقوّمات الشّعريّة الحداثيّة وأهمّها فرادة الصّورة الشّعريّة، حيث أبانت التّجربة عن تزاحم رهيب للصّور الشّعريّة في متونها، وعلى تنوّع أشكالها ومكوّناتها وروافدها، ما يسهم في اتّساع هامش المناورة أمام الباحث الطّموح إلى تحقيق الجدّة.

وتكمن أهمية هذه الدّراسة في الإسهام في تتبّع مسار التّحولات الّتي تطرأ على موضوع الصّورة الشعريّة، والكشف عن الجديد من الأشكال الفنيّة الّتي فرضتها الأعمال الإبداعيّة الحديثة على السّاحة النّقديّة، ومحاولة التّوفيق بين الرّؤى المتعدّدة في موضوع الصّورة الشعريّة من خلال محاورتها وإثرائها وربما تأكيدها من خلال ما تبديه من تجاوب وفعاليّة مع بعض التّجارب الشّعريّة المتناولة بالدّراسة.

وقد حاولنا الإفادة مما وصلت إليه مجموعة من الدّراسات السّابقة في هذا المجال النّقدي نذكر منها:

- ✓ "**الصّورة الشّعريّة ونماذجها في إبداع أبي نواس**" لساسين سيمون عساف: وهي دراسة تناولت الصّورة الشعريّة عند أبي نواس على اعتبار أنّه يمثّل مرحلة تحويليّة في تاريخ الشّعر العربيّ.

- ✓ "**الصّورة الشّعريّة عند خليل حاوي**" لهدية جمعة البيطار: وهو دراسة تنظيريّة وتطبيقيّة تناولت مفهوم الصّورة الشعريّة، وأهم أنواعها، ودلالاتها بما فيها الدّلالة النفسيّة، وكذلك الرّمزيّة، كما تطرقت إلى أهم مصادرها الثّقافيّة مركّزة على التّناص، كل ذلك من خلال الأعمال الشعرية للشاعر نفسه.
- ✓ "**القبانيّ وثقافة الصّورة ومونتاجها الشّعريّ**" لعصام شرتح: وهو دراسة جمالية للصّورة الشّعريّة، تناولت دور المتغيّرات والانزياحات الأسلوبيّة في خلق الصّورة الشّعريّة، في أعمال نزار قبّاني الشّعريّة.

والملاحظ أنّ كل هذه الدّراسات ـ على الرّغم من عمقها واستيفائها جوانب متعدّدة لموضوع الصّورة الشّعريّة، ومزاوجتها بين الدّراسة النظريّة والتّطبيقيّة ـ كانت تجترّ التّجارب الشّعريّة نفسها لشعراء أُستهلكت أعمالهم بالدّراسة والتّحليل، فلم يتح لهذه الدراسات من الإضافة إلّا الشّيء القليل، علما أنّ موضوع الصّورة يخضع لتجديدات مستمرة يستدعي الكشف عنها ملامسة أعمال شعريّة جديدة.

ولعلّ هذا الأمر كان حافزًا ودافعًا لمعظم الرّسائل العلميّة والدّراسات الأكاديميّة الّتي تسابقت إلى الظّفر بفرصة ولوج العوالم الجّديدة، ومن هذه الدّراسات نذكر:

- ✓ "**الصّورة الشّعريّة عند تميم البرغوثي**" قدّمها الباحث أسامة القطاوي بجامعة غزة الإسلاميّة.
- ✓ "**الصّورة الشّعرية عند علي جعفر العلاق**" قدّمتها الباحثة وفاء عرامين بجامعة الخليل بفلسطين.
- ✓ "**التّناص والرّمز في شعر محمد عبد الباري ديوان "مرثية النار الأولى" نموذجًا**" قدّمها الطالب أحمد بوفحتة بجامعة محمد الصّديق بن يحي ـ جيجل ـ الجزائر.

ولتشعّب موضوع الصّورة الشّعريّة واتّساعه، كان علينا توجيه البحث وتحديد أهم جوانب الدّراسة فيه من خلال طرح الإشكاليّة الآتية:

- كيف تم تفعيل طرائق تشكيل الصورة الشعرية في تجربة محمد عبد الباري من خلال المجموعة الشعرية الموسومة ب: "كأنك لم"؟

ويندرج تحت هذه الإشكالية عدد من التّساؤلات التفريعيّة التي نوجزها فيما يلي:

✓ما هي أهم التّعريفات والخصائص الّتي اتّفقت حولها الدّراسات النّقديّة العربيّة والغربيّة في تحديد ماهية الصّورة الشّعريّة المعاصرة؟

✓لماذا تحتلّ الصّورة الشّعريّة المكانة الأهم بين مكونات القصيدة العربيّة المعاصرة، وما الدّور الّذي تؤديه بداخلها؟

✓كيف تكون الصّورة الشّعريّة، أشدّ تجسيدًا لرؤيا الشاعر وتجربته، وأعمق أثرا وأشد وقعًا على المتلقّي؟

✓متى تكون الخصوصيّة الأسلوبيّة شكلا من أشكال التّصوير الفنّي داخل القصيدة المعاصرة وإحدى مكوّنات الصورة الشّعرية بها؟

✓ما هي أهم البدائل الفنيّة الّتي استحدثها محمد عبد الباري في خلق صوره الشّعريّة في مدوّنته "كأنك لم"؟

✓إلى أيّ مدى نجح عبد الباري في تصوير علاقة الذّات بالواقع؟ وعلى أي الأشكال الفنيّة تجسّدت تلك العلاقة؟

✓ما هي أهم الرّوافد الفكريّة والثّقافيّة للصّورة الشّعرية في المدوّنة المدروسة؟

✓كيف قام عبد الباري بتفعيل تلك الرّوافد واستحداثها للتمّاشي مع رؤاه الحضاريّة؟

ولمحاولة الإجابة على الإشكاليّة السّابقة وعلى الأسئلة المتفرّعة عنها، اعتمدنا خطّة بحثيّة مقسّمة إلى: مقدّمة، ومدخل نظريّ، وثلاثة فصول تطبيقيّة، وخاتمة.

أمّا **المدخل النّظريّ** الموسوم بـ: "**مفاهيم الصّورة الشّعريّة وأدوات تشكّلها**"، فتناولنا فيه أهم مفاهيم الصّورة الشّعريّة ومكوناتها في الدّراسات النّقديّة العربيّة والغربيّة، بالإضافة إلى التّأصيل النّقدي لأهم القضايا الواردة في الفصول التّطبيقيّة.

وفي **الفصل الأوّل** الموسوم بـ: "**المكوّنات الأسلوبيّة للصّورة الشّعريّة**"، قمنا برصد أثر الخصوصيّة الأسلوبيّة في تحديد معالم الصّورة الشعريّة وتشكيلها من خلال المدوّنة المدروسة، وقد جاء في ثلاثة محاور أساسيّة كالآتي:

أوّلا: توظيف التّوازي في تشكيل الصّورة الشّعرية

ثانيًا: توظيف التّكرار الاستهلاليّ في تشكيل الصّورة الشّعريّة

ثالثًا: أثر الترميز في تشكيل الصّورة الشّعريّة

وفيما يتعلق **بالفصل الثّاني** الموسوم بـ: "**أشكال الصّورة الشعريّة**"، فقد قمنا باستجلاء علاقة الذّات بالوجود، وأثر تلك العلاقة على طرائق تشكيل الصّورة الشّعريّة في المدوّنة المدروسة، حيث تمخّضت عن تلك العلاقة ثلاثة أشكال للصّورة الشّعرية تلخّصها العناوين الآتية:

أوّلا: الصّورة الزمنيّة

ثانيًا: صورة الغياب

ثالثًا: صورة دراميّة صوت الذّات

أما **الفصل الثّالث** الموسوم بـ: "**آليات تأثّر الصّورة الشّعريّة بالرّوافد الثّقافيّة والفكريّة**"، فقد قمنا من خلاله بالكشف عن أهم الآليات الّتي سمحت بالاستفادة من الرّصيد الثّقافي والفكريّ في بناء الصّورة الشّعريّة، وأيّ المؤثّرات أكثر حضورًا في صور المدوّنة المدروسة، وقد جاء الفصل في ثلاثة عناوين أساسيّة كالآتي:

أوّلا: توظيف الصّورة التّناصيّة

ثانيًا: استحضار الشّخصيات التّاريخيّة

ثالثًا: بنية الاتّحاد بين البعدين الإنسانيّ والصّوفي

وقد ختمنا بحثنا بمجموعة من النّتائج الّتي توصّلنا إليها على مستوى كلّ فصل من الفصول المدروسة.

أما عن منهج الدّراسة، فقد رأينا أنّ الأنسب هو الاقتراب من نصوص المدوّنة الشّعريّة وفق ما تقترحه الأسلوبيّة الشّعريّة الّتي تقوم على تحديد الخصائص الفنيّة الفرديّة ودراسة الانحرافات في كل نص أدبي، وهو ما يناسب دراسة الصّورة الشّعريّة باعتبارها ظاهرة أسلوبيّة جماليّة تقوم على المجاوزة قبل كلّ شيء.

ولقد اقتضت الضّرورة العلميّة والحاجة البحثيّة العودة إلى عدد من المراجع، منها:

"**اللغة والدّلالة في الشعر**" لعلي عزت، و"**أساليب الشّعريّة المعاصرة**" لصلاح فضل، وكذلك "**الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا**" لعبد الله عساف، و"**استدعاء الشّخصيات التّراثيّة**" لعلي عشري زايد، و"**الصّورة الشعريّة في الخطاب النّقدي والبلاغي**" لمحمد الولي، و"**شفرات النص**" لصلاح فضل أيضًا، وكذلك "**الشعر والتلقي**" لعلي جعفر العلاق، وكتاب "**الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**" لعز الدّين إسماعيل، و"**التناص التّراثي في الشعر العربي المعاصر**" لعصام حفظ الله واصل، إضافة إلى ذلك كتاب "**القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلاليّة**" لمحمد صابر عبيد، و"**سحر شعريّة النّص ومناهج قراءته**" لمحمد مسعد العودي.

كما استفدنا أيضا من بعض المراجع المترجمة منها:

"**قضايا الشّعريّة**" لرومان ياكبسون، و"**علم النّص**" لجوليا كريستيفا، وكذلك "**النّظريّة الشّعريّة**" لجون كوين.

وقد صادفتنا في إنجاز بحثنا بعض العوائق نوجزها في:

- ✓ لغة الشّعر العصيّة الدّائمة الحركة وغير القابلة للضّبط، فهي لغة نافرة مكتظّة بالانزياحات والالتفاتات الصّادمة لتوقّع المتلقّي، ما يجعل القبض على المعنى أمرًا مستعصيًا، وهو ما يفقد القارئ تركيزه على تأويل محدّد يسمح له بالولوج إلى عوالم النّص، وبخاصّة في التّعامل مع تجربة حديثة لم تُيَسِّرْ الخوض فيها دراسات سابقة.
- ✓ التّنوّع الشديد الّذي ميّز مادة المدوّنة ونصوصها، ما صعّب مهمّة التّقيّد بمنهج دراسة محدّد، مع المحافظة على الحدود الضّيقة بين المناهج وعدم تجاوزها.
- ✓ الحذر المستمر من الوقوع في فخ الذّاتيّة والذّوقيّة المفرطة، وهي أمور لا يمكن التّملّص منها بسهولة، ما يجعل الباحث مراقبا خطواته خوفا من الابتعاد عن الرّوح العلميّة المتوخّاة من أية دراسة جادّة.
- ✓ تنوّع البدائل الفنيّة وتعدّدها في رسم الصّورة الكليّة داخل المقطع الواحد صعّب مهمة التّصنيف والعنونة.

وفي الأخير لا يسعنا إلّا أن نتقدّم بالشّكر الجزيل والامتنان الخالص لكلّ من أمدّنا بالعون ونفحنا بالتّشجيع لإتمام هذا البحث، ونخصّ بالذّكر الأستاذ المشرف "يوسف بديدة"، لما أحاطنا به من توجيه ودعم، وما أسهم فيه من تذليل للصّعوبات، وشحذ للهمم، وغرس للثّقة بالنّفس كلّما زعزعتها الصعاب والعقبات، كما نشكر أعضاء لجنة المناقشة على كرم قبولهم قراءة هذا العمل، وتقديم ملاحظاتهم وتوجيهاتهم الّتي تضيف إلينا وإلى عملنا الكثير.

والحمد لله قبل أي أحد، والحمد لله بعد كلّ أحد، حمدًا وشكرًا كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه وعلو مكانه، أن سدّد خطانا، ووفّقنا لما كنّا نصبو إليه.

مدخل

في مفاهيم الصّورة وأدوات تشكّلها

1- مفهوم الصّورة الشعريّة

2- المكوّنات الأسلوبيّة للصّورة الشعريّة

3- أشكال الصّورة الشّعريّة

4- آليات تأثّر الصّورة الشّعريّة بالرّوافد الثّقافيّة والفكريّة

توطئة:

ما الشعريّة؟ وما هي أهم ملامحها؟ تلك أهم التّساؤلات الّتي تراود الذّهن بمجرّد طرح موضوع الصّورة الشّعريّة، ذلك أنّ الصّورة مفهوم أقرب للفهم والاستيعاب لكثرة استعماله وتداوله، فقد وردت الصّورة في كلام العرب "على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشّيء وهيئته، وعلى معنى صفته، فيقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة كذا وكذا أي صفته"[1]، لكنّ ارتباطه بمصطلح الشّعرية يستوجب فهما لماهية هذا المضاف إليه، لذا كان الغرض من هذه التّوطئة هو محاولة الإحاطة ببعض ما قد يساعدنا على فهم هذا المصطلح ـالشّعريّة ـ الّذي يتميّز بالمرونة والزئبقيّة، فالشّعرية مفهوم متفلّت وقيمة متغيّرة ومتجدّدة من نصّ إلى آخر ومن نسق شعريّ إلى غيره، وهي غير قابلة للحصر، وذلك ما يوحي به التّعريف التّاريخيّ لها فهي "استنباط للقوانين الّتي يتوجّه الخطاب بها وجهة أدبيّة"[2]، فالتّعريف لم يقدّم مفهوما قارّا يمكّننا من وضع حدود لهذا المصطلح العائم، نظرا لتعدّد تلك القوانين وتوالدها مع كلّ تجربة شعريّة جديدة، فالوسائل، والتّقنيات التّعبيريّة، والمكوّنات اللّغويّة، والرّؤى، وطرق الاستثارة الجماليّة في القصيدة الحداثيّة هي بنى تقوم على زعزعة الاستقرار والتجديد المستمر؛ ثمّ إنّ "علاقة الشعرية بعديد من الحقول المعرفية كاللّسانيات، والبلاغة، والأسلوبيّة، والنقد الأدبي، جعل منها مصطلحًا يكتنفه الكثير من الالتباس نظرا لتعدّد معانيه وتنوّع تعريفاته، إلى درجة ذهب معها بعض الدّارسين إلى القول بأن العثور على تعريف موحّد لهذا المصطلح هو أشبه بالعثور على حجر الفلاسفة"[3]، وذلك لتشعّب مدارس واتّجاهات من تعرّضوا لها بالتّعريف، حيث اعتبرها **رومان ياكبسون (Roman yakobson)** "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، (د.ط)، بيروت، مادة ص.و.ر، (د.ت)، 2/492.

[2]– محمد مسعد العودي، سحر شعريّة النص ومناهج قراءته، دار المجد للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2019، ص13.

[3]– ينظر: عبد الكريم امجاهد، شعرية الغموض، دار القرويين، ط1، الرباط، 1998، ص 23، 24.

الوظائف الأخرى للغة"[1]، وأفسح المجال لموضوعها ليشمل كلّ ما يجيب على السّؤال "ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟"[2]، تاركا السؤال دون إجابة تحدّد تلك الأمور ذلك أنّ أهم سمات الشّعريّة هي التّحوّل الدائم الّذي يحول دون تحديد أبعاد ثابتة لها، كما يعرفها **تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)** بأنّها "مقاربة للأدب «مجردة» و«باطنية» في الآن نفسه... وهي علم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصْنعُ فرَادَة الحدث الأدبي، أي الأدبيّة"[3]، ليُدرج بذلك دور المتلقي في الكشف عن ملامح الشّعرية، فهو وحده من يحدّد فرادة العمل وتميّزه عن غيره، أمّا **عبد الله العشّي** فقد ربطها بالشّعر مبينا أنّها "مصطلح يطلق عادة ليدل على العناصر الّتي تجعل الشعر شعرا لا غيره"[4]، ويستعرض بذلك أهم خصائص شعريّة النّص الشّعري المعاصر ومنها: "الفجائية، الإثارة، الاختلاف، الرؤية، الإنسانية، الصدق..."[5]، ونجده قد ركّز على الأثر الّذي يتركه العمل الأدبي بعيدًا عن مكوناته والتّقنيات المعتمدة فيه، والظّواهر الّتي تميّزه، بينما يركّز **كمال أبو ديب** على النّص باعتباره بنية تحكمها أنظمة وعلاقات خاصّة، فالشّعرية عنده "خصّيصة علائقية، أي أنّها تَجَسُّد في النّص لشبكة من العلاقات الّتي تنمو بين مكوّنات أوّليّة سمتها الأساسيّة أنّ كلًّا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريًّا، لكنّه في السّياق الّذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكوّنات أخرى لها السِّمة الأساسيّة ذاتها، يتحوّل إلى فاعليّة خلق للشّعرية ومؤشّر على وجودها"[6]، وعلى الرّغم ممّا تحدثه التّعريفات المتعدّدة، وزوايا النظر المختلفة

---

[1]– رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 1998، ص35.

[2]– المرجع نفسه، ص 24.

[3]– تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط2، الدار البيضاء، 1990، ص23.

[4]– عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، 2009، ص148.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص151–158.

[6]– كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، ط1، بيروت، 1987، ص 14.

لمصطلح الشعرية من تشتّت وتعتيم لحدودها، إلّا أنّ لها سحرًا يمكننا من الشّعور بها ومعرفة مواطنها من خلال الأثر أو المتعة الجماليّة الّتي تحدثها في القارئ، فهذا الاسم وما يجري مجراه قد أُستعمِل دائمًا "للدّلالة على كلام يبعث اللّذة أو يثير الاهتمام لدى سامعيه أو قارئيه ويكون الخلود مصيره"[1]، وبمقدار براعة الشّاعر في الانتقال من أسلوب جماليّ إلى آخر تتحقّق الشّعريّة بأوجّ تناميها الجمالي وحراكها الإبداعيّ الشّائق، وسنحاول الكشف على مستوى براعة الشّاعر السّوداني المعاصر **محمد عبدالباري** (1985-10-12)[2] في السّمو بمستوى الشّعريّة في مدونته المدروسة الموسومة بـ: "**كأنك لم**"، وذلك من خلال دراسة تتقصّى الصّورة الشعريّة باعتبارها القيمة التحفيزيّة الأساس في الاستثارة الجماليّة الخلاقة عن طريق ما يحقّقه الخطاب من مستويات المجاوزة، حيث يرى **جون كوين** (**John** Quinn) أنّ "المجاوزة هي الخطوة الأولى في بناء الصّورة، وأنّ الصّورة هي الّتي تكوّن الشّعريّة"[3]، فالصّورة هي وسيلة الشّاعر في الارتقاء على سلّم الشّعريّة.

1- مفهوم الصّورة الشعريّة:

هي موضوع متشعب طرق فيه النّقاد أبوابًا متعدّدة، وتناولوه من وجهات نظر مختلفة باختلاف مذاهبهم الأدبيّة، ومشاربهم الثّقافيّة، فوردت له تعريفات كثيرة ومتمايزة، تتكامل أحيانا وتتناقض أحيانا أخرى، إلّا أنّها تشترك لا محالة في أساسيات لا تتجرّد الصّورة منها أبدا ولا تتحقّق بدونها أهمها شرط المجاوزة، حيث يرى **هربرت ريد** (**Herbert Read**) أنّها "تجاوز لحدود التّعابير السّائدة"[4]، الأمر الّذي يحقّق الدّهشة والمباغتة وكسر أفق التّوقّع عند

---

[1]- محمد مسعد العودي، سحر شعرية النص ومناهج قراءته، ص13، 14.

[2]- ينظر: فاطمة بوهراكة، موسوعة الشّعر السّوداني الفصيح، بلال فاس للطباعة والنشر، ط1، المغرب، 2019، ص165.

[3]- جون كوين، النظريّة الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، القاهرة، 2000، ص277.

[4]- ينظر: سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد ناصيف الجنابي، مؤسسة الخليج للطّباعة والنّشر، (د.ط)، الكويت، 1982، ص30.

المتلقّي، نتيجة التحليق خارج أنساق اللغة المألوفة والمتداولة وتخطي المعاني الثابتة "فالصّورة الشعريّة هي أشياء مراوغة، تتجنّب الحصار الممل للغة النّقد العلميّة ببساطة"[1]، ويجدر بنا معرفة طبيعة هذه الأشياء لتتجلّى أمامنا هيئة الصّورة الشّعريّة وتتّضح، حيث يرى **نعيم اليافي** أنّ "الصورة وحدة تركيبيّة معقّدة تتبأّر فيها شتّى المكوّناتّ، الواقع والخيال، اللّغة والفكر، الإحساس والإيقاع، الدّاخل والخارج، الأنا والعالم..."[2]، فهي تجمع بين المتنافرات والمتباعدات لذا "ينبغي أن تعرّف باعتبارها جمعا بين شيئين منتميين إلى مجالين متباعدين قليلا أو كثيرا"[3]، ذلك أنّ الصّورة المعاصرة تتعدّى المجاورة إلى المجاوزة والخرق الدّلالي والتركيبي، بل هي "خرق للإطار الخارجيّ، ونفاد إلى عمق الأشياء، وكشف لجوهرها، فهي تحسّ الأشياء إحساسا كشفيّا وفقا لجوهرها وصميمها اللّذين لا يدركهما العقل والمنطق، بل يدركها الخيال والحلم"[4]، فالخيال الشّعري هو الأداة أو الوسيلة الّتي تعتمدها الصّورة في الجمع بين المتنافرات عن طريق خلق روابط منطقية بينها، "فهو نشاط خلّاق لا يستهدف أن يكون ما يشكلّه من صور نسخا أو نقلا لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاسا حرفيا لأنسقة متعارف عليها، أو نوعا من أنواع الفرار، أو التطهير السّاذج للانفعالات، بقدر ما يستهدف أنْ يدفع بالمتلقي إلى إعادة التّأمّل في واقعه من خلال رؤية شعريّة، لا تستمدّ قيمتها من مجرّد الجدّة أو الطّرافة، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسيّة، وتعميق الوعي"[5]، إذ أنّ الوظيفة المركزية للخيال بطابعها التاريخيّ هي "ردع الزجر أو تحرير الإرادة، أي أنّه نشاط داخلي حي وحتمي نبذله في نضالنا من أجل استرداد المنهوب وغير المتحقّق في المعاش

---

[1]– سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، ص39.

[2]– هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتاب الوطنية، ط1، أبو ظبي، 2010، ص222.

[3]– محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990، ص169.

[4]– هدية جمعة البيطار، المرجع السابق، ص53.

[5]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي للنشر، ط3، بيروت، 1992، ص14.

اليوميّ"[1]، فهو الّذي يمكننا من تشكيل الواقع المراد لا الواقع المعاش، وبذلك يكون الخيال "هو المملكة الّتي تخلق وتبث الصور"[2] بل هو "القدرة على إنتاج الصّور الشّعريّة، القدرة على الربط بين الأشياء والجمع بين أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة"[3]، فالخيال "يعدم ويلاشي ويصهر ويزيح الغلاف المادي عن الحقائق والموجودات، يكشف عن روحها المستتر وراء الظواهر فإذا بالجوامد تتحرك تحرك الأحاسيس والمشاعر، ويسكبها في صور يسهم في نسج أبرادها خيال خصيب، وقلب رحيب، وشعور مستوفر دفّاق، وفكر موهوب خلّاق"[4]، وذلك يعني أنّه على الرّغم من ارتباط مفهوم الصّورة "برؤية الشاعر للعالم ودور الخيال في إبداعه عبر موهبة الشاعر"[5]، إلّا أنّ للصّورة عناصر أخرى تقوم عليها أهمها: الفكر والعاطفة والشّعور والشكل، فقد رأى **أحمد الشايب** مقياس الصّورة الشعريّة في "قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة"[6] بينما عرف الصّورة بأنها "العبارة الخارجية للحالة الداخلية"[7]، مركّزا بذلك على قدرة التّخييل والتشكيل في تجسيد الفكرة والعاطفة على نحو متميّز، وعلى الرّغم من تعدد العناصر المكوّنة للصّورة إلّا أنّها بنية فنيّة مستعصية على التّحليل والتّشريح ذلك أنّها "وحدة لا تتجزأ وتركيبة تتماهى فيها الأطراف كالتفاعل الكيميائي الذي يؤدي في النهاية إلى إنتاج مركب جديد له صفات ومقاييس خاصة به"[8]، فخصوصيّة الصّورة تنشأ من طبيعة مكوناتها والعلائق الّتي تربط هذه المكوّنات.

---

[1]– محمد مسعد العودي، الصورة في شعر المقالح، مركز عبادي للطباعة والنشر، ط1، صنعاء، 2004، ص126.

[2]– سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، ص114.

[3]– محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، ص227.

[4]– ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (د.ط)، بيروت، 1982، ص25.

[5]– خليل شكري هياس، ينابيع النص وجماليات التشكيل، دار دجلة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2012، ص340.

[6]– أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، النهضة المصرية للنشر، ط10، القاهرة، 1994، ص49، 50.

[7]– هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص55.

[8]– المرجع نفسه، ص53.

تعتبر الصّورة الشّعريّة أهم عناصر الجماليّة في القصيدة العربيّة، ذلك أنّها تجسّد الرؤيا أو التجربة الشّعوريّة الّتي نسج لأجلها الشّاعر نصّه الشّعر، والّتي من خلالها يستطيع المتلقي محاورة النّصّ وسبر أغواره والكشف عن خفاياه، ومن خلالها أيضا يلاحق المعنى ويتصيّده، وهوما يتيح لهذا الاصطلاح أن "يتضمّن جميع الطّرق الممكنة لصناعة نوع التّعبير الّذي يرى عليه الشّيء مشابها أو متفقا مع آخر"[1]، وتلك الحريّة في اختيار الطّريقة المناسبة هي ما تبيح للشّاعر استثارة بعض المكوّنات الأسلوبيّة لتحقيق الشّعرية وتكثيفها بهدف رسم الصّورة الشّعريّة. لذلك نجد من الشّعراء من يستنزف الطاقات الإيحائيّة الّتي تكتسبها الكلمات عند انتظامها بشكل معيّن داخل الخطاب الشّعري، فالمكان الّذي تتّخذه الكلمات والعلاقات الّتي تربطها قد تحقّق مستوى مرتفعا من الجماليّة ذلك أنّ "الصّورة على صلة وثيقة بالمعاني اللغوية للألفاظ، وبجرسها الموسيقي، ومعانيها المجازية، وحسن تأليفها معا، بحيث يكون من ذلك كله تأثيران: أحدهما معنوي عاطفي، والثاني موسيقي يعين في قوّة العاطفة وسرعة تأثيرها"[2]، وهو ما يكشف عن دور المكوّن الأسلوبي في تشكيل الصورة الشعرية.

2- المكوّنات الأسلوبيّة للصّورة الشّعريّة:

تفرض التجربة الشعورية والحالة النفسية للشاعر مكوناتها الأسلوبية الخاصة، والتي تسهم عن طريق ما تحققه من مجاوزة وانزياح في التصوير الفني لتلك التجربة والحالة، حيث يعمل الشّاعر المعاصر على افتعال ظواهر أسلوبيّة جديدة وخاصّة تطبع تجربته وتسهم في تصويرها، كما قد يلجأ إلى تفعيل مكونات أسلوبيّة قديمة، فيستعملها استعمالا جديدًا يتجاوز

[1]- عبد الفتاح صالح نافع، الصورة الشعرية في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، (د.ط)، عمان، 1983، ص78.

[2]- هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص55.

حدود السّائد والمألوف منها، ما يخرج بها عن ثوبها القديم، ويستثيرها جماليًّا، ومن تلك المكونات نجد:

أ ـ التّوازي:

وهو أحد المكوّنات الأسلوبيّة الأكثر فاعليّة داخل النّص الشّعريّ، ونقصد به "توازي الأنساق اللغوية التماثلية ضمن الجمل لتحقيق فاعليتها النسقية التصويرية لتحفيز القارئ، وإثارة رؤيته الشعرية"[1]، حيث تجتذب القصيدة الحداثيّة المتلقي إلى محاولة فهم رؤاها من خلال ما تمارسه من استفزازات لغويّة جديدة، تخوض من خلالها مغامراتها الدّلاليّة، وتحقق بها تناغماتها الإيقاعيّة، ممّا يسهم بشكل ما في تناميها التّصويريّ، ومن أكثر تلك الممارسات اللّغويّة جماليّة تلك الّتي تستثمر ظاهرة التّوازي في "خلق حركة إئتلافية بين جمل المقاطع كلّها، على نحو يزيد درجة تكامل المقاطع وتفاعلها في تعزيز الرؤية النصية العامة، وتحقيق التوازن النسقي بين الأبيات، ما يزيد من درجة إيحاءاتها ومحفزاتها الشّعورية، لتمتد بألق تصويري منسجم والحالة الشعورية العاطفية المجسدة"[2]، فهو وسيلة الشاعر لإثارة الصّورة الشعريّة وهو لا يحقق تلك القيمة الجماليّة المنشودة في النّصوص الشّعريّة ما لم يسهم في إنتاج الدّلالة وتكثيفها، وبما أنّه انعكاس لحالة شعوريّة داخليّة أو فكرة ما تمارس ضغطها على لغة الشاعر وأسلوبه غالبا، فإنّ الشّكل الّذي يتخذه يسهم ـ لا محالة ـ في تبليغ هذه الفكرة ذلك أنّ "الدّلالة تنبثق من طبيعة التشكيل اللغوي، بقدر ما ينبثق التشكيل اللغوي من طبيعة الدلالة التي يريد الشاعر إيصالها بإسقاط نبضه الشعوري على لغته التعبيرية، لتنطق بالصلة الوشيجة بين التشكيل اللغوي والدلالة الشعرية"[3]، ولأنّ ظاهرة التّوازي "ترتبط في مستوى دلالي آخر بدلالة التقابل والتعاكس المعنوي، وهذا ينسجم

[1]– عصام شرتح، اللغة والفن في شعر يحيى السماوي، دار الخليج للصحافة والنشر، (د.ط)، عمان، 2018، ص17.

[2]– المرجع نفسه، ص33.

[3]– المرجع نفسه، ص27.

مع طبيعة التجربة التي تصنع بين أطراف الحياة صراعا وجدلية تعكس رؤية المبدع للكون والعالم"[1]، ليكون التوازي بذلك في أحد أهم جوانبه تصويرًا لحالة شعورية تجاه الكون والحياة، وهو لا يكون كذلك إلّا إذا كان طبيعيّا بعيدا عن التّكلّف "لأنه عندئذ يساعد على تنمية الصورة الفنية وإطراد نموها، وحيويتها، كما يساعد على إبراز التجربة الفنية للشاعر فلا يصرفه عن هدفه الأساسي الّذي أُنْشِئَتْ القصيدة لأجله، بل يكون عاملًا مساعدًا يجمع الجزيئات ويوحّدها"[2] فيسهم بذلك في خلق الصورة الكليّة للقصيدة.

ب ـ التّكرار:

تكتسب القصيدة الحداثيّة جمالياتها من قدرتها على زعزعة الاستقرار والقدرة على التجديد المستمر لذا لجأت "إلى التفنن في بلورة ذاتها وإيصال رسالتها باستحداث واستلهام وتوظيف متكآت أسلوبية متنوعة قد لا يكون التكرار آخرها إلا أنها دأبت على استلهامه وعلى نحو لافت، فقد حفل الخطاب الشعري الحديث بعامة ببنى تكرارية كان لها دور فاعل في الصعود بشعرية هذا الخطاب إلى مصاف الجمالي والتأثيري"[3]، والتّكرار في المجال الفنيّ يعني "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، وهو أساس الإيقاع بجميع صوره"[4]، كما يمكن تفسيره باعتباره ظاهرة أسلوبيّة أنّه "ضغط الشاعر على صيغ لغوية محددة أو شكل لغوي معين بقصد الإثارة الشّعريّة أو التنفيس عن موقف شعوري ضاغط"[5]، فالتكرار بذلك يخدم النّص في جانبين مهمّين يرتقيان بمستوى الشّعريّة فيه: "الأول ويتمثل في الحالة الشعورية النفسية التي يضع من خلالها الشاعر المتلقي في جو مماثل لما

---

[1]– نعمان بوقرة، لسانيات الخطاب، دار الكتب العلمية، (د.ط)، بيروت، 2010، ص162.

[2]– عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الإسكندرية، 1999، ص24.

[3]– أمير فرهنكنيا، دلالة التكرار وأنماطه في شعر إبراهيم أبى سنة، مجلة دراسات في نقد الأدب العربي، ع73، طهران، أوت 1995، ص138.

[4]– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2016، ص208.

[5]– عصام شرتح، اللغة والفن في شعر يحيى السماوي، ص6.

هو عليه، والثاني (الفائدة الموسيقية)، بحيث يحقق التكرار إيقاعا موسيقيا جميلا، يجعل العبارة قابلة للنمو والتطبيق، وبهذا يحقق التكرار وظيفة باعتباره أحد الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره"[1]، وهو أحد الأساليب الّتي تستقطب القارئ وتقدّم له مفاتيح البؤر المركزيّة الّتي اتّكأ الشاعر عليها في بَوْحِهِ الفنّي والجمالي بتصوّره، ذلك أنّه يمثّل "الكود الفنيّ الكاشف عن الكثير من الجوانب النفسيّة والدّلاليّة الّتي تنطوي عليها الشخصيّة المبدعة في تشكيل رؤيتها، ووصف حالتها الشّعورية التي تتملكه لحظة المخاض الشعري"[2]، فقد اعتمد الشعراء المعاصرون هذه الظاهرة في تشكيل صورهم الفنيّة وتناميها، وذلك عن طريق استغلال الشكل الّذي تنتظم عليه الكلمات أو التّراكيب المكرّرة داخل سياق النّص الشّعري، وهو ما يفسّر أنواع التكرار المتعدّدة، فهو "أسلوب تعبيري يصور انفعال نفس الشاعر ونظرته للأشياء، كما يمثّل أحيانا المفتاح الدّلالي للدخول إلى أفق نصوصه الشعّرية، لاتصاله الوثيق بالتصوير الفني، ولأن اللفظ المكرر بوجه عام هو مصدر الإثارة وقانون رئيس من قوانين تداعي المعاني"[3]، وذلك يعني أنّ المبدع قد يتخذ من أحد أنواع هذه التّقنيّة وطريقة ورودها داخل النّص صورة موازية لإحدى صوره الذّهنيّة الّتي شكّلها تجاه بعض الظواهر الكونيّة أو المواقف الحياتيّة، أو تأكيدًا لفكرة ما تسيطر على خياله وشعوره، فقد يكون التّكرار مثلا معادلًا لغويًّا لإحدى الظّواهر الكونيّة دائمة التّكرّر بشكل منتظم كتعاقب الليل والنّهار، وحلول المواسم والفصول، أو بشكل عفويّ كالحروب، والتّكاثر، والفرح، والحزن باعتبارها أمورًا متكرّرة الحدوث، فيكون بذلك تصويرًا لحالةٍ من الاستمراريّة أو الانتظام في الحدوث أو التّكشّف. وربما تكون المكرّرات مفاتيح يُسلّط من خلالها الضّوء على أجزاء متدرّجة أساسية تُسهم بربطها في مساعدة المتلقّي على تشكيل تصوّر كلّي عن

[1]– ينظر: عصام شرتح، فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، مجلة رسائل شعر، ع9، كانون الثاني2017، ص66.

[2]– المرجع والصفحة نفسها.

[3]– عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2005، ص20.

فحوى القصيدة ورؤاها، ليدخل بذلك التّكرار ضمن أشكال التصوير الشعري للتجارب والمواقف لأنّ "الموقف هو الذي يفرض على المرء أن يختار الأسلوب، والأسلوب بحد ذاته قادر على أن يبلور الموقف"[1]، فهو الشكل الّذي يتخذه الموقف داخل الخطاب وبواسطة الكلمات.

ج ـ التّرميز:

يُنظر إلى الرّمز على أنّه من أهم بدائل الشّاعر المعاصر في التّصوير الفنّي على مستوى القصيدة العربيّة المعاصرة، باعتباره "وجها مقنعا من وجوه التّعبير بالصّورة"[2]، فهو يمنح الكلمات والعبارات أبعادا جديدة "ترتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا"[3]، ذلك أنّ "للرّمز شحنة فكريّة تكثف تجربة خاصة خصبة الشعور في سياق يمنحه قوة الدلالة وإشعاع الأبعاد وتعدد التأويلات"[4]، لذلك فالشّاعر المعاصر يسعى باستمرار إلى ترميز لغته بما تفرضه التجربة الشّعوريّة، وهو ما يحقق الدّهشة والمفاجأة والغموض وكسر أفق توقّع القارئ، ويجعل من المعنى الشّعريّ ساحة لعب حرّة وديناميّة ومفتوحة بشكل دائم على قوة الاحتمال"[5]، وهو بذلك ـ الشّاعر ـ يضمن الاستمرار والحياة لنصوصه.

إنّ التّرميز هو بمثابة إعادة دبيب الحياة إلى الكلمات والعبارات من خلال الدّلالات الجديدة والخاصّة الّتي يكسبها إياها السّياق اللّغوي الّذي أورِدت فيه، والتّجربة الشعريّة عامة،

---

[1]– عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص14.

[2]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة، 1966، ص195.

[3]– المرجع نفسه، ص198.

[4]– أمجد مجدوب رشيد، النص الشعري بهجة القراءة والتداول، محترف الكتابة، المكتب المركزي للنشر، ط3، فاس، 2018، ص14، 15.

[5]– محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشّعريّة، الدّار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2009، ص11، 12.

ذلك أنّ الشّعر كما يراه ياكبسون "وقاية لنا من الصّدأ الذي يترصد عباراتنا"[1]، وإعادة البعث هذه تتيحها لها شعرنة اللغة، بدْءا بالتكثيف الإيحائيّ للكلمات، "فالكلمة في اللغة الشعرية تكتسب معنى جديدا، إنها عبوة ناسفة تتفجر معنى وظلا وصورة، تفرغ من شحنتها الموروثة الجامدة، إنها طاقة كامنة من الحياة والحركة والإيقاع والإيحاء تستمد قوتها من كونها تتجاوز العادي والمألوف لتستبق الزمن المباشر بكثافتها الرؤيوية، وأبعادها الجديدة"[2]، فالتّجربة الشّعوريّة هي "من تُكْسِب اللفظة طابعًا رمزيًا بأن تركّز فيها شحنتها العاطفيّة أو الفكريّة الشّعوريّة"[3]، ويتحقّق للكلمة ذلك عن طريق تجاوز إطار الدّلالة المعجميّة لها، وشحنها بطاقات إيحائيّة وبقوى تعبيريّة جديدة نابعة من صميم الرؤيا، ومن خلال وضعها في سياقات غير مألوفة ولا متوقعة تخترق البنى التّركيبية والدّلالية السّائدة، لتُشحَن بدلالات جديدة خاصّة بموضوع معين، وهي الطريقة الّتي يصنع من خلالها الشاعر رموزه الشّعريّة، والتي تشير في معناها الحديث إلى "الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النّواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية"[4]، فالرمز هو تكثيف للدلالة حيث لا تشير الدّوال إلى مدلولاتها الطبيعيّة (المعنى الأوّل) لتتجاوزها إلى مدلولات اعتباطية لا يمكن تحديدها بسهولة (المعنى الثّاني)، حيث أنّ "المعنى الفكري يظل في حالة سديمة يتسم بالحيدة والجمود، ومن هنا تلجأ الصورة الفنية إلى ما يسمى بحركة التفاف بمحق المعنى الفكري في صلادته ويبوسته وتنفصم الصلة الجامدة بين الدال والفكرة لينتج من وراء كل ذلك المعنى الإيحائي المنسق مع السياق الرمزي"[5]، كل ذلك يتم من خلال "البراعة الفنية

---

[1]– تزفيتان تودوروف، نظريات في الرمز، تر: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة والنشر، ط1، بيروت، أيلول 2012، ص167.

[2]– ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص15.

[3]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص199.

[4]– أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، دار الأمان للنشر، ط1، الرباط، 2014، ص17.

[5]– ينظر: محمد مسعد العودي، الصورة في شعر المقالح، ص125.

في خلق الدلالة المبتكرة والمتميزة للكلمات وابتكار السياق الملائم لطبيعتها"[1]، فالرموز وسيلة الشاعر الحداثي في خلق صوره الشّعريّة، وهي لا تحقّق ذلك حتى يتواشج بعضها مع البعض الآخر داخل النّص لتخلق صورتها الشّعريّة الكليّة، "إذ لا يتحقق لرمز فائدة في مفردات معزولة، بل في شكل متآزر تتجمع فيه الرموز الجزئيّة في شكل كليّ"[2]، حيث أنّ الرّموز الجزئيّة تتراكب وتتكامل في آن واحد، ذلك أنّ النّص الشعري الحداثيّ بناء نسيجيّ موحّد وهو ما يحقّق أحد أهم مميزات القصيدة والصّورة الحداثيّة والمتمثّلة في الكليّة أو الوحدة العضويّة.

تتعدّد المكونات الأسلوبية للصّورة الشّعريّة وتتنوّع بحسب التجربة الشعريّة وما تفرضه من وسائل، ويبقى ما تطرقنا له جزءًا من كلّ لا محدود، فالصّورة هي "الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه وسامعيه"[3]، دون تحديد لهذه الوسائل، لكنها تبقى دائما تشكيلًا شعريًا يحاول فيه الشاعر "إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها"[4]، ما يجعل صوره تأخذ أشكالًا تتحكّم فيها حالته النّفسية وموقفه تجاه الطبيعة والكون والوجود.

3- أشكال الصّورة الشّعريّة:

الصورة الشعرية تركيبة فنية زئبقية، تأبى الثبات، فهي تأخذ أشكالًا مختلفة تتحكم فيها ـ غالبا ـ رؤى الشاعر ومواقفه التي يسعى من خلالها إلى مقاضاة الواقع المعاش وتجاوزه إلى الواقع الممكن، فالذّات الشّاعرة في صراع دائم مع الواقع، وهي ضعيفة حياله في الوجود الحقيقيّ، قويّة عليه في نصوصها، إذ أنّ الشّاعر من خلال قصائده يحاول أن يصور رؤاه

---

[1]- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1994، ص75.

[2]- يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف للنشر، (د.ط)، القاهرة، 1995، ص27.

[3]- محمد حسين علي الصغير، الصورة الفنية في المثل القرآني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، (د.ط)، الجمهورية العراقية، 1981، ص31.

[4]- محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، ص162.

الخاصّة ويخلق عالمه الممكن، والصورة هي أهم الوسائل الفنيّة الّتي تحقّق له ذلك من حيث قدرتها على أن "تجسد تجربته وتبلور رؤاه وتعمق إحساسه بالأشياء وتساعده على تمثل موضوعه تمثّلًا حسيًّا، كما تساعده على التواصل مع العالم الخارجي والاتحاد به"[1]، ذلك العالم الّذي نجد الشّاعر ـ عادة ـ عاجزًا عن التأقلم معه، ناقمًا عليه من خلال رفضه للزّمن الواقعي الّذي يتحكّم به ويقيّده، فيسعى من خلال نصوصه وبوساطة صوره الشّعريّة إلى خلق عالمه الممكن وزمنه النفسي الخاص الّذي يمنحه الحريّة التّامة، أو ربما قد يعبّر عن معاداته لهذا الواقع بالغياب والهروب، وربما بمحاولة فرض صوت الذات وسطوة الأنا، فهو يصوّر مواقفه تلك ورؤاه وتطلّعاته وتجاربه و...، على الشّكل الّذي يراه أبلغ، مركّزا على تحقيق جانب الشّعرية أو الجمالية في خلق صوره وتشكيلها، فتنشأ عنده صور شعريّة بأشكال مختلفة وغير محدودة، نتناول منها:

أ ـ الصّورة الزّمنيّة:

هي الطريقة الّتي يستغل من خلالها الشّاعر إمكانات اللّغة الفنيّة في خلق صورة شعريّة للزمن الخاص أو الزمن النفسي الّذي يرضي ذاته، حيث تتحقّق الصّورة الزمنيّة عندما يكون "التكثيف الصّوري المستخدم وما فيه من حدّة وإشاعة، فضاءً شعريا دافقا بالحركة والزمنيّة، يعمل على نقض اللّغة العاديّة وتحطيمها، ليعيد بناءها على مستوى أعلى، من هنا تنبثق للدّلالات المتغيرة الّتي تشيعها الصور أزمنة متغيرة غير متوقعة يتم بها مخالفة زمن الخطاب أو توكيده أو إدامة الحاضر بتوكيده لحظة إنجاز الكلام"[2]، وذلك يعني أن يعتمد الشاعر على عنصر الإيحاء في اللغة الشعرية، فيقوم بشحن لغته بكلّ الدلالات الّتي يمكن أن تتيح له خلق فضاء شعري ذي أبنية زمنيّة متنوّعة وكثيفة، بحيث "يصبح الزمان بناء نفسيا يتبادل عملية الخلق الفنّي مع الذات الشاعرة، حتى يكاد يتحول إلى الزمن الحقيقي

[1]– عبد الله عساف، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، دار دجلة، ط1، سورية، فيفري 1996، ص21.

[2]– خليل شكري هياس، ينابيع النص وجماليات التشكيل، ص346.

الّذي تحياه"[1]، فهي ذات حالمة تسعى إلى الإمساك باللّحظة المواتية أو خلقها والحلول فيها، وهو ما يتيح لها تعويض عجزها عن مجابهة الواقع المعاش بخلق عالمها الممكن الّذي يتيح لها حقّ الفعل والتّغيير الّذي ترجوه.

ب ـ صورة الغياب:

هو مفهوم يشير إلى "عجز الذات عن تغيير الواقع المأساوي أو تغيير إحساسها بمأساوية الواقع الذي تحسه غريبا عنها"[2]، فيضطر الشّاعر إلى إيهام الذّات بالرّحيل والنّفور والغياب، لكنه غياب افتراضيّ لا يتحقّق إلّا على مستوى التّصوير الفنّي في النّص الشّعري، فتجد الشّاعر يختار الوسائل الأنجع ليمكّن القارئ من مشاركته تجربته، من خلال الارتقاء بمستوى الشّعريّة في تجسيد حالة الغياب أو صورة الرّغبة في الغياب الّتي تخالجه، فالصّورة الشّعريّة الأبلغ هي "الصورة التي تتخلّل بنية التجربة الشعرية منتشرة في اتجاهين متناغمين: اتجاه الدلالة المعنوية، واتجاه الفاعلية على مستوى النفس، مستوى الإثارة لما بين أشياء العالم والذات الإنسانية من فعل واستجابة وتنافر وتعاطف"[3]، لكن "الذات الحزينة المحرومة تبحث دائما عن نعاس تختفي فيه"[4]، لعدم قدرتها على مواجهة الواقع الّذي تسبّب في انكسارها أو لعدم رغبتها في ذلك.

ج ـ صّورة دراميّة صوت الذّات:

هي صورة نقيضة لصورة الغياب، حيث تجسّد الرّغبة في فرض الذات وإعطائها حق الفعل فهي ذات إنسانيّة "تحاول جاهدة خلق المعادلة بينها وبين الوجود"[5]، لتتيح لنفسها فرصة المشاركة في صنع الأحداث، فتعمل على "تحويل المنطوق اللغوي إلى عالم بديل

[1]– خليل شكري هياس، ينابيع النص وجماليات التشكيل، ص347.

[2]– محمد مسعد العودي، سحر شعرية النص ومناهج قراءته، ص152.

[3]– المرجع نفسه، ص43.

[4]– المرجع نفسه، ص150.

[5]– محمد مسعد العودي، الصورة في شعر المقالح، ص95.

لعالم الواقع القامع لطموح الذات"[1]، ذلك ما يجعل من القصيدة صورة كليّة للواقع الافتراضي الّذي تحلم به الذّات المبدعة وتفرض من خلاله رؤاها وسيطرتها بعد أن تثبت لنفسها صفة الفعل فيه.

والأمر الّذي لا يمكن تجاهله، السّر الأعظم في شعرية النّصوص والدّافع الأجل في خلق مثل هذه الصّور هو معاناة الذّات الشّاعرة، لذلك يرى **ت. س. إليوت (Thomas Stearns Eliot)** "أن الشعر ليس انفعالا بالواقع، وإنما هو التخلص من الانفعال بواسطة معادل موضوعي تخلع عليه الذات انفعالاتها"[2]، وأهم وسيلة لخلق ذلك المعادل هي الصّورة الشّعريّة الّتي تجعل من القصيدة الواقع الممكن الّذي تسعى الذّات إليه أو تقترحه، فالقصيدة المعاصرة تقوم على "شعرية الرؤيا، أو الرغبة في استشفاف الواقع والغوص داخله"[3]، ذلك أنّها محاولة "لاستكناه الواقع وتعمقه عن طريق إعادة طرح مكوناته بمنطق الصورة الخياليّة"[4]، أو هي اختبار منه لصحّة موقفه أو رؤيته على مستوى الصورة الشعريّة.

ولأنّ المواقف تتجدّد والرؤى تتشابه أو تتباعد ومستويات العاطفة ومساحات الخيال تختلف من شاعر إلى آخر، فإنّ مشاربهم الّتي يستقون منها صورهم تتنوّع أيضا فهم "ينهلون من منابع شتى في بناء صورهم الشعرية، يتشربونها ويشكلونها من أشياء جمة، قد تكون ضمن مبصراتهم الّتي تصدر عن البيئة التي يعيشون فيها، سواء أكانت هذه المبصرات جامدة قارة أم حية متحركة، وقد تكون ضمن مدركاتهم الّتي تصدر عن ثقافتهم أو تجاربهم الشخصية"[5]، وذلك ما يثبت أثر الرّوافد الثّقافيّة والفكريّة في بناء الصّورة الشعريّة داخل القصيدة المعاصرة.

---

[1]– محمد مسعد العودي، سحر شعريّة النص ومناهج قراءته، ص46.

[2]– المرجع نفسه، ص90.

[3]– صلاح السروى، تحطيم الشكل.. خلق الشكل، شركة الأمل للطباعة والنشر، (د.ط)، القاهرة، 1997، ص129.

[4]– المرجع نفسه، ص129.

[5]– عبد الحميد قاوي، الصورة الشعرية بين النظرية والتطبيق، مكتبة رويغي، ط1، الأغواط، 2008، ص71.

4- آليات تأثّر الصّورة الشّعريّة بالرّوافد الثّقافيّة والفكريّ

تمثّل ثقافة الشّاعر، ورصيده المعرفي، وتجاربه الشّخصيّة، وتراثه الإنساني، وتاريخه، وقناعاته أو تأثّراته المذهبيّة والدّينيّة ...، روافدًا يستلهم منها صوره الشّعريّة، حيث أنّه لا انفصال للرّوافد المعرفيّة والمؤثّرات الثّقافيّة عن صور الشّاعر، لارتباطها بلا شعوره الفردي والجمعي، وهي منابع شديدة الكثافة لتشكيل صوره الّتي يرمي إليها، فهي من أهمّ "الأشياء التي يتكئ عليها الشعراء في إبداع صورهم، بل هي منطلقات الخلق الفني التي تعكسها مرآة وجدان الشاعر"[1]، لذلك يقوم الشاعر المعاصر بتفعيل آليات شعرية متعددة تمكّنه من الاستفادة من تلك الروافد في خلق صوره الشّعرية الخاصّة والمتفرّدة، ومن تلك الآليات نجد:

أ ـ الصّورة التّناصيّة:

وتعني أن "يعيد الشاعر إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة، عالمية أو شعبية وينتقي منها صورة أو موقفا دراميا أو تعبيرا ذا قوّة رمزية"[2]، وهي ليست إعادة عشوائيّة بل هي عملية صهر وإذابة لتلك المعارف السّابقة بطريقة شعريّة في النّص الجديد، فالتّناص آلية شعريّة "تجعل من النّص الواحد متنا لنصوص متوارية فيه وموازية له بعد أن يتجاوز فيه المعنى لفظه إلى معنى ثانٍ وثالث ومحتمل، عبر علاقات مرئيّة تمنح المجرّد شكلا تارة، ولا مرئية تسهم في توليد الدّلالات وخلق فضاءات نصيّة جديدة تارة أخرى"[3]، وربما تزداد شعريّة هذه الصّورة مع النّوع الثّاني الّذي ورد في العبارة الأخيرة، فكلّما كان الالتحام بين النّصوص إيحائيًا، متواريًا، لا مرئيًّا، بعيدًا عن الاقتباس

---

[1]- عبد الحميد قاوي، الصورة الشعرية بين النظرية والتطبيق، ص71.

[2]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي للنشر، ط3، بيروت، يوليو 1992، ص129، 130.

[3]- محمد مراح، هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر، (مذكرة ماجستير مخطوطة)، جامعة وهران، 2013، ص أ.

والاستشهاد والاجترار، كانت الصّورة التّناصيّة أبلغ وأشدّ وقعًا، لأنّ ذلك يتيح التّصوير بما يخدم الحياة والكون فلا يكون التّناص حينها "مجرد استعراض ثقافي وإنّما قدرة وكفاءة عالية في التناول والتوجيه"[1]، فالشّاعر من خلال التّناص "يكتشف الماضي أو يقرأه في ضوء الحاضر، ويعيد تشكيله من جديد، وفق رؤيا شعريّة تمتص المحمولات الدلالية الموروثة لتكشف عن طزاجة التجربة الشعرية، وخصوصية مبدعها في تعبيره عن الواقع بكل ما يحمله من أبعاد ذاتية وحضارية وإنسانية"[2]، فهو بذلك يوظّف هذا المحمول التاريخي ويوجّهه دلاليًا عن طريق تكثيف مكامن الدّلالة فيه، وشحنها، ومضاعفتها عن طريق التّحوير والإيحاء والرّمزيّة ليبعث فيها معانٍ جديدة تخدم موقفه ورؤياه الرّاهنة، فلا يغدو ذلك المقتبس الفكري أو اللغوي حينها "إلا مطية تحمل ما تستطيع من آفاق ومدلولات ضمن فضاء يلقي الشاعر خصوصيته عليه، ويبعث فيه إيديولوجيته العاكسة لمواقفه وتجاربه ومذهبه الفكري والتّصوري"[3]، ليتشارك الشّاعر بذلك مع صاحب النّص الأصل نصّه لما حمّله من خصوصية تعود إليه.

ب ـ استحضار الشّخصيات التاريخيّة:

الشخصية التراثية أو التاريخية "هي كل شخصية أسهمت في بناء التراث أو هي علامة بارزة فيه"[4]، ونجد الشّاعر أحيانا يتخذ من هذه الشخصيات وما يرتبط بها من مواقف وتجارب، ورؤى، وأقاويل مادة أو شكلا تتلبّسه صوره "فالصّورة قد تؤدي وظيفتها مباشرة بالإيحاء أو الاستدعاء"[5]، وذلك كي يقدّم للقارئ منطلقا يتكئ عليه في فهمه لها، لأن تلك العلاقة بين القارئ والنّص لا تبنى من عدم، "فالشّاعر يوظّف إحدى الشخصيات التراثية

[1]– هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص211.

[2]– ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2013، ص25.

[3]– هدية جمعة البيطار، المرجع السّابق، ص211.

[4]– عبد الله عساف، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، ص273.

[5]– محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، (د.ط)، مصر، 1981، ص38.

داخل بنية قصيدته الحديثة محاولا التوفيق بينها وبين واقعه المعاصر الذي يريد التعبير عنه"[1]، وهو بذلك يعطي للقارئ صورة تربطه بشكل ما بالصورة الذهنيّة الّتي تجسّد تجربة شخصيّة موجودة أصلا في المخزون الثقافي والتاريخي للشاعر والقارئ معا، وذلك الاستدعاء لا يشترط التّطابق بين التجربتين فهو قد يعمل على تحميل الشّخصيات مواقف ورؤى مخالفة ومغايرة للموقف الحقيقي بما يخدم غرضه التعبيري والفني معًا، أو قد يتخذها رمزًا أو قناعًا يمثّل رؤاه ويصوّرها شعريّا.

ج ـ بنية الاتحاد بين البعدين الإنساني والصّوفي:

بالإضافة إلى تلك الرّوافد نجد روافد أخرى تستميل الشّعراء كالنّزوع الصّوفي الناتج عن تأثّر بفكر ما، أو ربما اقتناع بفلسفة إنسانيّة خاصّة لها منطلقاتها كالإشراق، ووحدة الوجود، والفناء، والاتصال بالإله ....، فتظهر في أشعارهم في شكل صور تقوم على الاتحاد بين البعدين الإنساني والصّوفيّ فهم "يدرجون قاموسهم اللغوي الخاص مستغلين ما فيه من إشعاعات صوفية للإيحاء بجو يشبه ما يعانيه المتصوف من شوق الوصول"[2]، متّكئين في ذلك على لغة إنسانيّة محمّلة بأبعاد صوفيّة، فلغة الصّوفي لغة شعريّة متجاوزة لأنّها تحمل دلالات خاصّة وغير مألوفة تخالف دلالاتها المعجميّة والتّصريحيّة، ممّا يجعلها لغة رمزيّة تتميّز بخصوبة في التّصوير الفني، حيث أن الصّوفي رفض هيمنة معايير العقل حين ركب طريق الحقيقة المطلقة الخارجة عن إدراك العقل، ومن هذا المنطلق حاور الشاعر اللغة الشعرية السائدة، وحاول أن يعبر عن الأشياء جميعا بمعايير الخيال وذلك همه، فدخل عالمه الخاص بلغة شعرية تتشكل في يديه تشكيلًا خياليًا بعيدًا عن المتداول فنيًّا في عصره"[3]، فجاءت صوره غامضة على غير العارفين بهذا المذهب.

---

[1]– هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص202.

[2]– ينظر: محمّد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف للنشر، (د.ط)، القاهرة،1977، ص322.

[3]– خناثة بن هاشم، الشعر الصوفي بين الرؤية الفنية والسياق العرفاني، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت،2017، ص72.

على الرّغم من كل تلك التّفاصيل الّتي ارتبطت بالصّورة الشعرية بشكل أو بآخر، تبقى الصّورة الشعريّة ميدانا رحبًا، مراوغًا، مستعصيًا على التّحديد لكثرة تفرّعاته وتجدّدها وتقلّبها مع كل تجربة ومع كل شاعر، وقد قُدِّمت فيه دراسات متعدّدة من كبار النّقّاد، تناولت الصّورة من منظورات مختلفة بلغت حدّ التضارب أحيانا، والتّوازي أو التكامل أحيانا أخرى، ونحن في بحثنا هذا نحاول التّطرّق إلى بعض تلك الجوانب من خلال ما تقترحه علينا المدونة المذكورة سلفًا.

الفصل الأول

المكوّنات الأسلوبيّة للصّورة الشّعريّة

أوّلًا: توظيف التوازي في تشكيل الصّورة الشّعريّة

1- التّشكيل باستعمال الثّنائيات الضّديّة

2- التّشكيل باستعمال الطّباق

3- الّتشكيل باستعمال توازي التّضاد

ثانيًا: توظيف التّكرار الاستهلاليّ في تشكيل الصّورة الشّعريّة

1- التّكرار الاستهلاليّ المفتاحيّ

2- التّكرار الاستهلاليّ اللّزوميّ

3- التّكرار الاستهلاليّ التّراكمي

ثالثًا: أثر التّرميز في تشكيل الصّورة الشّعريّة

1- البنى الرّمزيّة الصّغرى

2- البنية الرّمزيّة الكبرى

توطئة:

تنشأ خصوصيّة الشّاعر في خلق صوره الشّعريّة من الأسلوب، حيث يرى اللّغوي الفرنسي **جورج بوفون (George Buffon)** أنّ "الأسلوب هو الشّخص نفسه"[1]، فليس هناك هويّة شعريّة دون خصوصيّة تعبيريّة تصنع الاختلاف عن طريق المباغتة الأسلوبية والانزياح، فالأسلوب "هو خروج فردي على المعيار لصالح الصّورة"[2]، لذلك على القارئ الّذي يسعى إلى تتبع الدّلالة ورصد الصّور الشّعريّة أن "يسير في الطريق المعاكس، أي من فهم الأسلوب إلى الإدراك الدّقيق الكامل للصّورة والشّعور والفكرة"[3]، ذلك أنّ المتّكأ الأسلوبي هو المفتاح الأول إلى عوالم الشّاعر الدّاخليّة حيث أنّ "مفردات اللّغة والطّابع المميز لنحوها وبناء كلامها برمته هو بمثابة الأرضية التي تنبت عليها الصور والأفكار"[4]، وعليه أيضًا أن يركّز في رصد الظّواهر الأسلوبيّة على "الظّواهر الموظفة توظيفا جديدا لا على الظواهر المستعملة استعمالا عاديا طبق أوضاع اللغة وتقاليدها والمألوف من قواعد التّواصل"[5]، فالشّاعر يسعى دؤوبًا إلى الفرادة من خلال "وضع الأبنية اللّغويّة في سياقات خاصة تفتح أبواب تعدّد المعنى وغنى الطاقات الإبداعية، وتحريرها من قواعد المألوف مما يضفي عليها الحيوية والتفرد في تشكيل الكثافة الإبلاغية وتحقيق الإثارة الشّعرية"[6]، ليترك بذلك بصمة تميّز أسلوبه أو لنقل ليتفرّد خطابه بطابع أسلوبي متميّز، ذلك ما يفرض عليه الوقوع على المكوّن الأسلوبي الأمثل لتجسيد تجربته ثمّ يحاول أن يسمو به على مدارج الإبداع العليا ليصنع فرادة الحدث الأدبي عنده، وهو يلجأ إلى كلّ ذلك رغبة في التّجديد والمغايرة لتجنّب

---

[1]– فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، ط1، دمشق، 2003، ص29.

[2]– المرجع نفسه، ص36.

[3]– أ. ف. تشيتشرين، الأفكار والأسلوب، تر: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، (د.ط)، العراق، 1964، ص21.

[4]– المرجع نفسه، ص22.

[5]– محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنّشر، (د.ط)، تونس، 1992، ص9.

[6]– عمر عبد الله العنبر، محمد حسن عواد، الأسلوبية وطرق قراءة النص الأدبي، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي، مج41، ع2، الجامعة الأردنية، 2014، ص438.

الأشكال المستهلكة والوسائل المكشوفة في التصوير الفنّي، لذلك يعمل على تسخير بعض الظّواهر الأسلوبيّة في فعل ذلك، "فالصّورة الشعريّة تؤدي وظيفة فنيّة تتفق معها في أدائها أدوات أخرى مثل التقابل، والتّكرار والتّوازي"[1]، وهي أدوات أسلوبيّة متاحة للجميع لكنها لا تؤدي الوظيفة الشّعريّة المرجوة منها إلّا في يد مبدع حذق. فكيف تتجلّى جماليّة الصّورة الشعريّة في مدونة "كأنك لم" لمحمد عبد الباري؟ وأي دور كان لها في ترجمة أهداف الشّاعر من خلال أساليبه اللغويّة؟ وما هي المكوّنات الأسلوبيّة الّتي لاقت حضورًا في تصوير تجربة الشّاعر؟ وكيف وُظِّفَت لِتُحقِّق ذلك؟

أوّلًا: توظيف التّوازي في تشكيل الصّورة الشعريّة

الجدل أساس الكون والوجود، وحياة الإنسان قائمة عليه فالإنسان قد "عاش صراعا وجوديّا منذ اللّحظة الأولى الّتي أبصر فيها نور الحياة"[2]، فهو يعيش حياة متقلبة تحكمها ظروف مختلفة كالحروب، والكوارث الطّبيعيّة، والفقر، والأوبئة، والحب، والاستبداد، والظلم...، وتؤثّر عليها خلفيات وعلل قد تكون: اجتماعيّة، سياسيّة، دينيّة، اقتصاديّة، "وقد تكون إنسانيّة متأتيّة من أعماق هذه النّفس ذاتها"[3]، ما يؤدي به إلى الدّخول في جدالات وصراعات داخليّة مع نفسه، وإلى حالة من الاستياء، والثّورة، والغضب، والجنون غالبا، فيتّخذ من كلّ ذلك مواقف تنعكس ـ لا محالة ـ على كلّ ما يصدر منه من أعمال وأفكار وفنون، وربّما نلمسها في القصيدة المعاصرة في شكل ظواهر أسلوبية أهمّها "التّوازي"، حيث أنّ "بنية الشّعر هي بنية التّوازي المستمر"[4]، والتي أشار **رومان ياكبسون (Roman yakobson)** إلى أنّها عبارة عن تأليف ثنائي يقوم على أساس التّماثل الّذي لا يعني

---

[1]– عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصّورة في الرواية النظرية والممارسة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2016، ص33.

[2]– بوجمعة بو بعيو، جدليّة القيّم في الشّعر الجاهليّ، اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2001، ص6.

[3]– المرجع والصفحة نفسها.

[4]– قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ص105.

التّطابق[1]، بل أضاف **بلير(Blair)** أنّ هذين الطرفين تربطهما علاقة متينة قد تقوم على مبدأ المشابهة أو على مبدأ التّضاد[2]، وربما سيكون التّضاد أكثر توليدًا للدّلالة، وأقرب تصويرًا لتجارب الشّاعر العربيّ المعاصر في خضم تناقضات الواقع المعاصر وصراعاته، فيتأتى النّصّ بوجوده ـ التّوازي في علاقاته الضّديّة ـ أقرب تصويرًا لهذا الواقع، لما يمارسه من مزج بين "المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشّيء نقيضه، ويمتزج به مستمدّا منه بعض خصائصه ومضيفا عليه بعض سماته، تعبيرا عن الحالات النّفسيّة والأحاسيس الغامضة المبهمة الّتي تتعانق فيها المشاعر المتضادّة وتتفاعل"[3]. ولأنّ الظّاهرة الواحدة "لا توظف في النصوص بشكل واحد مرتين ما يجعلها تقتضي جهدا متواصلا في التحليل وروحا متجددة في العمل ويقظة دائمة في النظر لرصد كل تغير وتسجيل كل إبداع"[4]، فقد كشفت محاولة تقصّي أثر الصّورة الشّعريّة في المدوّنة المدروسة من خلال هذه الظّاهرة عن أشكال توظيفها المختلفة، ومنها نجد:

1- التّشكيل باستعمال الثنائيات الضّديّة:

من أنماط هذا التوازي في الديوان، ما نجده في المقطع الآتي:

أراهُ بالشعراء الآنَ متّحداَ

فصمتُهم ـ دون ما قالوه ـ يلهمُه

مشى ليدخلَ في الإيقاع ذات الهوى

وكان يحبو ـ بلا لحنٍ ـ ترنّمُه

غيبوبةٌ، هذيانٌ ناعمٌ،

غرفٌ

---

[1]- ينظر: قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ص103.

[2]- ينظر: محمد كنوني، التّوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، دار النشر العربية، ع18، الدار البيضاء، أبريل 1999، ص79.

[3]- يوسف عليمات، جماليات التّحليل الثّقافيّ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، عمّان، 2004، ص324.

[4]- محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، ص7.

من المتاهاتِ.. يبنيها فتهدمُه

في البدءِ كان على الشطآن منتظرا

وكان أفضح ما فيه تلعثُمه

لم يبتكرْ موسمًا

بل ظلّ مقتبسًا

مواسمَ النّاسِ

حتى حانَ موسمُه

فصارَ يخبزُ في تنورِه لغةً

من دهشةٍ

تُطعمُ الدّنيا وتطعمُه[1]

لا تكاد أسطر المقطع تخلو من ثنائيات ضديّة ـ "والحديث عن الثّنائيات الضّديّة يعني حديثا عن توازي الثّنائيات"[2]ـ قد لا تعطي دلالة ثابتة وهي منفردة إلّا أنّ "تموضعها في أنساق تحيل إلى مدلولات متعدّدة نهائيّة"[3]، فهي لا تنفكّ تحقّق بنية متعالقة بين هذه التّناقضات اللّغوية المعجميّة أو الدّلاليّة المعنويّة بما فيها المعاني الإيحائيّة، وللوصول إلى المعنى الغائب ينبغي على القارئ المتفحّص أن يتسلّح بأقوى وسائله النّقديّة، ففي هذه الثّنائيات "يراوغ المدلول الدّال في العلاقة بين الدّال والمدلول، ويصبح الدّال علامة عائمة يحاول المتلقّي تثبيتها للوصول إلى المعنى"[4]، فقد تكون علاقة التّضاد غير مباشرة أو غير موجودة على مستوى اللّغة العادية، وليس من السّهل القبض عليها دون حسّ نقدي متفحّص يمكّننا من إيجاد تلك العلاقات الّتي تخلقها اللّغة المتجاوزة، ومن هذه الثّنائيات نجد:

---

[1]– محمد عبد الباري، كأنك لم، دار مدارك للنشر، ط2، الرياض، 2014، ص68.

[2]– سمر الديوب، الثنائيات الضّديّة، الهيئة العامة السورية للكتاب، (د.ط)، دمشق، 2009، ص4.

[3]– المرجع نفسه، ص6.

[4]– المرجع والصفحة نفسها.

صمتهم /دون ما قالوه	≠	يلهمه
مشى	≠	يحبو
إيقاع/ترنّم	≠	بلا لحن
غيبوبة	≠	هذيان
غرف	≠	متاهات
يبنيها	≠	تهدمه
يبتكر	≠	مقتبسا
موسمه	≠	موسم النّاس

ما يمكن تسجيله حول هذه الثّنائيات أنّه يمكن تصنيفها في حقول دلالية يخدم كلّ منهما ملمحًا ما، تلك الحقول تشكّل ثنائيات متضادة، وفي ذلك التّضاد تصوير لصراع الذّات البشرية مع الواقع "لأن القصيدة تعبر عن التناقضات الكائنة في الواقع المعيش، بين ما هو كائن وما يجب أن يكون"[1]، والأقرب أن نقول الذّات العربيّة، والّتي تعاني صراعات متعدّدة نتيجة نوبة الثّورات الّتي تجتاحها، فهي من خلال هذه الظاهرة ـ توازي التّضاد ـ تعبّر عن توتّرها الحاد وأحوالها النّفسيّة المتأزّمة، حيث لا تقف من خلالها على الجانب السّطحيّ للألفاظ، وإنّما تتجاوز ذلك الإطار الخارجي لاختراق الطّبقات الدّلاليّة العميقة والغائرة في النّفس، فيصبح صراع قضايا وأبعاد لا صراع ألفاظ ومفردات"[2]، وأوّل ما يمكن رصده من خلال هذه الثّنائيات هو البعد الصّوتي الّذي يطغى عليها بشكل جليّ، والّذي يمكن تصنيفه في حقلين دلاليين متوازيين ضديًّا كالآتي :

الصّمت	الصّوت
صمت – بلا لحن – غيبوبة	يلهمه – إيقاع –ترنّم –هذيان – لغة

[1]– مراد عبد الرحمان مبروك، النظرية النقدية، ج1، النادي الثقافي الأدبي، ط4، جدة، 2012، ص293.

[2]– عبد الحميد هيمه، البنيات الأسلوبيّة في الشّعر الجزائري المعاصر، دار هومه النّشر، (د.ط)، الجزائر، 1998، ص15.

يوحي الحقل الأول بالكتمان والسّكوت المطلق، أمّا الثّاني، فيحمل دلالة البوح وعلو الصّوت وصدوره، فمن مجرّد إلهام أو فكرة تحوّل إلى (إيقاع وترنّم) وهو صوت جميل مؤثر لكنّه غير مفهوم، ثمّ أصبح (هذيانا) أي بدأ يتحوّل إلى كلمات بعضها مفهوم وبعضها لا، لينتظم أخيرا في (لغة) معبّرة ومفهومة.

ربما بين هذين الملمحين تُحسم الكفّة المتأرجحة لصالح البوح وعلو الصّوت حيث نجد في النّصّ رفضا لغياب الصّوت (صمتهم)، إذ جاءت عبارات الكتمان في جمل اعتراضية للاعتراض عليها ورفضها، مثل: (ـ دون ما قالوه ـ)، (ـ بلا لحن ـ)، فالعربيّ صامت لكنّه رافض لصمته غير راض عنه، وهو الصّراع الّذي صوّرته ظاهرة الثنائيات الضديّة في النّص بشكل فنّي، لتمثّل القصيدة بأسرها الصّوت الّذي طال كتمه، والّذي انفجر (لغة) رغم (تلعثمه) في البداية.

بنظرة ثانية متفحّصة نستشفّ أنّ الثنائية السّابقة (الصّمت/الصّوت) قد توازت مع ثنائيّة ضديّة أخرى تتّضح من خلال الجدول الآتي:

الضّياع	الاستقرار
متاهات – تهدم – مقتبسا – موسم النّاس	غرف – يبني – يبتكر – موسمه

يكشف الجدول عن الثّنائية الموازية وهي: (ضياع/استقرار)، والّتي تمثّل المصير الّذي يؤول إليه كلّ طرف في الثّنائيّة الأولى، ليتوازى الصّمت مع الضّياع والصّوت مع الاستقرار، وهو المصير الّذي قرّره العربيّ من خلال ثوراته المتعدّدة، فهو (لم يبتكر موسما) خاصا به، بل (ظلّ مقتبساً) مواسم غيره، وفي الاقتباس إلغاء لصوت الأنا واستعارة لصوت الآخر، حيث ظلّ فاقداً لهويّته مُنقادا خاضعا صامتا، ولم يتخلّص من تبعيّته، ولم يمتلك زمنه، وما (حان موسمه) إلّا عندما (صار يخبز في تنوّره لغة).. نعم لغة واللّغة بوح، والبوح صوت، وعلا الصوت ليطعم الدّنيا ويطعمه، فسكوته لن يكسر جوعه وجوع أمّته ويسترجع

حقوقهم المسلوبة، فلطالما استرجعت القبائل حقوقها بأصوات شعرائها، وذلك ما يقرّه السّطر الأول من المقطع، وهو: (أراه بالشعراء متحداً)، حيث أنّ هذا الاتحاد بينه وبين الشّعراء قد كان في أنّ كلاهما اليوم صوت لقبيلته أو أمته، وهو المدافع عنها وحاميها، والمسترجع لحقوقها واستقرارها، بعد أن اِسترجع لنفسه سلطة اللّغة أو الصوت.

أسهمت الثّنائيات الضّديّة في المقطع السّابق، ومن خلال الحقول الدّلاليّة الّتي شكّلتها في تجسيد صورة الصّراع الدّاخليّ الّذي يعيشه العربيّ، بين الاستمرار في السّكوت عن الحقوق والضّياع بين يدي المستبدّ، وبين البوح وكسر حاجز الصّمت، ليعلو الصّوت المعارض، الرّافض، المطالب بالحقوق، من أجل تحقيق الحريّة والاستقرار.

2- التشكيل باستعمال الطباق:

ولنبيّن شكلًا ثانيًا تتدخّل من خلاله ظاهرة التّوازي في تشكيل الصّورة الشّعريّة في القصيدة المعاصرة، اقتصصنا هذا المقطع من قصيدة "تناص مع سماء سابعة":

صلاةٌ.. والصّلاةُ الآن مثنى
فلا توترْ.. وإن غمرتك شمسي
زمانُك لحظتانِ: تكون.. تفنى
وبينها ستصبحُ ثم تمسي
قصصتُ عليكَ من رؤيايَ سجنًا
فكنْ طيرًا لتأكلَ خبزَ رأسي
وكُنْ في أوّلِ الموّالِ حُزنًا
لتَذكَر آخر الموّالِ يُنسي
ولا تطلبْ من الكلماتِ معنى
فحسبك أن تعودَ بنصفِ جرْسِ

ستنسى دائمًا في العودِ لحنا

وتنسى قطرتينِ بكلِ كأسِ

فقل: يا خوفُ حين تكونُ أمنا

سأهدي غابتي الصفراءَ فأسي[1]

يزاوج النّص من خلال بنائه المعجميّ والدّلاليّ بين عدد من الثّنائيات، والّتي تطغى على بنيته السّطحية بشكل واضح فنجد منها:

اللفظ أو التّركيب	الضّد أو النّقيض	ملاحظات
. الصّلاة مثنى	. غمرة الشّمس	. ربما المقصود من مثنى هو صلاة الصبح التي تؤدى ركعتين، وهي تناقض في زمن أدائها غمرة الشّمس.
. تكون	. تفنى	
. تصبح	. تمسي	
. السّجن	. الطير	. يتضادّان في دلالتهما على القيد والحريّة.
. أوّل الموال	. آخر الموّال	
. معنى	. جرس	. يتضادان في دلالتهما على الصّورة الذهنيّة والصّورة الصّوتيّة للفكرة الواحدة.
. خوف	. أمن	

ما نلحظه في هذا المقطع أنّ الثّنائيات قد أخذت البعد الطّباقيّ ـ في أغلبهاـ، كما في البلاغة القديمة خلافا لسابقاتها في المقطع الأوّل، فهذه الثّنائيات التي زاوجت بين الشّيء وضدّه ما هي إلّا صورة لصراع دفين في بواطن الذّات الشّاعرة، وهو بدوره صورة لتأثير الواقع عليها، ذلك أنّ "الذّات الشّاعرة داخل إطار الواقع نافذة مطلّة عن محسوسات ومرئيّات

[1]– محمد عبد الباري، كأنك لم، ص94.

تتلاحق وتختزن في أعماقها وتتقاطع وتتّحد وتختزل عبر معركة النّهاية فيها للأقوى"[1]، إلّا أنّها تبدو في هذا المقطع أقرب إلى تحديد مصيرها، ما أكسب الثّنائيات الضديّة سمة المطابقة والانتظام نوعا ما، الأمر الّذي نستشفّه من دلالة السّطرين الأخيرين:

فقلْ يا خوفُ حين تكونُ أمنًا

سأُهدِي غابتِي الصّفراء فأسِي

حيث يحملان دلالة واضحة إلى اتّخاذ القرار بحمل السّلاح، وعدم وضعه حتّى يستحيل الخوف أمنا، ويتحقّق الاستقرار المنشود، ولبلوغ الصورة الكليّة للمقطع توجّب تصنيف الثنائيات بين ملمحين كما في الجدول الآتي:

الانقياد والاستسلام	التّحرّر مع بداية جديدة
الصّلاة /السّجن /تمسي /تفنى /آخر /معنى /الخوف	غمرة الشّمس /الطّير /تصبح /تكون /أوّل /جرس /أمن

أمّا الانقياد فنجد بعض ملامحه في (الصّلاة) لما فيها من ولاء، و(السّجن) وهو سلب للحريّة وخضوع للأقوى، و(الخوف) الّذي يولّد السّكوت والانصياع والتّبعيّة، وأمّا (تمسي، تفنى، آخر) فجميعها يحمل دلالة النّهاية والّتي تستدعي الاستسلام، بينما نجد بعض دلالات التّحرّر في: (غمرة الشّمس، الطّير) وطالما كانا رمزا للحريّة، وفي (الأمن) استقرار، أمّا (أوّل، الصّبح، تكون) فكلّها تشير إلى البداية الجديدة.

لم يكن العدد اثنان حاضرًا في البناء الدّلالي فقط لما فيه من مزاوجة بين هذه الثنائيات، بل تجاوزه إلى البناء الصّرفي للكلمات حيث نجد إشارات عديدة في النّص إلى المثنى عددا ومعدوداً نحو: (مثنى، لحظتان، نصف، قطرتين)، وطالما دلّ العدد اثنان إلى النّصر والحريّة، ما يوحي بأنّ الكفّة المتأرجحة في هذه الثّنائيات، تميل بقوّة نحو الطّرف

[1]– يونس عباس حسين، شعرية التّضاد ومرجعياتها الفرنسية في شعر الرواد، مجلة كلية التربية الأساسية، ع49، الجامعة المستنصرية، بغداد، 2006، ص20.

الثّاني الّذي يوحي برغبة في التّحرّر من قيد آرقه، فلجأ إلى: (الموال، العود، الكأس، لحن) ربما (تنسيه) ما يعانيه من (توتر)، و(سجن)، و(حزن)، و(خوف)، ووحشة، والتي توحي بها (الغابة)، وليتها غابة خضراء فهي غابة (صفراء)، تجرّدت من كلّ سبل الحياة، فقرّر أن تتحوّل الفكرة (المعنى)، إلى صوت (جرس)، ولو تطلّب الأمر حمل سلاحه (فأسي) فسيفعل، ولكنّه سيسلّمه دون مقاومة أوّل ما يتحقّق التّحرّر والنّصر، ويصبح الخوف أمنا، لأنّه لا يسعى إلى الدّم، بل يسعى إلى السّلام، وهو ما توحي به دلالة الأسطر الآتية:

فقلْ يا خوفُ حينَ تكونُ آمناً

سأُهدي غابتي الصفراء فأسي

أسهمت جدلية الطّباق في رسم الصّورة الشّعريّة داخل هذا المقطع، وفي تحديد معالمها، وفكّ أسرارها، لذا كانت هذه الظّاهرة إحدى سمات قصيدة الرؤيا الّتي يمكن وصفها بأنّها "فعل مكاشفة والتماع، ينوء بالمكابدة وحيرة السّؤال، وتعدّد المنظورات، واجتماع الأضداد، وامتداد شرخ المفارقة بين الواقع والمثال"[1]، وقد نجحت هذه التّقنيّة في تصوير هذا الصّراع القائم بين قوى الشّرّ المعارضة وبين الإنسان، فما هي إلّا صورة مستوحاة من الواقع، تجسد حالة التأرجح بين الولاء والرّفض، بين الانقياد أو الخنوع والتّمرّد، والّتي عاشها العربيّ قبل ثوراته الّتي سعى من خلالها إلى التّحرر من التّبعيّة، ما استدعى ضرورة حمل السّلاح (فأسي)، والفأس رمز للعمل والإصلاح، فهو جهاد في سبيل الإصلاح، والّذي لم يكن إلّا حين بالغ المستبدّ في فرض أغلاله، حتّى أصبحت الحياة (سجنا وغابة صفراء).

3- التشكيل باستعمال توازي التضاد:

لفهم هذه الظاهرة تناولنا المقطع الآتي من قصيدة "بوصلة":

بوصلة

فوضاكَ

[1]- عبد القادر عباسي، انفتاح النص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة، (مذكرة ماجستير مخطوطة)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2007م، ص37.

هي الترتيبُ الأمثلُ للعالمِ

فاحرس فوضاكْ

كسّرْ بلورَ الكلماتِ

الشّعرُ هو الضوءُ الصاعدُ من بينِ شظاياها

لا تتأخّر عن أخذ اللّونِ من اللاّمرئي

الصورةُ بنتُ زواجِ الأفكارِ

من الأخيلةِ الغامضةِ

ونارُ التشكيلِ هي القبلةُ في كل الصّلواتْ

المشهدُ شفّافٌ ... فاستسلم لشفافيّتهِ

وارقبْ من شرفتكَ

غزالَ الوحي النّافرِ في الغاباتْ[1]

ما يضيفه المقطع إلى سابقيه، هو صورة أخرى للتوازي هي توازي التضاد حيث يشترك في خلق ثنائياتها القارئ المتسلّح مع صاحب النّص، وهو ما نلمسه في عنوان هذه القصيدة الشعريّة، حيث أنّ "البوصلة" الّتي تتأسس وظيفتها على التّناقض أو التّضاد المتوازي القائم بين كل طرفين من أطرافها الأربعة: (شمال/ جنوب)، (شرق/ غرب)، أسهمت من خلال كلمة واحدة في خلق الثّنائيّتين الضّدّيتين السّابقتين، وربّما قد نضيف إليها ثنائيّة ثالثة هي: (الاتجاهات/ المركز)، وربما (الضّياع/ الوصول)، وربما الأقرب هي: (الفوضى/ التّرتيب).

فهو تضاد يعتمد على الخفاء أكثر منه التجلّي، وما يحدّد ماهية هذه البنية الضّدّيّة العائمة هو القارئ ومدى قدرته على كشف خبايا اللّغة، والمقطع الّذي بين أيدينا يشكّل حقلا لأنواع متعدّدة من التّضاد، بما فيها النّوعان اللّذان ركّزنا عليهما سابقا، لكنّنا سنتجاوزهما

[1]– محمد عبد الباري، كأنك لم، ص13.

بالتّركيز على الثّنائيات الّتي تخدم هذا النّوع الجديد، والّتي تقوم على جانب متخفّ من الدّلالة، فهي تشبه الألغاز، وقد قمنا برصدها كالآتي:

كسر بلور الكلمات ≠ الشّعر

اللّون ≠ اللّامرئي

النّار ≠ الصّلاة

المشهد ≠ شفاف

لا تحمل هذه الثّنائيات الضّدّيّة علاقة تضاد واضحة، لكن "يمكننا استجلاء الطّرف الثّاني بشيء من التّروّي والمُصاحبة اللّغوية"[1]، فبين (كسر بلّور الكلمات) و(الشّعر) علاقة يحدّدها النّظم، حيث يوحي الشّعر إلى النّظم والتّركيب والتّرتيب والتّعالق، وضمّ الكلمات بعضها إلى بعض، عكس ما تشير إليه كلمة (الكسر) بما فيها من تحرّر للكلمات، فيكون "الشّعر" رمزًا لخضوع الكلمات لنظام محدّد، ويكون الكسر رمزا للتّحرّر، لنحصل على ثنائية (خضوع/ تحرّر).

ومازال التّضاد قائماً في جمعه بين (اللّون/ اللّامرئيّ)، فالتّضاد بين اللّون والّذي يُدرك ويحدّد عادة بالرّؤية وبين اللّامرئيّ، يكوّن الثنائيّة (المرئيّ/ اللّامرئيّ)، وربما بين (البصر/ العمى) حيث يظهر اللّون ويختفي، أو بين (الجليّ/ الخفيّ) وربما (الحضور/ الغياب)، أو(وضوح/ غموض أو تعمية)، والأمر نفسه مع ثنائيّة (المشهد/ شفاف)؛ أمّا ثنائية (الصلوات/ النّار) فقد نستشفّ منها بعدًا أقرب لحال العربيّ فربما تكون الصّلاة رمزًا للولاء بينما النّار رمزا للثّورة، فتكون الثّنائية بين الاستسلام والتّمرّد أو الانقياد والثّورة.

ومن الملاحظ أن هذه الثنائيات لم تخرج عن نطاق ثنائية كبيرة هي:

التّرتيب والهدوء	الفوضى والتمرّد
الخضوع – الغياب – الانقياد	التّحرّر – الحضور – الثّورة

[1]– علي عزت، اللغة والدّلالة في الشّعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، القاهرة، 1976، ص21.

في هذا التّضاد والتّنافر القائم بين الثّنائيات تجسيد للصراع أو "ازدواج الإحساسات"[1]عن طريق تقنيّة "تكنيك الأضداد Technique of Polarities والّتي تدلّ غالبا على صراع بين التّقدّم والنّكوص أو الإحجام"[2] الذي يعيشه العربي بين سعي إلى الحريّة في ثوراته المجنونة، وبين بحثه عن الهدوء والسّلام الّذي وجده في خنوعه وسكوته، لكنّه صراع نهايته محسومة في بداية الأسطر في قوله:

فوضاكِ

هي التّرتيبُ الأمثلُ للعالم

حيث أنّ المقطع قد ابتدأ بالفوضى (فوضاك) وبها أيضا انتهى، حيث وردت دلالة الفوضى في (الغابات) الّتي لا تخضع عادة لأي نظام عادل، وهو الأمر الذي يحسم المعركة لصالح الفوضى وكسر النّظام، فالتّرتيب والاستقرار الّذي يرجوه لن يتحقّق إلّا بالفوضى أو الثّورة والتّحرّر، وفرض الذّات بحضورها وليس العكس.

نستنتج أنّ توازي التّضاد من "منظور نفسي يعود حقيقة إلى تأثيرات متضادة متزامنة"[3] ألقت سهامها على الذّات الشّاعرة، فولّدت تضاربا وصداما تجسّد في شكل ثنائيات ضديّة متوازية، شكّلت ـ متضافرة ـ داخل المقاطع جدائل دلاليّة متضادّة أفلحت في خدمة الدّلالة الكليّة ورسم الصّورة الشّعريّة الّتي جاءت انعكاسا لحالة الصّدام الدّاخلي والتّأجّج الّذي يعيشه العربي في ربيعه رغم حسمها لنتيجة هذا الصّراع، لتصبّ الدّلالة وضدّها في نفس المصبّ الّذي يخدم ملمحًا واحداً دون سواه وهو ملمح الرّفض والثّورة.

كشفت المقاطع السّابقة عن الدّور الفني الّذي لعبه التّوازي في تشكيل الصّورة الشّعريّة باعتباره أحد فواعل الجماليّة الشعريّة الّتي أسهمت في توليد الدّلالة عن طريق خلق علاقات التّنافر والتّناقض، الّتي تجسّدت في شكل ثنائيات ضديّة وعلاقات ذات بعد طباقي، وتضاد

[1]– رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص12.

[2]– علي عزّت، اللغة والدلالة في الشعر، ص43.

[3]– جون كوين، النظرية الشعرية، ص416.

دلالي. لذلك فالتّوازي داخل هذه المقاطع أيقونة بل صورة للاستياء والثّورة والغضب والجنون، وموقف من الزّمان والمكان والنّاس والكون بكافة تشكّلاته[1].

تطلّبت هذه الصّور التّنافرية "وعيا خلّاقا من المتلقّي لإحداث حالة من الانسجام بين المعنيين المتنافرين، أو بين الدّال والمدلول"[2]، وهي إحدى ميزات النّص الشّعريّ المعاصر الّذي "يتطلب فيما يبدو تعايش المعاني المتعدّدة داخله بنوع من الانسجام"[3] الّذي تحقّقه ظاهرة التّوازي في بعض أشكالها.

أسهمت ظاهرة التّوازي في تحقيق شعريّة الصّورة في المقاطع السّابقة ذلك أنّ "درجة شاعرية الاستعارة تزداد كلما صادفت أشكالا انزياحية مورفولوجية أو تركيبية، وذلك حال اللعب بالكلمات أو التّوازي"[4]، وتبقى للتجربة الشعريّة وحدها صلاحيّة فرض هذه الأشكال أو تحديدها.

ثانيًا: توظيف التّكرار الاستهلاليّ في تشكيل الصّورة الشّعريّة

يعدّ التّكرار من التقنيات الشّعريّة الّتي لازمت القصيدة قديما وحديثا، لكنها لاقت حضورًا قويا على مستوى القصيدة المعاصرة، حيث غدت ظاهرة فنيّة جماليّة مقصودة، تتجاوز المنحى الصّوتي أو الإيقاعي إلى المستويين الدّلاليّ والجماليّ، فهو يعدّ من المثيرات الجماليّة والفنيّة المهمّة الّتي تسهم في تعميق الرّؤية الشّعرية، والّتي تلعب دور الكاشف عن الكثير من الجوانب النّفسيّة والدّلاليّة الّتي أسهمت في تشكيل الرّؤيا وتنامي الصّورة الشعريّة داخل الخطاب الشّعري المعاصر، فالشاعر "يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصّور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنّص من جهة أخرى"[5]،

---

[1]– ينظر: يوسف بديدة، جمالية التوازي في شعر نزار قباني، (رسالة دكتوراه مخطوطة)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2014، ص 224.

[2]– يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، ص319.

[3]– صلاح فضل، أساليب الشّعرية المعاصرة، دار الآداب للنشر، ط1، بيروت، 1995، ص119.

[4]– هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، ط2، الدار البيضاء، 1999، ص86.

[5]– منذر العياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الأنباء الحضاري، ط1، حلب، 2002، ص80.

والتكرار الأكثر ورودا في مدوّنتنا هو التّكرار الاستهلاليّ، الّذي يظهر بطريقة منتظمة ومعيّنة في بدايات الأسطر كلّها أو مجموعة منها، وقد اتّخذ منه **محمد عبد الباريّ** وسيلة يحيك بها خيوط صوره الشّعريّة، أو مفاتيح يفجّر من خلالها كوامنه الدّاخليّة، فالتّكرار أسلوب تعبيريّ يصوّر اضطراب النّفس ويدلّ على تصاعد انفعالات الشّاعر، والّتي تظهر في إلحاحه على جهة هامة من العبارة، وسنوضّح أهم الطّرق الّتي يسهم من خلالها التّكرار الاستهلاليّ في تكوين الصّورة الشّعريّة من خلال ما تمليه المدوّنة المدروسة .

1- التّكرار الاستهلاليّ المفتاحيّ:

قد تشكّل الصّيغ المكرّرة شرارات لفظيّة تحيل إلى فك بعض شفرات المعنى فنعتدها بذلك مفاتيح، وهو الأمر الّذي سنجلّيه من خلال الأسطر الآتية:

الجميلاتُ دوارٌ دائمٌ

وهواهنّ دخولٌ في المرايا

الجميلات حريقٌ أولٌ

في الخيالاتِ

وبردٌ في الحنايا

الجميلاتُ منافينا التي

سلبتْ أوطانَنا كلَّ

المزايا

الجميلاتُ هديا اللهَ

من يقدرُ الآن

على ردِّ الهدايا؟![1]

أسهمت اللّازمة التّكرارية في هذه الأسطر في بناء الصّورة الكليّة، حيث أن التّكرار البسيط المنتظم للفظة الجميلات في بداية كل مقطع، يمثّل ذلك "المتنفّس الّذي يبثّ من خلاله الشّاعر زفراته ونفثاته الشّعوريّة المغرقة في العمق والاستبطان الدّاخلي"[2]، وهو أمر يدلّ على محاولة للتنفيس الجزئي المتراتب لفكرة معينة أو تصوّر ذهنيّ يؤرق الشّاعر، وربما قد يتناقض الأمر بعض الشيء كون أن المكرّر (الجميلات) أمر لا يسبّب الاحتقان والامتلاء، حتى يتطلّب تنفيسا، لكنّنا لو تتبعنا مسار النّص لوجدنا أنّ هذه اللّازمة تمثّل مفتاحا للدّلالة الكامنة في القصيدة، فهؤلاء الجميلات قد ارتبطن دائما بالألم والخداع، فهنّ (دوار دائم) وفي الدّوار ضياع والتباس وتعتيم للأمور، و(هواهن دخول في المرايا)، والدخول في المرايا يسبّب التوهان وربما الضياع، فأنت تظلّ وجهتك وطريقك ومفرّك بين المرايا، وتحمل المرايا أيضا دلالة الخداع، فهي تَشَتُّتٌ في المكان وضياع للحقيقة بين الأوجه المزيّفة الكثيرة على المرايا، ليتكشّف بذلك الجانب المؤلم وراء ذكر (الجميلات)، وما يخفيه الجمال من تغطية وتعتيم للحقائق عن جوانب أخرى خفيّة، فما هو إلّا تلك الإغراءات الّتي تساعد على تمرير الخدع والاحتيالات وتسهّل قبولها، لنجد الجميلات يرتبطن مجدّدا بتلك المعاني، فهنّ (حريق في الخيالات) واستغباء للعقول، ومسح للأفكار، وتعطيل للأدمغة وخيالاتها، وطمس للهويّة، فإن كنت لا تفكّر فأنت لست موجودا، وهنّ أيضاً (برد في الحنايا)، فعوض أن يوفّرن الحضن الدّافئ، نجدهنّ يسلطن بردا على الحنايا والبرد وحشة وغربة، ولعل صورة التّضاد بين (الحريق والبرد) وما تشكله من تناقض، تدعم نظرية التلوّن والاحتيال كما تشي بالتّضييق والمحاصرة بين النّقيضين: قبول الإغراءات الباردة أو اللجوء إلى النار وهي رمز للحرب.

---

[1]– محمد عبد الباري، كأنك لم، ص29، 30.

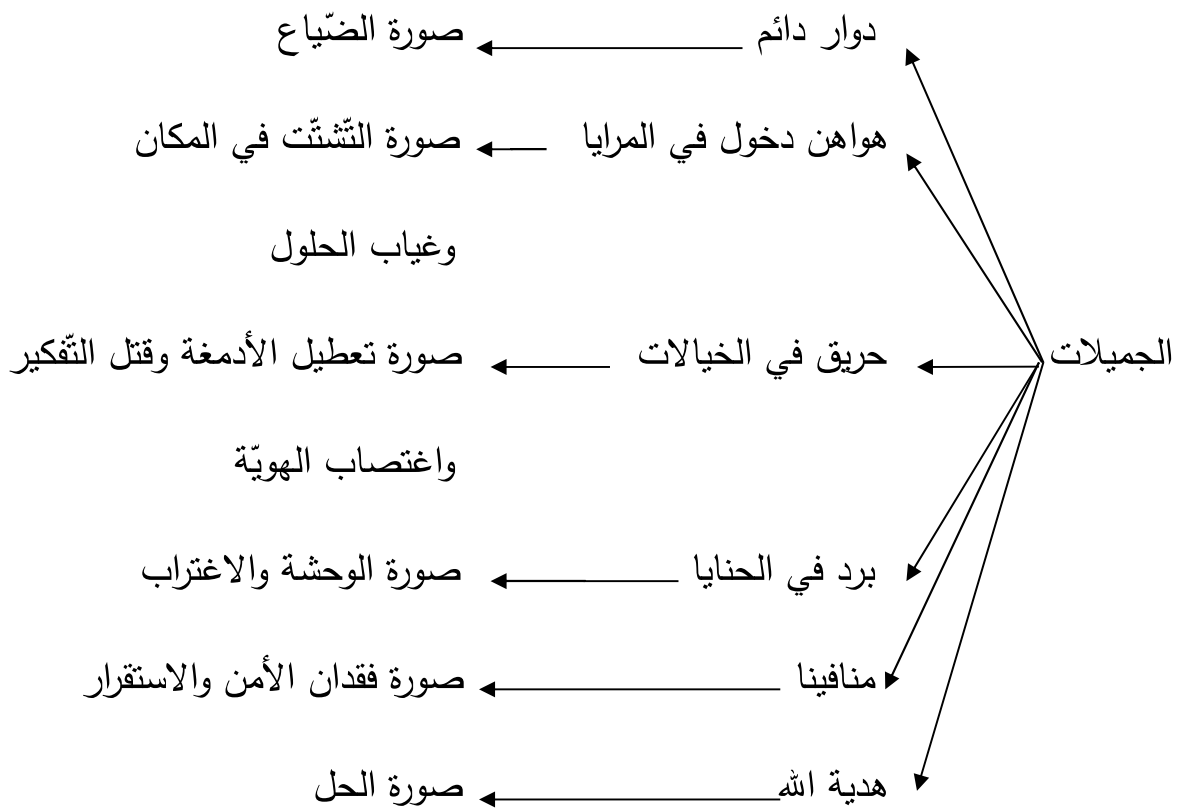
[2]– عصام شرتح، القبانيّ وثقافة الصورة ومونتاجها الشعري، ص150.

وتتنامى صور الخداع والضياع مع كلّ لازمة، حتى غدت الجميلات منافيًا بكلّ ما تحمل الكلمة من وحشة وألم واشتياق للوطن وضياع وتشتت، لتصبح لفظة (الجميلات) ماهي إلّا قناع لكلّ قبيح تشهده الشّعوب في أوطانها، الأمر الذي جرّدها من كل مزيّة وجميل (سلبت الوطن مزاياه).

كما نلحظ في المقطع الأخير التفاتة في مدلول السّياق (الجميلات هدايا الله)، قد يبدو للوهلة الأولى كسرا للمعاني السّابقة، وربما رضى بهذه المعاني فهي قدر الله، لكن الرّضى لا يعني أبدا الخنوع بل يستوجب الرّدّ (من يقدر الآن على ردّ الهدايا؟!)، وردّ الهدايا يجب أن يكون من نفس النوع (جميلا)، والجمال ما زال يحتفظ بنفس المدلولات السّابقة الّتي أكسبتها السّياقات للمكرّرات، يعني الوقوف وجها بوجه والمجابهة بالمثل، ما يعني الثّورة والرّفض.

لم يلتزم الشّاعر في هذا التّكرار مبدأ الصّرامة في التّوزيع لا على مستوى الكمّ ولا على مستوى الكيف، فاللّوازم كانت تغيب عن بعض المقاطع لتستأنف الحضور في مقاطع أخرى، إلّا أنّنا اكتفينا بجمع المقاطع الّتي حضرت فيها اللّازمة لطول القصيدة ذلك أنّ غرض الشّاعر لم يكن موسيقيّا فقط، بل كان يسعى إلى استعمال المكرّرات باعتبارها مفاتيح تشير إلى سياقات أو بؤر معيّنة تسهم في فك شفرات الصورة الشعرية.

أمّا من حيث الكيف فنحن نلاحظ ثبوت البنية التّكراريّة على المستوى الشّكليّ وحركيّتها على المستوى الدّلاليّ، حيث اكتسب لفظ الجميلات دلالات جديدة تسهم في تنامي الصّورة والدّلالة الكلّيّة مع كلّ مقطع وردت فيه، حيث لعبت المكرّرات دور مفاتيح المعنى، كما عملت على توجيه الدّلالة، من خلال ورودها في مُستهلّ السّياق أو التّركيب الّذي يُعدّ أحد البؤر الأساسية للصّورة الشّعريّة، والذي يسهم بدوره في إضافة معنى وتفصيل جديد للشّيء الّذي قدّمته السّياقات الّتي سبقته والّتي أشارت إليها المكرّرات، ولتوضيح ذلك استعنّا بالتّشجير السّهمي الآتي:



إذ أنّ المكرّر (الجميلات) كان بمثابة المفتاح الّذي يلج من خلاله القارئ لفهم تلك الصّور الجزئيّة، ذلك أنّ الغرض من هذا التّكرار هو شدّ استجابتنا الشّعوريّة تجاه الكلمة المكرّرة، فهي أشبه بومضة برق تلقي بضوئها على مكامن الدّلالة ومفاتيحها في النّص ليتفطّن إليها القارئ، وقد نجح الشّاعر من خلال هذا النّوع من التّكرار في حدّ ذاته وكيفيّة حضور المكرّرات في النّص من بناء صورته الكليّة، حيث أنّ أفعال الخداع والإغراء والتّلاعب والتّضييق الّتي مُورِسَتْ على العربيّ ـوالّتي كانت لازمة لحياته متكرّرة فيها باستمرارـ قد كشفت لنا عنها اللّازمة المكرّرة من خلال السّياقات الّتي وُضِعت فيها، وقد كانت سابقة وبادئة طال تزيينها له قبل مجرّد تفكيره في الرّد، والّذي ورد في السّطر الأخير (من يقدر الآن على ردّ الهدايا)، بعد كلّ الجميلات وما تحملن من دلالات تنامت وتفاقمت حتّى ثارت ثورته وفاض كأسه ونصّه بها، فجاءت كوابل رصاص متتابع سبق كلّ كلام، ليصفو ذهنه ـ بعد أن غزته للتّفكير في الحلول والرّدود، ذلك أنّ "اللّفظ المكرّرـ بوجـه عام ـ

مصدره الثّورة وهدفه الإثارة، حبّا أو بغضا"[1] حسب السّياق الّذي ورد فيه.

2- التكرار الاستهلاليّ اللّزوميّ:

يكون التّكرار في هذه الحالة منتظمًا وصارمًا في حضوره على مستوى المقاطع، وسنوضّح ذلك من خلال المقطع الآتي:

السّلامُ على لحيةٍ لا تردُّ السلامَ عليّ:

سأعذرُها

فهْي مشغولة باتّباع الدّليل (إلى الشيك ذي

الرقم الفلكي)

ومشغولةٌ

بالتحققِ من كل نصٍّ يؤكدُ شرعيةَ المذبحةْ

السلامُ على الحبرِ والوسخ الصحفي:

سيحشو المثقفُ غليونه بالأكاذيبِ

يحلقُ شاربَه ـ بعدَ ذمتِه ـ

ثم يكتبُ ألفَ كتابٍ يوثقُ فيها مسيرته

في التّلوّنِ والأرجحةْ

السلامُ على القصر:

[1]- عز الدين علي السّيد، التّكرير بين المثير والتّأثير، عالم الكتب، ط2، بيروت، 1986، ص136.

موسى سيكبرُ فيه

وفرعونُ لن يستطيعَ ـ وقد أمر الجند

والقابلات بذبحِ المواليدِ ـ أن يذبحهْ

السلامُ على آخر الصاعدين إلى الله:

إن سبحته ملائكةٌ بتراتيلها

فهو بالدمِ قد سبّحهْ.[1]

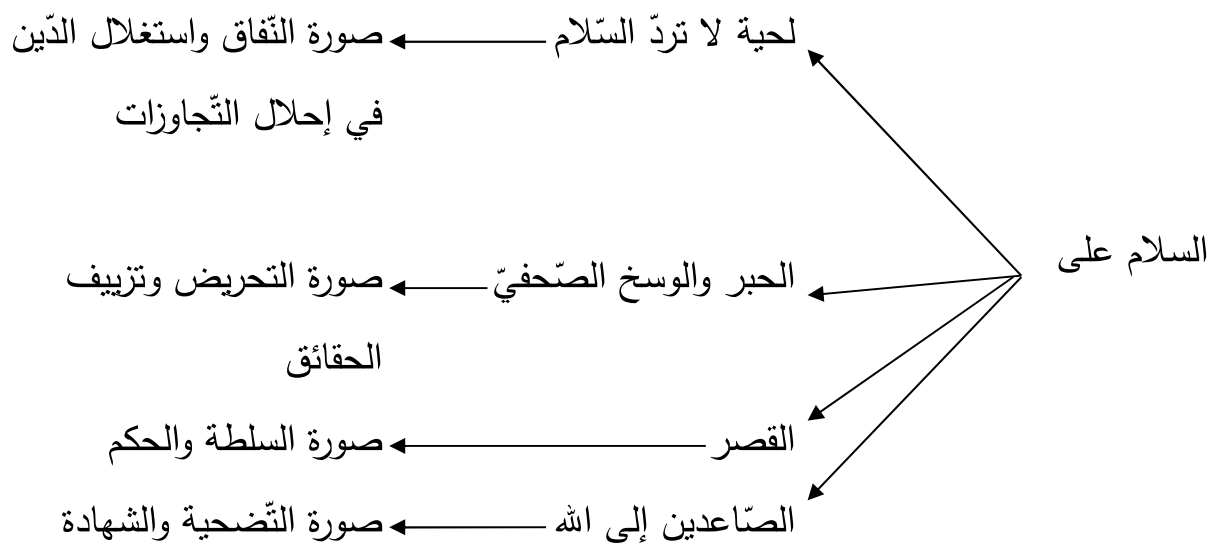
أول ما يمكن رصده على مستوى هذه الأسطر، هو التّكرار المركب لجملة اسميّة خبرها شبه جملة (السّلام على...) الّتي وردت لازمةً قبليّة منتظمة الحضور على مستوى المقطع، يمسّ جزء منها تغيّر مستمر يسهم في إنتاج الدّلالة وتنامي الصّورة المتشكّلة على مستوى المقطع، ليصبح المكرّر جذرًا محوريًا لانبثاق الصّور والدّلالات في النّص.

يحمل السّلام في معناه المتداول دلالة الأمن، كما نجده منافيًا للحرب وعوارض الفساد، وفيه براءة ممّا قد يمسّ الآخر من خير أو شرٍّ، فلا تعدّ ولا مأثم، ومنه المصالحة والتّخليص، لكن كلّ تلك المدلولات الّتي اكتسبتها الكلمة نتيجة الاستعمال، لم تَرِدْ في النّص بأيّ شكل آخر مخالف للفظة (السّلام)، ما يجعلنا نتجاوز ذلك المعنى السّطحي لننزاح به إلى ما قد تخفيه تلك اللّازمة "فالسّلام أشبه الأشياء بفكرة تجريديّة ذهنيّة نجمت عن المدركات الحسية وهي الحرب، لذا كانت معرفة الحرب أوثق من معرفة السّلام، فالسلام بالقياس إلى الحرب رجم أو ظنون أو استنتاجات... أمّا الحسيّ الواقعي الحميم فهو الحرب"[2]، لذا فإنّ تكرار اللّازمة (السّلام) هو في الحقيقة تكرار واستمرار لمظاهر الحرب ما

[1]– محمد عبد الباري، كأنك لم، ص18.

[2]– مصطفى ناصِف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للنشر والتوزيع، (د.ط)، بيروت، (د.ت)، ص110.

تأكّده الصّرخات المتوالية الّتي تحملها لفظة (السّلام)، خاصّة دون سواها من مرادفات، لتدخّل حرف المد الألف في بنية الكلمة وقافيتها، ما يسمح بمدّ الكلمة وإطالتها وبرفع الصوت وتمطيطه، صرخات الألم في زمن كسته الأكاذيب والخداعات، الّتي وردت دلائلها في تلك التّغيّرات الّتي طرأت على اللّازمة، فالخبر المتغيّر على مستوى كل لازمة هو ما ساهم في تشكّل صورة الحرب انطلاقا من أهم مظاهرها، مثل: (الأكاذيب، التّلوّن والأرجحة، الوسخ الصّحفي، شرعيّة المذبحة، يحلق شاربه (الخيانة) ...)، حيث "تعمل أجزاء النص الشعري لصالح المجموع"[1]، فتلك اللّوازم أو التّكرارات ترسم صورا جزئيّة تسهم في تنامي الصّورة الكليّة للخطاب والّتي تمثّل "مجموعة من الصّور الجزئيّة المندمجة"[2] كالآتي:



تلك الصّور هي مشاهد منفردة من موقف كليّ هو الحرب السّياسيّة، والمضايقات الّتي تستفزّ الرّعايا وتهدّد أمنهم وسلامتهم باسم السّلطة، فحين تغدر اللّحية رمز الرّجولة والفحولة والقوة والحكمة، رمز الحريّة الدينيّة وغالبا الانتماء للتيارات الإسلاميّة، متخلّية عن أهم مبادئها إحلال السّلام والدّفاع عنه عملا بما ينصّ عليه ديننا الحنيف (لحية لا تردّ السّلام)، فهي لا تسعى لإحلاله، بل تخلّت على ذلك في سبيل ماذا؟ في سبيل (الشّيك ذي

[1]– عصام شرتح، علم الجمال الشعري، دار الخليج للصّحافة والنشر، ط2، عمان، 2017، ص20.

[2]– عبد الله عساف، الصّورة الفنيّة في قصيدة الرؤيا، ص52.

الرقم الفلكي)، المال والإغراءات المادية، وأكثر من ذلك أن ترمز اللّحية للمفتيين ((سلطة الدّين)) الّذين يشرّعون المذابح باسم الدّين، لتصبح اللّحى حينها مجرّد أقنعة كاذبة، وتصبح المبادئ سلعة تباع وتشترى، وحينما يبيع الصّحفي ((سلطة الإعلام)) ذمته ويخون عهدًا قطعه على أن يحمل الرّسالة ويبلّغها بصدق، ليكون صوتًا عاكسًا للشّعوب ومشاكلها، فيتحوّل لسانه إلى وسيلة للكذب والخداع وتزوير الحقائق وتزييفها، ما يدلّ عليه المجاز المرسل في علاقته الجزئيّة (سيحشو المثقف غليونه بالأكاذيب)، حيث أن الغليون محلّه الفم والفم هو موطن اللّسان، واللّسان هو الجزء الفاعل عند المثقفين هؤلاء الّذين يمتلكون السّلطة الرّابعة وبجدارة، فيستعملونها كوسيلة تأثير تخدم مقاصدهم الخبيثة، ولا أدلّ عل ذلك من كناية: (يحلق شاربه ـ بعد ذمته ـ)، فالشارب رمز الكلمة القاطعة والوعد الصادق للأسف يُحلق وفي ذلك تخلٍّ عمّا في ذمته من عهود قطعها على نفسه يوم تولّى هذه السّلطة أو ما يعرف بالسّلطة الرّابعة ((سلطة الإعلام)).

ولعل أعمق ما يصوّر هذه الحرب، قصّة سيدنا موسى عليه السّلام الّتي سُخرت لتسهم في تنامي هذه الصّورة التّكراريّة، حيث يجسّد فرعون كل أنواع السّلطة، وخاصة (سلطة الحكم) والّتي تمارس استبدادها على الرّعيّة، أولئك الّذين أمر- فرعون ـ بتقتيلهم ليقمع صوتهم، صوت الحقّ في حناجرهم (وقد أمر الجند والقابلات بذبحِ المواليدِ)، وليمثّل موسى النّاجي الوحيد من مجموع المواليد، الصّوت الوحيد الّذي كُتِبَ له أن يصل، والّذي لم يستطع فرعون إخراسه، ذلك الّذي وقف في وجه الحاكم رغم جبروته وتغلّب عليه، وبذلك يجسّد موسى الأمل في الجيل الجديد (المواليد)، خاصة عندما دلّت الأفعال على المستقبل عندما اقترن الفعل المضارع بـ: (السّين) في (سيكبر) وعندما سُبِق بـ: (لن) في (لن يستطيع).

في المقطع الأخير، تتخلّى اللّازمة عن معناها الثّاني والّذي لزمها على امتداد النّص، ليحتفظ السّلام بدلالته المعجميّة عندما يستعمله ليقرئ السّلام على أرواح الشّهداء الّذين ضحّوا بأنفسهم في سبيل هذا السّلام، وتقرّبوا إلى الله عن طريق الشّهادة والتّضحية بالدّم في

سبيل إحقاقه (فهو بالدّم قد سبحه)، هؤلاء (الصّاعدون إلى الله) الّذين رفعهم الله إلى جواره أحياء عنده يرزقون، هم ضحيّة المعنى الّذي حملته اللّازمة في المقاطع الأولى (الحرب)، وثمن المعنى المعجميّ الّذي حملته اللّازمة في المقطع الأخير (الأمن والهدوء والسّكينة)، نعم إنّه السّلام الذي يفتقده العربي ويصرخ باسمه فيضحي في سبيله بالنّفس والنّفيس، السّلام الذي سلبه منه مفتٍ بغير حقّ محلّ لدم أخيه، ورجل دين فرّط في دينه مقابل المال، وصاحب سلطة باع ذمته، وطاغية ظلم رعيته...، لكن رغم ذلك يبقى الأمل موجودًا في بزوغ فجر داخل هذا الظّلام أبى الله إلا أن يتمّه، وربما ذلك ما نستشفه من عبارة (وفرعون لن يستطيع ـ وقد أمر الجند والقابلات بذبح المواليد ـ أن يذبحه)، لكن استرجاعه لن يكون مُهْدًى على طبق من فضّة، إنّما بالثّورة والحرب فما أُخذ بالقوّة لا يستردّ إلّا بالقوّة.

فتلك اللّوازم الاستهلاليّة تدخل في شبكة من العلاقات الأفقيّة والعموديّة على مستوى النّص لتخرج بنسيج دلالي وجماليّ له.

3- التكرار الاستهلاليّ التّراكميّ:

قد يأخذ التكرار الاستهلالي منحى تراكميًّا في خدمة الدّلالة وبناء الصّورة، فنجد المتكرّرات أكثر قربًا، حيث لا تعتلي المقاطع بل تتصدّر الأسطر والأبيات، وذلك ما سنراه في المقطع الآتي:

هنا في مصرَ.. يا موسى الكليمُ

لقد ضيعتُ في سيناءَ ناري

هنا في القدسِ.. إيماني القديمُ

يصيحُ: فها تعبتُ من الحصارِ

هنا في الشامِ.. توّجني النّعيمُ

وكفّرني أبو ذَر الغفاري

هنا أثينا.. وسقراطُ الحكيمُ

يُسمّمني ويشرعُ في حواري

هنا روما.. أيا دانتي.. الجحيمُ

سيبردُ فوق طاولةِ القمارِ

هنا كلٌّ (الـ هُنا) وأنا أهيمُ

أفتشُ في الديارِ عن الديارِ[1]

يتضمن النّص تكرارا بسيطاً لاسم الاشارة (هنا)، والّذي يحمل دلالة المكان القريب من وجود المشير أو المتكلم، فقولك هنا يعني أنك موجود في ذلك المكان، لكنه مكان غير محدّد المعالم، فهو ليس مكانا معيّنا، ممّا يوحي بالضّياع، وتكرار اللّازمة (هنا) يشير إلى تعدّد مكان التّواجد ما يشير إلى التّشتت وعدم الاستقرار، فالمتكلم غير مستقر فهو هنا وهنا وهنا...، هذه الـ(هنا) الّتي جاءت نكرة سبع مرات توحي بالتّيهِ وبفقدان صاحب المكان لهويته وانتسابه وانتمائه، وردت نكرة باستمرار ولم تكن معرّفة إلاّ في السّطر الأخير عندما سبقتها (كل) وهي لفظة تدلّ على الشمول والتحام الأجزاء وتمامها، ما يعني أنّه لا يعود للهنا (المكان) وحدته وتكامله وهويّته إلاّ إذا توحّدت كلّ الـ(هنا) (الأماكن) وأي أماكن؟ أماكن الشاعر العربي ((الأمة العربية))، وبذلك تنفضح أخيرًا صورة التّشتّت العربيّ الّذي صوّرته الـ(هنا) مجزّءًا، نكرة على مستوى الأسطر، ليتراكم في السّطر الأخير ويتوحّد (كلّ) فيكتسب ذاته، ويرد معرّفا (الـ هنا)، فحال العربي كحال هذا التّكرار سيظلّ مشتّتا ضائعا في وطنه فاقدًا لاستقراره وأمنه، أو منفيًّا أو مهاجرًا خارجه، يبحث عن موطنه في موطنه، وفي ذلك

[1]– محمد عبد الباري، كأنك لم، ص97.

صورة للضّياع (وأنا أهيم)/ (أفتّش في الدّيار عن الدّيار)، فالشاعر قد رسم صورة لحال العربيّ، صورة الضّياع وعدم الاستقرار، صورة التآمر الغربي في تشتيت الـ(هنا) العربي، صورة الحاجة إلى الوحدة التي يتطلّبها الوضع العربي ليستعيد هويته وحضوره واستقراره.

ممّا سبق يمكن القول "أنّ تقنيّة التّكرار من المثيرات الجماليّة والفنيّة المهمة التي تسهم في تعميق الرّؤية الشّعريّة"[1]من خلال طريقة معيّنة في توزيع المكرّرات، إذ أنّ "تكرار لفظة أو عبارة ما يوحي بسيطرة هذا العنصر المكرّر وإلحاحه على الفكرة"[2]، فهو يوجّه المتلقّي إلى بؤر معيّنة تساعده في الكشف عن الملامح الأساسيّة للصّورة الشّعريّة على مستوى المقاطع المدروسة إذ أنّه بمثابة "إشعاعات جمالية يوجهها الفن إلى متلقيه، وهذه الإشعاعات لا تعطينا كليتها، وإنما تمنحنا جزْءًا من الرؤيا، لنتابع فاعليّة الكشف والبحث الجمالي عن كنه ما يخفيه العمل الإبداعي الأصيل"[3]، حيث وجدنا أنّ تكرار الصّيغ الاستهلاليّة ما هو إلّا وسيلة إيحائيّة "تفعّل الصّورة وتمدّها بطاقة إيحائيّة من التّفعيل والإثارة/ والتّناسق التّشكيليّ/ والتّناغم الإيقاعي"[4]، وقد نجحت داخل تلك المقاطع في "عكس صورة الذّات وانكساراتها وثوراتها على الواقع"[5]، فهي تقوم بحركة تصويريّة متكاملة تباغت فيها المتلقّي بصور مشهديّة أو جزئيّة تمكّنه من بلوغ الصّورة الكليّة لكلّ مقطع.

ثالثًا: أثر التّرميز في تشكيل الصّورة الشّعريّة

شغل المكوّن الرّمزي للّغة على تعدّد أنواعه حيّزًا كبيرًا في القصيدة المعاصرة، حتّى غدا من أهم الوسائل المفتعلة في بناء الصّورة الفنيّة في النّص الشّعري، فراح الشّعراء يزيلون الصّدأ عن الرّموز الشّائعة والمستهلكة فيكسبونها بكتاباتهم أبعادا مستحدثة من خلال وضعها

[1]– عصام شرتح، القبّاني وثقافة الصورة ومونتاجها الشعري، ص150.

[2]– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، ط4، القاهرة، 2002، ص58.

[3]– عصام شرتح، علم الجمال الشعري، ص20.

[4]– عصام شرتح، القبانيّ وثقافة الصورة ومونتاجها الشعري، ص152.

[5]– المرجع نفسه، ص156.

في سياقات جديدة، كما خلقوا رموزا خاصّة بهم وأسطروها، ذلك أنّ الكلمات عند الشّاعر على حدّ تعبير **جون بول سارتر(Jean-Paul Sarrtre)** هي "أشياء طبيعية، تنمو نموا طبيعيّا على الأرض كالحشائش والأشجار"[1]،إذن فالرّمز "حركة فاعلة ترفض الجمود والموات، وتبثّ الحياة الأثيريّة الّتي تعصى على الحد والحصر"[2]، وعلى اختلاف الرموز وتعدّدها فإنّه يمكننا حصرها في نوعين، "رموز جزئيّة لا تقوى على القيام بذاتها، ولكنها تسهم في بناء العمل الفنيّ، ورموز كليّة تمثّل معنى محوريّا شفّافا مجسّدا في إحدى الظّواهر الماديّة، يتمركز على أرضه جلّ الصّور الجزئيّة الّتي تتوزّع على العمل الشّعريّ"[3]، والّتي لا تحمل قيما مشعّة إلّا من خلال السّياق أو التجربة الشّعوريّة الّتي خلقت لأجلها، وسنرى من خلال عدد من مقاطع المدونة المدروسة كيف تسهم تلك الرّموز في تشكيل البنى الرّمزيّة داخل النّص ودورها في تصوير المعنى الشّعري وخدمة الدّلالة.

1- البُنى الرّمزيّة الصّغرى:

المقصود بهذه البنى هو الرموز الكليّة المحوريّة، وما يسبح في فضائها الدّلالي من رموز جزئيّة تتراكب وتتظافر للكشف عن المحمول الدّلالي الإيحائي للرّموز الكليّة، والّتي تعمل جميعها داخل النّص دون أن يمثّل الرّمز الواحد منها مفتاحا رئيسيّا يحيلنا مباشرة إلى النّص الموازي، وهو ما سنراه على مستوى المقطع الآتي:

نبوءة

إنّه يومُ

النبوءاتِ الأخيرْ

(يوسفُ) الآنَ

---

[1]- أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1992، ص37.

[2]- عدنان حسين قاسم، التّصوير الشّعريّ، الدار العربية للنشر والتوزيع، (د.ط)، القاهرة، 2000، ص174.

[3]- المرجع نفسه، ص192.

يُداوي وحشةَ السّجنِ برؤيا..

كانَ فيها

السيفُ في النّهرِ يُصلّي

و(أبو ذر)

على الشّامِ أميرْ!![1]

القصيدة على قصرها مشحونة بقيم دلاليّة أسهم فيها البعد الإيحائيّ لعدد من الرّموز الكليّة والجزئيّة، بدْءا بعنوان القصيدة "نبوءة" والّتي تشير من حيث الاستعمال إلى اطلاع الله عباده المصطفين والأخيار على بعض الغيب، يوحي به إليهم حيث تنطق بصدقهم حين تهاجمهم ألسنة المكذّبين، وعندما ترتبط هذه النّبوءة باليوم الأخير (إنّه يوم النبوءات الأخير)، فهي ترمز إلى الفصل والحسم، فاليوم الأخير هو يوم تتحقق النّبوءة فيثبت صدقهم أو تبطل ادّعاءاتهم، فينكشف افتراؤهم ويبطل زعمهم، لكنْ ماذا حدث في اليوم الأخير؟ ذلك ما نجد إجابته في تفسير الرّمزين الآتيين:

الرّمز الأول هو سيّدنا (يوسف) عليه السّلام، ونبوءته الّتي تمثّلت في أنْ رأى رؤية كان حاضرًا فيها يصفها قوله تعالى:"﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴿٤﴾"[2]، والّتي يتحقّق فحواها في نهاية القصّة ـقصّة سيّدنا يوسف عليه السّلام ـ، لكنّ يوسف ذلك الزّمان ليس كـ(يوسف الآن)، الّذي يخفّف وحشة (السّجن) رمز الحريّة المسلوبة، بأمل كاذب في تحقّق (الرّؤيا)، فعهد الرّؤى قد ولى، وحلّ محلّه زمن الوعود الكاذبة الّتي (يداوي) بها العربيّ جراح الاستبداد والظّلم، ذلك المصير الّذي يعيشه (يوسف الآن) وهو رمز لكلّ عربيّ لم يحمل (السّيف) رمز الجهاد والثّورة في وجه مكبّله، بل ترك (السّيف في النّهر يصلّي) وتمثّل هذه العبارة تركيبا رمزيا يشير إلى طهارة السّيف من دمائهم النّجسة، وفيه كناية عن عدم الجهاد لاسترداد الحقوق.

---

[1]– محمد عبد الباري، كأنك لم، ص50.

[2]– سورة يوسف، الآية 4.

ولاستكمال الصّورة وجعلها أكثر جلاءً أُردِفت برمز كليٍّ آخر من نفس النّوع هو شخصيّة "أبو ذرٍّ الغفاريّ" والّتي وردت في أسلوب تعجبيّ (و(أبو ذرٍّ) على الشّام أميرًا!)، والجميع يعلم أنّ أبو ذرٍّ لم يصبح يوما أميرا على الشّام، وقد سُلب منه هذا الحق الّذي كان لينالـه بعد استحواذه على قلوب الجماهير عن طريق كرمه، وجهره بالحقِّ، ودعوته للفضائل، وكانت الجماهير لتبايعه لولا الوشاية. فهل حصل أبو ذرّ على حقّه بدبلوماسيته الرّوحيّة وحدها؟ الجواب لا. فذلك السّياق الرّمزيّ التعجّبي كان الغرض منه تبليغ رسالة لكلّ عربيّ بأن يسقط شخصيّة "أبي ذرّ" على نفسه فيعلم أنّ جهاد اللّسان وحده لم ينفع أبا ذرّ ولن ينفعه ما لم يواز بإخراج السّيف عن توبته إلى حالة الجهاد والثّورة.

ربما لاحظنا من خلال ما سبق كيف أسهمت الرّموز الكليّة الّتي جاءت عبارة عن شخصيات تاريخيّة (يوسف/ أبو ذرّ) في رسم الصّورة الشعريّة الكليّة داخل المقطع، فهذه الرّموز الّتي "تأتينا من الماضي السحيق، إنها تكون جزءا من الوجود الإنساني ويستحيل أن نعدمها في موقف وجوديّ للإنسان"[1]، ذلك أنّها مشحونة بطاقات إيحائيّة قابلة للتكثيف والتّجدّد على مستوى المدلولات.

وتكتسب الصّورة الشّعريّة الّتي ترسمها الرّموز الّتي نعدها كلّيّة تفاصيلًا أكثر وأدق بما يضاف إليها من رموز جزئيّة تسبح في فضائها الدّلاليّ، وقد فُعِّلَت مثل هذه الرّموز في النّص بشكل مكثّف، ومنها نجد: (النّبوءة/ السّيف/ الرّؤيا/ السّجن)، وهي تعمل على تحقيق التّرابط والتّناسق بين أجزاء الصّورة الشّعريّة لبلوغ الكليّة، إذ أنّها تُعد مفاتيح جزئيّة للرّموز الكليّة، وهي أيضا تدعم الوحدة العضويّة للقصيدة، كما أنّها تسهم في التّدرج في بناء الدّلالة الكليّة، "فالرّمز يكتم سرّا لا يبوح به إلّا جزئيّا وبالتّدرّج"[2]، ليأسر بذلك المتلقي ويُفَعِّلَ عنده أفق الانتظار والتّوقعّ.

[1]– محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص203.

[2]–عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 2012، ص139.

1- البنية الرّمزيّة الكبرى:

يتعلّق الأمر بالرّموز الّتي تعمل على الإزاحة الكليّة لدلالة النّص السّطحيّة وتجاوزها، حيث تبدأ هذه الرّموز عملها بعد الوقوع على المعنى الأول والمباشر للنّص، وانطلاقا منه تسهم بعض الرّموز في الكشف عن ثغرات ومفاتيح تحيلنا إلى نصّ موازٍ للنّص الأصل يكمن وراءه، حيث أنّ "الرّمز هو ما يتيح لنا أن نتأمّل شيئا آخر وراء النّص...إنّه اللّغة الّتي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة"[1]، ذلك أنّ "للقصيدة الحق في أن تتجاوز دلالتها المحدّدة إلى دلالةٍ مخاتلةٍ، تنسلُّ من رؤيتها الواضحة إلى رؤياها الغائمة"[2]، وسنوضّح كيف تسهم هذه البنية الرّمزيّة الكبرى في الكشف عن ملامح الصّورة الشّعريّة في مقطع من قصيدة "إلى الضّدّ من وجهة الرّيح" وهو كالآتي:

أَيَا صَاحِبي

والقصيدةُ نحنُ

فلا تكترثْ لوصايا النّحاة

سنكسرُ كلَّ زجاجِ البلاغةِ

ثم نسيرُ عليهِ حفاة

سنلفظُ هذا الهواءَ المعادَ

ولو ذبلتْ في الضّلوعِ

الرّئاتْ

سنمشي لمنحدرٍ غامضٍ

لنكشف عمّا وراءَ اللّغاتْ

سنهدمُ

كلّ الكلام المصفّف

---

[1]- عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ص140.

[2]- علي جعفر العلاق، الحلم والوعي والقصيدة، دائرة الثقافة، ط1، الشارقة، 2018، ص6.

حتى نذوقَ الكلامَ/ الشّتاتْ

لعبقر مائدةٌ سوفَ نطردُ منها

لكي نحتفي بالفتاتْ

فقل:

حسبنا يا أعالي الأولمب

مللنا الأساطيرَ والمعجزاتْ

وقل:

يا سماءَ البسطينَ

تُبنا

عن العرق الصّعبِ في المفرداتْ

وعن كلّ إلياذةٍ

أدخلتنا

لسجنِ البطولاتِ والتّضحياتْ

لتعذرنا البوصلاتُ الشّماليةُ

البرقِ

فالشّعرُ كلُّ الجّهاتْ

سنقتبسُ

الهشَّ من كل شيءٍ

لنملي معلّقة اللّاثباتْ

سنكتبُ

عن عالمٍ ميّتٍ

ولم يستلمْ بعدُ صك الوفاة

وعن عفةٍ

طلقت نفسها.

لكيلا تؤنّبَ نادي العرّاة[1]

يمثّل النّص الّذي بين أيدينا بنية رمزيّة كبرى، فهو يحمل دلالتين إحداهما قريبة سطحية قد تصل إليها من قراءة واحدة، وأخرى رمزية بعيدة هي المقصودة لذلك يرى **كارل جونغ (Carl Jung)** "أنّ العمل الفنّي بنية عضويّة تركيبيّة متماسكة ورؤية رمزيّة محكمة ملأى بمعنى ضمني"[2]، فالأسطر في ظاهرها ثورة على القصيدة التّقليدية ودعوة إلى التّغيير والتّحرّر من كل القيود النّحويّة (لا تكترث لوصايا النحاة)، والبلاغيّة (سنكسر كل زجاج البلاغة)، ودعوة إلى الغموض (سنمشي إلى منحدر غامض)، والرّمزيّة (لنكشف عمّا وراء اللّغات)، وهدم للنّظم و(كل الكلام المصفّف)، وانتقال إلى (الكلام/ الشّتات) أي الشّعر المتحرّر من قيد الوزن والقافية، والعودة إلى الذّات بالتّحرر من وادي (عبقر)، فذات المبدع هي من تلهمه وليست شياطين واد عبقر كما كان يدّعي الجاهليون، والابتعاد (عن العرق الصعب في المفردات)، والتّحرر من الشعر الموجّه لغرض معين (لتعذرنا البوصلات الشمالية)، (فالشّعر كلّ الجّهات)، والمدلولات عائمة حيث (اللّاثبات)...، لكنّ هذا البناء الظّاهريّ والسّطحيّ لم يكن جدارًا صلدًا يرمي بالنّص إلى الغموض، إنّما قد تخلّلته بعض النّوافذ، الّتي تكشف للقارئ عن الرّؤى الخفيّة، والّتي لن تتجلّى إلّا برصد مواقع هذه الثّغرات وفكّ شفراتها، لنصل إلى المعنى الخفيّ والمقصد الأقرب، ولعل إحدى هذه النوافذ قوله: (والقصيدة نحن)، فهذا التّغيير والتّحرّر والزّعزعة الّتي تستهدف بنية القصيدة التّقليديّة ومضمونها ينطلي علينا نحن الشعوب العربيّة حيث أنّ (القصيدة نحن)، وذلك بمثابة دعوة إلى الشعوب العربيّة للنّهوض والتّغيير والتّحرّر، لكنّها دعوة خفيّة خشي التّصريح بها لأسباب معيّنة، وما يدعم هذه التّوجّه قوله:

---

[1]– محمد عبد الباري، كأنك لم، ص39، 40.

[2]– نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، (د.ط)، دمشق، 1982، ص82.

سنكسرُ كل زجاجِ البلاغة

ثم نسيرُ عليه حفاة

هذا الكسر للمظاهر الزّائفة سيكلّفنا السّير على الزّجاج حفاة، وفي ذلك سبب للجّرح وسيلان الدّماء، وهل يحتاج تغيير القصيدة هذه الدماء؟! طبعا لا، فهذه الدّماء دماء الثّورات البشرية رمز التّضحية والموت من أجل هذا التّغيير، نعم التّضحية والموت في سبيل التّغيير حتّى (لو ذبلت في الضّلوع الرّئات)، أي إلى آخر نفس.

وتتدرّج الرّموز في الكشف عن الدّلالة واحدة تلوى الأخرى، حيث أنّ (الكشف عن ما وراء اللغات) هو كشف عن المسكوت عنه من تجاوزات وهفوات، وهدم (الكلام المصفف) هو هدم للقوانين الظّالمة، والوعود الكاذبة، من أجل أن (نذوق الكلام/الشتات)، كلام الجماهير والشعوب، ثمّ (حسبنا أعالي الأولمب) والّتي ترمز إلى الحاكم الظالم حسب الأساطير اليونانية، فنحن (مللنا الأساطير والمعجزات)، مللنا كلّ الأكاذيب والوعود الزّائفة الّتي لم تكن إلا خزعبلات لا طائل منها، وانتهينا من التّبعية وتوارث (العرق الصّعب) على السّلطة، فذلك الخنوع معصية قد (تبنا) عنها، وتبنا على (الإلياذة) رمز الحكمة والتي تعتبر السّكوت تضحية وبطولة، لنسجن داخل هذا الإغراء المعنوي (أدخلتنا/ لسجن التضحيات والبطولات)، وسنكفّ عن الوجهة الواحدة (البوصلة الشمالية)، وندعو إلى التّعدّد ومنح الجماهير فرصة المشاركة والاختيار دون تفرقة (لكل الجهات)، وسنتداول على الحكم ونسعى إلى (اللّاثبات)، وسنكتب عن من باعوا دينهم ومبادءهم (عفّة طلقت نفسها)، لأنّها معارِضة للحكّام وجورهم و(حتّى لا تؤنّب نادي العراة) الّذين انفضحوا أخيرًا.

ذلك التّسلسل الجميل في تكشّف الرّموز الجزئيّة أسهمت فيه ثلاثة رموز أسطوريّة هي:

- ✓ **وادي عبقر**: الّذي يرمز إلى إلغاء الذّات وفرض صوت الآخر، حيث كان نهرا للآلهة الّتي تلهم الشّعراء، فيكون صوتهم هو صوت هذه الآلهة.
- ✓ **الإلياذة**: وترمز للتّغني بالمجد والبطولة والشّرف في عصر غابت فيه هذه القيم لما تحتويه من تجاوزات وانتهاك للحرمات.

- ✓ **أعالي الأولمب:** وهي أسطوريّا المكان الذي تستقرّ فيه آلهة اليونان، الّتي كانت تمارس جبروتها وحرمانها على البشر حتّى في أدنى حقوقه بينما تمتّع هي بشتّى الملذّات وتمارس كلّ الشّهوات.

فالنّصّ قد أجمل كل ما دعت إليه ثورات الرّبيع العربيّ منسوبا إلى رمز مفتاحيّ يمثّل البنية الرّمزيّة الكبرى هو **(القصيدة)**، لأنّها بنية تشبه بنية المجتمع، مستندًا في رسم صورته على رموز كليّة أسطوريّة، والّتي فجّرت بدورها ألغام رمزيّة كانت مدفونة على سطح المقطع، أسهمت في رسم تفاصيل الصّورة الكليّة، ذلك أنّ "الرّمز لا يتحقّق إلّا في القصيدة بأكملها، لا في كلمة مفردة أو في جزء من النّصّ، فالنّصّ كاملا هو حامل للدّلالة الرّمزيّة"[1]، الّتي تعمل متواشجة للكشف عن بنيته العميقة من خلال ما ترسمه من صور رمزيّة.

ما يمكن ملاحظته حول الّصورة الشّعريّة في المقاطع السّابقة، أنّها قامت على طاقة إبداعيّة نادرة في عملتي التّرميز واستلهام الرّموز ـ على تعدّد أنواعها ـ في تصوير الحالة الشّعوريّة للأنا العربيّة المضطهدة والرّافضة، ذلك أنّ الرّمز أساسًا يقوم على مبدأ انعكاس الوقائع الماديّة المحسوسة في الذّاكرة على شكل صور ذهنيّة مرتبطة بالحالة النّفسيّة وانفعالاتها الشّعوريّة"[2]، لكنّه سرعان ما يكتسب بين يدي القارئ أبعادا أخرى تحكمها محدّدات مغايرة للّتي أنشأته، فالشّاعر يكسب لغته دلالة رمزيّة إيحائية تخدم صوره الشّعريّة وتحقّق الخصوصيّة التعبيريّة في تناول التجربة الشعرية وتصويرها.

يكمن الفرق بين البنيتين الرّمزيّتين، في أنّ البنى الرّمزيّة الصّغرى تقوم على الكشف الجزئي المتدرّج للدّلالة فتأتي الصّور بواسطتها متراكبة، بينما تعمل البنى الرّمزيّة على الكشف عن موضوع العام للمقطع من خلال رمز واحد رئيسي، ثم تسهم باقي الرموز في تكملة التفاصيل الثّانوية للصّورة، فتأتي الصورة الشّعريّة بؤريّة.

---

[1]– محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص265.

[2]– هديّة جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص63.

الفصل الثّاني

أشكال الصّورة الشّعرية

أوّلًا: الصّورة الزّمنيّة

1- تشكيل الصّورة عن طريق التّداخل الزّمنيّ

2- تشكيل الصَّورة بالانتقال من الزّمن الأفقي إلى الزّمن العمودي

ثانيًا: شعريـّة الغياب

1- صورة الغياب الوجوديّ للذّات

2- صورة غياب صوت الذّات

ثالثًا: صورة دراميّة صوت الذّات

1- صورة صوت الذّات الحالمة

2- صورة صوت الذّات الجمعيّة

توطئة:

تعدّ الصّورة الشّعريّة إحدى الرّكائز الأساسيّة الّتي تبنى عليها القصيدة العربيّة الحداثيّة، لأنّه "لا تجربة شعريّة بغير صورة"[1]، ذلك أنها إحدى أهم مكوّناتها الإبداعيّة والفنيّة، لما يكمن فيها من طاقة جماليّة وإيحائيّة تولّدها أحاسيس الشّاعر، وتعكس بدورها أفكاره وانفعالاته ونظرته إلى الحياة والإنسان والكون وموقفه من كلّ ما سبق[2]، إذن فالصّورة هي الوسيلة الّتي يجسّد بوساطتها الشّاعر تجربته، والنّافذة الّتي يبوح من خلالها للقارئ بمشاعره ورؤاه ومواقفه من كلّ شيء، "فهي مفتاح العالم الشّعري، والمجال الأساسي للرّؤيا الشّعرية"[3]، وتتجلّى عبقريّة الشّاعر في اختيار الكيفيّة أو الشّكل الأنسب الّذي تظهر من خلاله تجربته، أي طرائق الصّياغة الّتي ينقل من خلالها المعاني والأفكار إلى صور ترسم المشهد بما فيه من تناقضات بطريقة غير مسبوقة وجديدة، فالصّورة هي تركيبة تعبّر عن علاقة الشّاعر بالواقع، وهذه العلاقة تختلف باختلاف الظروف والمواقف والأزمنة والأمكنة...، وذلك ما ينتج صورًا تختلف أشكالها باختلاف مكوّناتها وتشكيلاتها اللّغويّة، والشّاعر يتخيّر طرائقه وأساليبه لتقديم رؤاه الخاصّة ـ والنّابعة من علاقته بالواقع وطريقة تفكيره ـ في أشكال فنيّة متفرّدة، لتكون الصورة الشعريّة سراجًا متوقدًا نبضه الكلمة القادرة على أن تخلق من الواقع المعاش طموحا لواقع أفضل، وتبحر في عوالم الكون تستطلعه بكل شفافية وعذوبة، وتنساب مفردات القصيدة المتخمرة في الذاكرة لتصنع أجمل اللوحات الفنية التشكيلية الجميلة حسب ما تمليه التجربة الشّعريّة[4]، فما هي أهم الأشكال الفنية والهيئات التّصويريّة الّتي جسّدت رؤى **محمد عبد الباري** ونقلت إلينا أهم أفكاره وانطباعاته؟

---

[1]– عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، ص22.

[2]– ينظر: خليل بيضون، بنية الصّورة في الشعر العربي الحديث، مجلة أوراق ثقافية، ع1، بيروت، 2019، ص167.

[3]– عبد اللطيف الزكري، المرجع السابق، ص22.

[4]– حاتم قاسم، التشكيل الفني في الصورة الشعرية، صحيفة دنيا الوطن، فلسطين، فيفري 2005، https:\\pulpit.alwatanvoice.com

أوّلا: الصّـورة الزّمنيّة

تكتسب الصّورة الزّمنيّة شرعيّة وجماليّة خاصّة في القصيدة المعاصرة، نظرًا لما تضفيه من ديناميّة فنيّة على النّص، فهي تمارس حركة انتقاليّة بين الأزمنة داخل القصيدة الّتي "تتجاوز التّاريخ وإن ارتبطت بلحظة معيّنة"[1]، حيث تستدعي الماضي المنقضي لتوقظ من خلاله كلّ ما تركه من آثار نفسيّة وبصمات شعوريّة كان لها تأثيرها على الذّات المفردة أو ذات الجماعة من خلال سبر أغواره، واستخراج الدّلائل لمحاكمة الحاضر وإدانته، متوقّفة عند ذلك الزّمن الآني الحاضر باعتباره الّشاهد والمُدان، لتتعامل معه بطريقة تتجاوز مجرّد سرد سطحي للأحداث الملموسة في الواقع المادي، إلى التّوغّل في أعماق الذّات والكشف عن المكنونات المنصهرة داخل النّفس، والّتي أنتجها صراعها مع هذا الواقع، والّتي تسمح بالتّنبّؤ بالمستقبل القادم، واستشراف ما قد يمسّه من تغيير استنادًا إلى مدركاته حول تفاصيل الماضي والحاضر، ومن خلال لغة شعريّة إيحائيّة وفي حركة نسيجيّة بين تلك الأزمنة، تأتي الصّورة بنية من العلائق الزّمنيّة الجماليّة الجزئيّة المتواشجة الّتي يتلاحم فيها الماضي مع الحاضر والمستقبل بطريقة تجتاز بنى الزّمن المتقطّعة إلى صورة كليّة ترتسم في هيئة واضحة بمجرد فكِّ شفراتها، وهي صورة تتيح من خلالها الذّات لنفسها كلّ طرق التّلاعب ببنى الزّمن في سبيل خلق واقع أو زمن تنتصر فيه لنفسها، وهو الأمر الذي جسّدته مجموعة من مقاطع المدونة.

1- تشكيل الصّورة عن طريق التّداخل الزّمنيّ:

حيث تظهر الصّورة في شكل هيئة تركيبيّة فنيّة، تعيد من خلالها الذّات توزيع الأزمنة، مبيحة لنفسها الحذف والتّمديد والإلغاء وحتى توزيع الأدوار، لترسم بذلك صورة للحلم الّذي تنتصر فيه لنفسها بعيدًا عن أيّ ضغوطات، بدايـةً لخلق واقع ممكن يلغي الواقـع

[1]- أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، بيروت، 1986، ص90.

المعاش، ويتضح ذلك من خلال المقطع الآتي:

سقطتْ آخرُ أوراقِ التّقويمِ

فعلّقْ تقويم العامِ الآتي

المسرحُ دائرةٌ

والوقتُ هو الفاصلُ بين البدءِ وبين البدءِ

فأوقف ساعتَك العمياءَ

وفكِّر في الأمر قليلا

-هل فكرتْ؟

حسنا.

فتّش عن ذاتكَ

واتركني أكملُ هذه الليلة وحدي

لأفتشَ عن ذاتي.[1]

تقوم الدّلالة الكليّة للمقطع على صورة معقدة أسهمت في تناميها ورسم تفاصيلها بنية الزّمن، حيثُ يلمس الاستخدام المكثّف لصور الزّمن، والّذي يؤطر فكرة القصيدة وفحواها ويمسك بزمامها، فبنظرة متفحّصة للنّص قمنا برصد الدّوال الآتية: (التّقويم، العام الآتي، الوقت، البدء، ساعتك، قليلا، الليلة)، وكلّها قرائن زمنيّة جاءت بصيغة التّعريف ممّا يدلّ على أنّه زمن معيّن، فالكلام موجّه وخاص وليس على سبيل التّعميم، والمتكلّم أدرى بهذا

[1]– محمد عبد الباري، كأنك لم، ص28.

الزّمن وبكلّ تفاصيله فجاء بألفاظه معرّفة ذلك أنّه "لا يتعلّق بالزّمن الموضوعي، إنّما هو زمن ذاتيّ من معطيات المشاعر والأحاسيس والحالات النّفسية"[1]، وهو منفصل عن الآخر، فهو زمن الذّات الفاعلة الّتي تسعى إلى التّغيير، ذلك "أنّ التّغيير هو المنطلق لعلوم الزمان كافة إذ لا مفرّ من وجود سلوك تغييري نحن لا نعرفه"[2]، وهو ما نحاول تقصّيه من خلال المقطع.

يغذي هذه الظاهرة اللّغويّة الاستعمال الكثيف للأفعال داخل المقطع، والّتي تسهم من خلال حركتها بين الماضي والمضارع والأمر في إرساء دعائم هذه الصورة، والتي يأتي الفعل الماضي فيها مرتبطا بالآخر، فقد أُسند الفعلين الماضيين اليتيمين في المقطع للغائب والمخاطب (سقطتْ، فكّرتَ)، حيث قامت الذّات بإسقاطه من زمنها النّفسيّ (سقطت آخر أوراق التّقويم)، وإسناده للطّرف الثّاني، ليفقد الآخر فعله وحركته ذلك أنّه رهين الماضي فقط، وبما أنّ "الزمن هو ذلك السّيل المتدفّق المستمر من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، وفي سيلانه حركة تحمل الصّيرورة والتّحوّل والتّغيّر"[3]، فلا محالة من وجود البديل فليس هناك فجوة فارغة من الزّمن، ليحلّ المستقبل (التقويم الآتي)، في تجاوز ملحوظ للزّمن الحاضر في هذه الجملة، فالحاضر هو تلك النقطة الفاصلة والاستئنافيّة الّتي اختصرها حرف (الفاء) في التّركيب (فعلّق)، ليشرف المستقبل مُلغيا سيادة الآخر الّذي سرعان ما أصبح مأمورًا بمجرد سقوط آخر ورقة من التقويم.

تلك الرّغبة الملحّة في سرعة تجاوز الواقع الرّاهن يجسّدها الإيقاع الموسيقي المتسارع في الأسطر، خاصّة الّتي جاءت بأسلوب الأمر في دلالته على الفعل والتّغيير، ليضع حدّا لذلك الأفق الزّمنيّ الطّويل (أوقف ساعتك العمياء)، ذلك أنّ السّاعة قد تشير إلى زمن الآخر

---

[1]– كريم زكي حسام الدّين، الزّمان الدّلالي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، 2002، ص48.

[2]– غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، الإسكندرية، 1992، ص59.

[3]– مها حسن القصراوي، الزمن في الرّواية العربيّة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004، ص11.

حيث جاءت منسوبة إليه، وقد تدلّ صفة العمياء الّتي أُتبعت بساعتك على الزّمن الطويل الّذي احتلّه الآخر، فالعمى يجعل حركة صاحبه بطيئة مما يستغرق وقتا طويلا، لكن حان موعد توقّف هذا الزّمن (أوقف)، بأمر من الأنا لتمتلك الزّمن، فنجد الحاضر المتجسد في الفعل المضارع مرتبطا بالأنا، حيث أُسند إلى الضمير المتكلم (أُكملُ، أُفتّشُ)، لأنّه مرحلة فاصلة انتقالية للبحث عن الذات وجمع شتاتها، والانفصال عن الغير أو الآخر، فهي مرحلة من نصيب الذّات وحدها وفرصتها الأخيرة لتقرير مصيرها (أتركني وحدي)، حاصرا بذلك الحاضر في ليلة واحدة (أتركني أكمل هذه الليلة وحدي/ لأفتش عن ذاتي)، وهي ليلة الفصل (ليلة رأس السّنة) وتمثّل موضوعيا زمن الوعي والّذي ارتبط بليلة كاملة.

أما (أنت) الآخر، فستضيع ذاتك في هذا الحاضر ولن تجد من الوقت إلّا قليلا لتفتّش عن ذاتك وتحاول الخروج من هذا الزمن بأقل الخسائر، حيث أنّ القرينة الزّمنية (قليلا) تمثّل تحديا وحصارا زمنيا للآخر التّابع المأمور، والّذي لن يكون فاعلا إلا في الاستجابة للأنا، فنجد: (عَلِّقْ، أَوْقِفْ، فَكِّرْ، فَتِّشْ، أُتْرُكْني، كما يحمل السؤال: هل فَكَّرْت؟ طلب الإجابة أيضا)، إذْ يحمل الأمر دلالة الاستعلاء، فهو يكون عادة من الأعلى إلى الأدنى من الأنا الآمرة إلى الآخر المأمور، في تبادل للأدوار.

جاءت أسطر القصيدة غالبا جملا فعلية، ولم تخل من ورود الفعل فيها إلّا فيما يخص السطرين الآتيين:

المسرحُ دائرةٌ

والوقتُ هو الفاصلُ بين البدءِ والبدء

والّتي جاءت جملا اسميّة إخباريّة تحمل في طياتها حكمة صالحة لكلّ الأزمنة، وربما هو ما يعرف بالزّمن المطلق[1]، حيث تشير هذه الجمل إلى معنى مُتداول مفاده: ((الحياة

[1]– طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، الجيزة، 2000، ص99.

دوّارة.. يوم لك ويوم عليك))، في إشارة إلى أنّ المستقبل قد يحمل الدّور للأنا، كتفاؤل وتنبّؤ بالقدرة على تجاوز المستحيل وما هي إلّا مسألة (وقت)، فمسرح الحياة دائرة كبيرة (المسرح دائرة)، تبنيها دوائر زمنيّة متعدّدة، فالتقويم دائرة، حيث ينتهي الأول ليبدأ التّالي، والسّاعة دورة، وفي بدء زمن السؤال وانتهائه دورة (فكّر.. هل فكرت؟)، والمحرك الفاعل والمغيّر والفاصل في كل هذه الدوائر هو الزمن (والوقت هو الفاصل بين البدء وبين البدْء)، وتحمل تلك الدّوائر دلالة التّجدّد والأمل في تحقق البقاء المنشود والاستمرار "فالإنسان يخضع للتّعاقب الطّولي الّذي ينتهي بالموت لتستمرّ الحياة في تعاقبها الدّائريّ"[1]، وهو ما ينفي صفة الثّبات عن الزّمن ويمنح الأمل في تحسّن أوضاع الذّات.

ترتسم أخيرا ومن خلال بنية الزّمن صورة الصّراع بين الأنا والآخر في إطارها الضيق بين الشّعب والحاكم، أو في إطارها الواسع بين العربي والغربي، تزامنا مع انتشار الوعي الذي تجسد في ثورات الشعوب في ربيعها العربيّ، ورفضها الخضوع المستميت، فأبت إلا أن تكون لها كلمتها بدءا من الآن (الليلة)، لينتهي الزمن الماضي زمن الآخر مع (آخر أوراق التقويم)، ويبدأ التغيير من الحاضر (لأفتش عن ذاتي) في دلالتها على الوعي والتّريّث، ليحمل الأمر دلالة ضياع زمن الآخر وبدْءِ زمن الآمر ((الشّعوب)) من (**الآن**)، ويشمل بدوره المستقبل لانفتاح المجال الزّمني لفعل الأمر والّذي يرمز للسّلطة، إشارة إلى المصير الّذي تتنبّأ به المعاني الّتي حملها الزّمن المطلق.

فهي محاولة من الذّات لاسترجاع نفسها عن طريق خلق زمنها الخاص، وهو زمن نفسي يتكوّن من لحظات وفواصل تنتمي للزّمن الواقعيّ تتخيّرها الذّات النّاقمة على الواقع والمضطهدة فيه، ويحتوي أيضا الزمن الحاضر باعتباره نقطة انعطاف وتصحيح وقد جاء مجسّدا في لفظة (قليلا) للآخر، و(ليلة) للأنا وهو توزيع منصف للذّات، ثمّ ينطلق هذا الزّمن

[1]– مها حسن القصراوي، الزّمن في الرواية العربية، ص11.

متجاوزا الزّمن الخارجي في استشرافه للمستقبل الّذي تصنعه أحلام هذه الذّات وفق ما يقتضيه الماضي والحاضر لتحقّق صيرورتها وحرّيّتها في هذا الزّمن.

2- تشكيل الصّورة بالانتقال من الزّمن الأفقي إلى الزّمن العمودي:

يشير ذلك إلى الانتقال من الزّمن الواقعي المرفوض، إلى الزمن النّفسي الخاص والمرغوب فيه، ولنتبين تلك الطريقة في التّشكيل الفني اخترنا المقطع الآتي:

عام الخروج:

تُشِيرُ يَدُ الوَقْتِ للقَادِمينَ من المُدُنِ المتعبةِ.

تطايرُ في الرَّمْلِ أيَّامُهُم

والمسافات تمتصُّ ما خبّأوهُ

من البَرْدِ والمَسْغَبَة

وسادِنُ عَصْرِ الغُبارْ

يُجيَّشُ

أحذيةَ الجُنْدِ، زِيفَ المُرابينَ باسم الفتاوي،

نُبَاح الصّحفْ

لكي يقفَ الضوءُ في المنتصفْ

ولا يلِدَ السّائرونَ النّهارْ

تشيرُ يدُ الوقتِ

للخارجينَ من البئرِ للعرش

لم يحملوا خبزهم في الرؤوسْ

ولم يعصروا موتَهم في الكؤوسْ

ولكنهم طيّروا كل قمصانِهم في السماءِ

لكي يستردَ بصيرتَه

وطنٌ لا يرى.[1]

تسهم في تنامي الصّورة الشّعريّة داخل هذا المقطع عدّة تقنيات شعريّة، لكنّنا سنركّز على الصّورة الزّمنيّة، والّتي سنتّخذها مطيّة للوصول إلى الدّلالة الكليّة له.

ترتسم من خلال المقطع صورة التّحول والتغير، صورة البحث عن البديل الّذي نستشفّه من معنى لفظة (الخروج)، والّتي تشير من حيث الاستعمال إلى الانتقال من مكان إلى آخر أو من حال إلى آخر، يكون فيه الخارج أكثر جلاء وبروزا، ويكون في ذلك الانتقال تجاوز لحدود معيّنة.

نجد أنّ لفظة الخروج قد وردت مصدرا، والمصدر يدلّ على حدث مجرد من الزمن، لكنّه أضيف إلى قرينة زمنية هي العام (عام الخروج) لتكسبه صفة الفعل، لأن الحدث لا يتحقق إلا باقترانه بزمن ما، فالخروج رغبة محدّدة لأنّه جاء معرفة، والزّمن هو من يهبها إمكانيّة التّحقّق، حيث أنّ العام هنا لا يحمل معناه المعجمي المحدّد بقدر ما يحمل معنى الزّمن، لذلك جاءت بنية الزمن طاغية على المقطع ونرصدها أوّلا في معجمه، ومنها: (تقويم، عام، الوقت، أيام، عصر، النهار...)، وتوظيف هذه القرائن أمر واجب ذلك أنّ الزمن مجال واسع لا متناهٍ، وجب تأطيره بما يجعله خاصّا، ليخرج من سيرورته الأفقيّة المتواصلة إلى سيرورته العموديّة الخاضعة لفعل الأنا السّاعية إلى إثبات كينونتها، وتحقيق

[1]– محمد عبد الباري، كأنك لم، ص83.

التّحوّل والصّيرورة، كما أنّ هذا التّكرار المتواتر للقرائن الزّمنيّة يؤكّد على أهميته ويجعل منه بؤرة شعريّة للنّص.

بالإضافة إلى تلك الألفاظ، فإنّنا نرصد قطيعة شبه تامة مع الفعل الماضي، في حين طغى الفعل المضارع على المقطع، وهنا يتحدد هذا الخروج، فهو خروج من حالة ماضية لا فعل فيها ولا تغيير إلّا الفعل (خبّأوا) في دلالته على السّكوت والكتمان، والّذي لا يخدم هذا الزّمن المحايث بشيء، لما يحمله من معان منافية للخروج، وقد ارتبط الماضي في المقطع بالبرد والمسغبة في قوله: **والمسافاتُ تمتصُّ ما خبأوه**

من البردِ والمسغبةِ

وفي ذلك إشارة للمعاناة الّتي جسّدتها عبارة (المدن المتعبة)، فكلمة متعبة تحمل دلالة التّثاقل واستغراق وقت أوسع وأشدّ صعوبة، حيث جاءت الصفة اسم مفعول من الفعل (أتعب)، والذي يصيب الشّخص بفعل فاعل آخر، فهو زمن طويل وصعب تسبّب فيه الآخر، ما أسهم فيه الإيقاع الموسيقي الّذي نحسّه بطيئا في الأسطر الّتي تدلّ على المعاناة، والانتقال إلى حالة جديدة مثّلها الفعل المضارع المسيطر على الأسطر، ذلك المضارع الّذي دلّ على الحاضر في: (تُشيرُ، تُطايِرُ، تَمْتَصُّ، يُجِيشُ، لا يَرَى)، والمستقبل في: (لكي يَقِفُ، لكي لا يَلدُ، لكي يَسْتَرِدّ)، وعلى الماضي في: (لم يحْمِلُوا لم يَعْصِروا)، وفي ذلك الصّراع والتّداخل بين الأزمنة تصوير للصّراع الّذي شهدته الذّات على أرض الواقع في لحظتها الرّاهنة وزمنها الحاضر، وما تلك الأزمنة إلا فواصل زمنيّة احتفظت بها ذاكرة الذّات لتأثيراتها عليها، واستحضرتها عن طريق تقنية الاسترجاع، أو آمال تسعى لتحقيقها وتتمنّى حصولها في المستقبل فاستبقت الزمن الواقعي وقامت باستشرافها متفائلة بذلك حدوثَها، كما أنّ الحاضر هو زمن وعي هذه الذّات فهو زمن الحركة والفعل والتغيير، لذا جاءت كلّ الأفعال تحمل تلك الدّلالات فالفعل (يشير) يدل على تحديد الهدف، و(تطاير) يدل على الحركة والعلو والسّرعة، و(تمتص) تخدم معنى الانتقال من الدّاخل إلى الخارج، و(يقف)

ترمز إلى الهمِّ بالفعل وتغيير الوضعيّة، و(يلد) إلى الخروج والتّجديد، و(يحمل) و(يعصر) إلى التّضحية في سبيل الفعل لما فيها من بذل جهد، و(يسترد) إلى استرجاع المسلوب، و(يرى) للتبصر بالأمور؛ لكنّنا نجد أن أولئك الذين خبأوا وسكتوا وكتموا، هم نفسهم من تشير لهم يد الوقت ليفعلوا ويسعوا ويغيّروا، هم القادمون (تشير يد الوقت للقادمين من المدن المتعبة)، حيث حمل فعل الإشارة (تشير) دلالة قرب المشار إليه منه وظهوره (القادمون)، فهؤلاء قد أصبحوا أشد قربا من ماذا؟ من الوقت. وأي وقت؟ وقت السلطة والفعل، وقت السيطرة والتغيير..، طالما أن اليد رمز السّيطرة، والفعل، والتّغيير، قد أسندت للوقت (تشير يد الوقت للقادمين من المدن المتعبة)، وهذا القدوم أو الاقتراب يحدث سريعا حسب ما ترمي به دلالة الكناية في (تطاير في الرمل أيامهم)، ليزداد مع اقترابهم الخروج، خروج ما (خبّأوه)، سواء كان صوتا مكتوما أو غضبا أو ثورة، حيث أنّ المسافات الزّمنيّة الّتي يقطعونها (تمتصّ ما خبأوه)، رغم كل العوائق من اضطهاد ترمي به دلالة (أحذية الجند)، وما يحمله الحذاء من إهانة وإذلال خاصة عندما يقترن بـ(الجند) صاحب السّلاح والقوّة، ومن خداع باسم الدّين والقانون (زيف المرابين باسم الفتاوى)، ومن كذب وزيف وتشويه للحقائق (نباح الصحف)، وكلها وسائل تحاول تعطيل هذه اليقظة والرّغبة في التّحرر أو الخروج من زمن الآخر، لتمنع كشف المخبوء الّذي شارفت الذّات على فضحه، وهو ما توحي به عبارة (لكي يقف الضّوء في المنتصف)، فوقوف الضّوء في المنتصف دلالة على أوج حالات الوضوح والجلاء، حيث تتكشف الحقائق وتظهر للعلن، فتقضي على (عصر الغبار) وما يرمز إليه الغبار من ضلال وتضليل وتعتيم، إلّا أنّ الغبار لا يخلو من أنْ يَحْمِل دلالة الهشاشة والضّحالة والاتّضاع، فهو رغم تعتيمه وثورانه إلّا أنّه سرعان ما يخبو ويتساقط ليتناثر حبيبات متفرقة لا حول لها ولا قوّة.

تلك الصورة الكليّة التي أسهمت في تناميها بنية الزمن تُعاد ثانية بطريقة لولبيّة في الجزء الثّاني من المقطع، بإضافة شكل آخر ووسيلة شعرية أخرى تدعم سابقتها هي التّناص

الدّيني في شكله الحواري، من خلال تقمّص الأدوار في قصة سيّدنا يوسف عليه السّلام، وهي تقنية سوف نستفيض فيها بالحديث في مبحث آخر من عملنا، لكن وجب علينا تقديم تحليل مختصر لها لتكتمل الصّورة الشعريّة لهذا المقطع، حيث وُظِّفت بعض المواقف من قصّة سيّدنا يوسف عليه السّلام لخدمة هذه الصّورة الزّمنيّة، ومنها:

- ✓ موقف اضطهاد سيّدنا يوسف من طرف إخوته ورميه في البئر في دلالته على الظّلام والمعاناة والضّيق ليخدم الزّمن الماضي الّذي تطرّقنا له في الجزء الأوّل.
- ✓ موقف رمي يوسف القميص على وجه سيدنا يعقوب ـ ويقابل (وطن لا يرى) ـ في دلالته على الأخذ بالأسباب والفعل من أجل تحقّيق المعجزات في مقابل زمن الفعل والتّغيير.

لتنقل إلينا هذه الصورة الّتي تتبرّأ من خلالها الذّات من الزمن الأفقيّ الواقعي حالمة بزمن عمودي نفسي خاص، وهو حلم تولّدت عنه مرحلة زمنيّة مهمّة، عُرفت بالرّبيع العربيّ، والّذي تمثّل في يقظة الشّعوب العربيّة واتّخاذها قرار وضع حدّ لعصر من الاستبداد، وجور الحكّام، والخروج من حالة الضّعف والتّعب، إلى زمن جديد زمن الفعل، زمن تكون فيه الذّات ملكة على نفسها وهو ملك لها، وقد أسهمت في تشكّل تلك الصّورة الزّمنيّة بنيات الزّمن على مختلف مستويات النّص.

صوّرت بنيات الزّمن حالة عدم رضى الذّات على الواقع الكائن، ومحاولتها الوقوف في وجهه من خلال رفضها للزّمن الواقعي الّذي كان معاديا لها، بما حمله من اضطهاد وقسوة، وذلك بصنع زمنها النّفسيّ الخاص، فهي صورة تعمد من خلالها الذّات إلى "كسر نموذج الزّمن التّاريخي المعروف لتلقي بتجربتها في محيط الزّمن الشّعري الأسطوريّ"[1]، وهو زمن محايث تتداخل فيه الأزمنة وتتفاعل بالكيفيّة الّتي تخدم أحلامها، وتطلّعاتها في صنع مستقبل ملائم لها، زمن تكون فيه هي المحرّكة والفاعلة، وتتجاوز من خلاله حالة الجمود

[1]– صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، ص118.

والتّبعيّة الّتي عاشتها في الزّمن الماضي؛ ذلك أنّ القصيدة المعاصرة هي قصيدة التّطلّع لمستقبل مرض تخلقه اللّغة المجازية والمنزاحة داخل النّصّ في صور شعريّة تجسّده داخل النّص قبل حلوله في الخارج، فهي "التّحرّك في صيرورة تظلّ مستقبلا، إنّه التّحرّك في الواقع القائم صوب الواقع المقبل"[1]، إنّها فنّ الممكن لا فنّ الواقع.

ثانيًا: صورة الغياب

إن القصيدة المعاصرة هي قصيدة رؤية فهي تتشكّل من إحساس عميق بالواقع المعاش، فالشّاعر المعاصر "دائم البحث عن صيغ جديدة يتجلى خلالها واقع الإنسان في أسمى إشراقاته"[2]، لكن قد يكون الواقع كسيحا مؤلما فترفض الذّات التّصالح معه "نتيجة عدم التّكيّف مع هذا الواقع المليء بالقذى والأذى"[3]، والّذي جعلها تعيش حالة الضّياع والاغتراب، لتقرّر الانفصال عنه وإدانته عن طريق الهروب والانتفاء، تلك التجربة النّفسيّة الّتي عايشها الكثير من الشّعراء، والّتي انعكست في أشعارهم في صورة شبكة من العلاقات الجماليّة الدّاخليّة، الّتي خلقت بتعالقها صورة شعريّة كليّة لظاهرة الغياب، يمكن أن نستشفّها من خلال المقطع الأوّل من قصيدة "أبيض... أزرق"، وقد كانت أسطره كالآتي:

أبيض ...أزرق

أيا امرأةً من نعاس الفنارِ

ارفعي شالك المريميِّ

لتخبو مظاهرةُ الريحِ

ثم ارفعيه

لكي ترشدي ما يضلُّ من البحرِ في البحرِ

---

[1]– أدونيس، زمن الشّعر، ص115.

[2]– عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ص86.

[3]– المرجع نفسه، ص75.

أنتِ النجاةُ

باسمكِ يهتفُ من يغرقُ

يموِّجكِ الأزرقُ الأزرقُ

وتعطيه أنتِ البياضَ البياضَ

بياضَ النوارسِ

«وهي تشدُّ بقايا النهارِ إلى الشفقِ الأبديِّ»

بياضَ المراكبِ

«وهي تدوّنُ أنسابَها في أناشيد بحارة

طيبينَ»

بياض الشواطئ

وهي تلمُّ مواجعَها.. حين يدهمُها زبدٌ مرهقُ

...

.....

.....

أبيضُ، أزرقُ

هكذا أنتِ والبحرُ

لولا زواجُكما في الأساطيرِ

ما وُلد اللانهائيُّ والمطلقُ[1]

أسهمت لغة النّص المتجاوزة في رسم صورة شعريّة لظاهرة الغياب في بعض أشكالها، وهو غياب يتعلّق بالذّات الّتي اتّخذت من نصّها سبيلا للفرار والهروب، ونرصد لهذا الغياب صورتين هما كالآتي:

[1]– محمد عبد الباري، كأنك لم، ص76، 77.

1- صورة الغياب الوجوديّ للذّات:

ترتسم من خلال المقطع صورة لونيّة تقابل بين اللّونين الأبيض والأزرق، تحكي دراما إحدى مظاهر العذاب الإنساني في أبين صورها وأقساها من خلال تجسيده لظاهرة الهجرة كأحد أنواع الغياب أو الهروب، وهذا الميل يغذّيه في النّص معجم شعري شائع في أسطره رصدناه كالآتي: الفنار، الرّيح، البحر، النّوارس، المراكب، أناشيد بحارة، الشّواطئ، المواجع، الزّبد المرهق..، وكلّها تشير إلى ظروف معينة يخضع لها المهاجرون عبر البحر، حيث أنّ (النوارس) رمزٌ كثيرًا ما دلّ في الرّصيد الشعري على الهجرة، بينما توحي ألفاظ (الفنار، المراكب، البحّارة)، بركوب البحر إلى وجهة ما بحثا عن الأمان الّذي ترمز له (الشواطئ)، والغالب في هذه الظّاهرة أن تنتهي بـ(المواجع) والجّثث الّتي يرمي بها البحر عندما (يداهمه زبد مرهق).

تعدّ الهجرة غيابا في هيأة الموت، والضّياع، والهروب، فالموت وهو غياب وجوديّ للذّات تجسّد داخل النّص في صورة تلك الامرأة الّتي غطت كلّ شيء ببياضها، والّتي داهمت بحر النّجاة الأزرق عند (نعاس الفنار)، والفنار هو رمز للهداية والأمان، وبنعاسه يحلّ الخطر وتغيب الدّلالتين السّابقتين.

في تلك الصّورة تضييق على الذّات فهي بين خيارين كلاهما يعدّ غيابا، فمصير كلّ ذاتٍ تغرق داخل معترك الحياة نتيجة التّهميش، وضياع الحقوق، أن تهتف باسم الهجرة (باسمك يهتف من يغرق)، لأنّها ترى فيها (النّجاة الأخيرة)، بعد أن ضاقت بها السّبل في بحر الحياة وفقدت ذاتها حيث هي، فيقول:

أنتِ النّجاةُ الأخيرة

باسمك يهتفُ من يغرق

ويلقي الغياب بدلالاته على معاني النّص في مجملها إمّا مباشرة أو إيحاء كما يوضّح الجدول الآتي:

المعجم اللّغوي	دلالته الإيحائيّة
. امرأة من نعاس الفنار	. هي الموت والضّياع الّذي يداهم البحّارة عند نعاس الفنار وغياب ضوئه، نور هدايتهم في البحر.
. شال مريم	. وهو ما يعرف أسطوريّا بالزّنّار والّذي قدّمته السّيّدة مريم إلى القدّيس مار توما دليلا على موتها ورؤيته للملائكة تحملها.
. الريح	. وقد تعني الرّحيل وقد قضت في القرآن الكريم على أقوام كثر.
. ما يضل في البحر	. والضّال في البحر ضائع أو غارق ميت.
. يغرق	. الغرق سبب للموت.
. بياض . أبيض	. لون الكفن.
. بياض النّوارس	. النوارس رمز الهجرة والرّحيل.
. تشدّ بقايا النّهار إلى الشّفق الأبدي	. مشارفة النّهار رمز التّجدّد والحياة على الانتهاء ليحلّ على إثره الشّفق الأبدي ويرمز للنّهاية أو الموت.
. بياض المراكب	. قد ترمز للكفن آخر ما قد يحمل الإنسان بداخله.
. بياض الشّواطئ وهي تلمّ مواجعه.. حين يدهمها زبد مرهق	. الشّواطئ الّتي يحمل إليها البحر الهائج جثث المهاجرين وبقايا الحطام.

حيث نجد أنّ كلّ من: (النّعاس)، والضّلال (يضِلّ)، والغرق (يغرق)، و(الشّفق الأبدي)، و(بقايا النّهار) كلّها كلمات أو تراكيب تحمل دلالات الغياب، وحتّى البحر الّذي ورد في النّص بمعناه الحقيقي المتداول، ذلك الحيّز الواسع والعميق من الماء، وبمعناه المجازي أيضا والمتمثّل في الحياة، وهو ما أوحت به عبارة:

لتهدي ما يضلّ في البحرِ من البحرِ

ذلك البحر قد تجرّد ممّا ارتبط به من دلالات: الحياة والتّجدد والرّزق...، ليفقد بذلك أمنه بـ: (نعاس الفنار)، ويحمل بذلك دلالات الغرق في: (يغرق)، والخطر في: (نعاس الفنار)، و(الزّبد المرهق) و(يموجّك)، والضّياع في: (الرّيح) و(يضلّ)، ليغيب في النّص كلّ سبيل للنّجاة، وهو ما يصوّر حالةً من الغياب، والضّياع، والانكسار الّتي تطرأ على الذّات داخل هذا المعترك، وهو ما يسهم في تصويره ـ أيضا ـ طغيان الكسر على أواخر الكلمات والقوافي.

يعزّز صورة الغياب داخل المتن ـ أيضاـ غياب الألوان، فاللّون حياة والأشياء تكتسب وجودا من خلال ألوانها، وبدون لون لا يعدّ الشيء موجودا أو مرئيًّا، ولمسح اللون باعتباره أحد صور الحياة والوجود رمى البياض بردائه على المتن، حيث نرصد تكرارًا لفظيّا لدلالات البياض على مستوى المقطع، تجاوزت الّسبع مرّات موزّعة بين لفظتي: (أبيض وبياض).

1- صورة غياب صوت الذات:

يتسبب الغياب الوجوديّ للذّات في غياب صوتها حيث نلحظ غيابا للحرف والصّوت، حين أتى الشّاعر بسطوره بيضاء في مساحة لابأس بها من النّص، دلالة على غياب الصّوت ليحلّ الصّمت "رمز التّحرّر من تأثير «الخارج» على «الذّات» وترك النّفس وحدها في لحظة زمنيّة تختلف أبعادها ومقاييسها عن اللّحظة الزّمنيّة الخارجيّة التي تشترك مع الآخرين في حيواتهم وتخضع لمقاييسهم"[1]، ولم يتوقّف غياب الصوت على البياض فقط، بل استمرّ في بناء صورته متجسّدًا في صور متعدّدة ومتعالقة على مستوى النّص، فبنظرة ماسحة للأسطر نلحظ غياب الذّات المتكلّمة في النّص بغياب ضمير المتكلّم، ليفسح بذلك المجال للآخر الممثّل في ضميري المخاطب والغائب في صورهما المختلفة، مثل: (تعطيه، يموّجك، يدهمها، ترشدي، أنتِ، هي...)، ويشير غياب الصّوت إمّا إلى قمعٍ وكبتٍ وإخراسٍ،

[1]- أحمد درويش، في النقد التّحليليّ للقصيدة المعاصرة، ص133.

أو إلى رأيٍ شخصيٍّ فحواه أنّ زمن القول قد ولّى وآن للفعل أن يحلّ.

بهذه الطّريقة المعقّدة الّتي أسهم فيها النّص "بعلاقاته الّتي تتنامى بين مكوناته على الأصعدة الدّلاليّة والتّركيبيّة والصّوتية والإيقاعية، وعلى محوري النّص"[1]، تجسّدت صورة الغياب الّتي يعيشها العربيّ بكلّ أشكالها وعلى كلّ المستويات، بدْءا بتغييب الذّات العربية وإلغاء صوتها سواء في أوطانها وفي العالم، إلى الغياب الجسدي في هجرته بحثًا عن سبل العيش الكريم، أو في الغياب الرّوحي نتيجة الحروب والثّورات الّتي فتكت بالعديد من الأرواح، لتعيش حالة من الانفصال عن الواقع، "نتيجة الصّراع غير المتكافئ بينها وبين هذا العالم، لأن الحياة تتّسم بالقوّة والبطش والصّلابة والّتي تجسّدت في ذلك البحر المتلاطم الثّائر القهّار الّذي لا يرحم لتجد هذه الذّات نفسها بداخله طفلا لا يقوى على مجابهة الأخطار"[2] فقرّرت الهروب والغياب.

كما بيّنت الأسطر أنّ الغياب لم يدم للأبد، فما فتئت هذه الذّات العربية أن تستجمع قواها من جديد بعد صمت طويل دفعها إلى استرجاع ذاتها، لتضع فاصلا (،) بين الأبيض والأزق، بين الموت والبحر، لترمز إلى ضرورة وضع حد لأسباب الهجرة أو الغياب، حيث رمت بتضافرهما (زواجكما) إلى (الأساطير) في دلالتها على الماضي المنقضي لكن في أثره وجرحه الخالد، ليأتي السّطر الأخير بالفعل (وُلد) الدّال على الحضور بعد الغياب، في انبثاق حياة جديدة ربطها بالمطلق واللانهائي الّذي يرمز إلى المستقبل الممتد الذي لا نهاية فيه ولا غياب.

تعاني الذّات اضطهادا من طرف الواقع الّذي تعيشه والّذي جُبلت على تحمّله، فتسعى داخل نصوصها إلى خلق مفرّ يريحها، فتدفع بألفاظ النّصّ وعلاقاته التركيبيّة والدّلاليّة المتجاوزة إلى أن تشكّل متواشجة صورة شعريّة للحلّ الّذي تبتغيه ألا وهو الغياب،

[1]– كمال أبو ديب، في الشّعريّة، ص18.

[2]– عبد الناصر هلال، في جماليات شعر الحداثة، دار الحرم للتراث، (د.ط)، القاهرة، 2006، ص73.

حيث "أنّ الشّعريّة خصيصة علائقيّة"[1]، تسهم عن طريق تكثيفها في تصوير رؤى الشّاعر وعلاقاته وصراعاته مع الواقع، فهي وسيلته إلى خلق بعد الممكن، لأن الصّورة الحداثيّة تأخذ دائما شكل موقف الذّات من الحياة، فهي بذاتها رؤيا[2]، والغياب رؤيا وموقف.

ثالثًا: صورة دراميّة صوت الذّات

إنّ الاستسلام للواقع دون محاولة التّغيير أو الرّفض يفرض على الذّات المكوث بعيدا والتّخلّي عن أي فاعليّة داخله، فيتحتّم عليها حينئذ إلغاء صوتها وعدم الإسهام بأي دور أو الإدلاء بأي رأي فيه مهما كان إيجابيّا، ويحدث ذلك عندما تحتل هذا الواقع يد مستبدّة، تحاول إنكار كل ذات سواها عن طريق الاستحواذ والاستغلال والهيمنة باسم الشّرعية أو باسم القمع، لكن ليس الأمر بتلك البساطة فالذّات المقموعة، وإن كُتِم صوتها في الواقع بفعل فاعل أو لظروف معيّنة، إلّا أنّها ترفض الخنوع والانصياع، وهي لم تفقد بذلك إرادتها في محاورة هذا الواقع التّاريخي والتّأثير فيه، وتطويعه لصالحها، فصوت الذّات لن يخرج عن فطرته وسيتولّى الفعل على ساحة القصيدة لينثر مكبوتاته على أسطرها، ويحقّق النتائج الّتي يسعى إليها بفعل سلاح مرن وطيّع هو اللّغة، والّتي تساعده على خلق صورة للذّات كما يجب أن تكون لا كما فُرِض عليها أن تكون، "ففي تعبيرنا عن عالم الدّاخل نحن مضطرّون لاستكشاف أعماق لا حدود لها تقريبا، واختبار هذا العمق لا يترجم إلّا بالصّورة، فالرموز وحدها تستجيب لهذا البعد"[3]، بحيث تمنحه هذه الأخيرة الحريّة والقوة الّتي يثبت من خلالها حضوره، كلّ ذلك في إطار تقدير الذّات ومنحها حقّ الظّهور والفعل، بعد صقلها وشحنها بالآمال والتّطلّعات الإيجابيّة، فتنشأ لتلك الذّات داخل القصيدة أصواتًا تتنوّع بتنوّع هذه التّطلّعات، تلك الأصوات تكشف عنها الصّورة الشعريّة داخل النّص الشّعريّ، ويمكن أن نستشفّ ذلك من خلال تحليل مقطع مُجتزأ من قصيدة، "الورقةُ الأخيرةُ من مذكراتِ المتنبِي"،

---

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص14.

[2]– عز الدين إسماعيل، الأدب والفنون، دار الفكر العربي، ط9، القاهرة، 2013، ص82، 83.

[2]– ماري مادلين داقي، معرفة الذات، تر: نسرين نصر، منشورات عويدات، ط3، بيروت، 1983، ص17.

جاءت أسْطُرُه كالآتي:

لقد آن

أن أُحصِي رمادَ معاركي

وأُحصِي شياطيني

وأُحصِي ملائكِي

أَناختْ على وجهي النهاياتُ

فلتقمْ

مراثيَّ

ولتأمنْ ذئابُ المهالكِ

أدرتُ بيمانيَ الكواكبَ علّني

أُديمُ على الدّنيا بريقَ نيازكي

وحاولتُ أن أُعطي الخلودَ

خلودَه

«وما النّاسُ إلاّ هالكٌ وابنُ هالكِ»

خسرتُ رهاني

غيرَ شعرٍ مجلجلٍ

فرشتُ به فوقَ السماءِ أرائكي

«لخولَة أطلالٌ...»

فيا نهرُ لا تسرْ

سأخلعُ في هذا المكانِ تماسكي[1]

[1]– محمد عبد الباري، كأنك لم، ص72، 73.

تكشف الصّورة الشّعريّة في المقطع أعلاه على صورتين لصوت الذّات تحدّدهما استعمالات معيّنة للقرائن اللّغويّة، والدّلالات الإيحائيّة للكلمات والتّراكيب، وهما كالآتي:

1- صورة صوت الذّات الحالمة:

تكتسب الذّات داخل هذا المقطع صورتها من خلال دلالات الحضور البارز لصيغ الأنا الفاعلة، والّتي وردت في شكل صيغ صرفيّة متنوّعة، مثل ياء المتكلّم، والّتي كان لها الحضور الأوفر كما سنرى فيما بعد، وتاء الفاعل أيضا، هذه الأنا الّتي أخذت صورا متعدّدة "تتجاوز معناها اللّفظي إلى معان عدّة تجسّد تصاعد وانشغال الإنسان في رؤيته الفكريّة بكلّ أبعادها «الحضاريّة والفكريّة والابتداعيّة»"[1]، فالأنا لم ترد ولا مرة واحدة في شكل ضمير المفرد المتكلم المنفصل، وهو نوع من التّجاوز وربما طريقة لممارسة التّحرّر، كما قد تكون نفيا للنّظرة النرجسيّة الّتي طالما ارتبطت بالصيغة اللغويّة ((أنا))، فهذه الأنا جاءت متعدّدة لأنّها لا تمثّل فردا واحدا بل كلّ فرد يتشارك مع الذّات تجربتها وموقفها.

تعكس سيطرة الأنا المتشظيّة على فضاء النّص رغبة عارمة تجتاح الذّات في السّيطرة على الفضاء، أو المكان الخارجي، أو الواقعي، والإمساك بزمام السّلطة فيه حسب ما توحي به الدّلالة الرمزية لاسم (المتنبّي) في العنوان، وقد سمحت تقنيات لغويّة متعدّدة بتبلور هذه الرّؤية في النّص، كان أبرزها تكرار ياء المتكلّم في: (معاركي، شياطيني، ملائكي، وجهي، مرائي، يميني، رهاني، أرائكي، تماسكي)، والّتي تفيد تملّك الشّيء ونسبته إلى الذّات، فهي ذات حالمة تسعى إلى السّيطرة على كل (الدّنيا)، بما فيها من (سماء) وما تحويه من (كواكب)، و(نيازك)، وأرض، وأنهار كل (المكان)، بسمائه وأرضه وربما ماضيه وحاضره، لتعويض السّلطة المفقودة في الواقع، فهي ترنو إلى احتلال الأرائك (فرشت به فوق السّماء أرائكي)، أو بالأحرى الكراسي والّتي تشير إلى السّلطة واعتلاء الحكم، لتخلع على

[1]- نهى حسين كندوح العبودي، الأنا الشعرية وجدليات الواقع، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مج 4، ع2، أيلول 2005، ص212.

المكان تماسكها، فهي الفاعل الوحيد في هذه الأرض أو في هذه القصيدة، وكلّ الأفعال مسندة إليها، فأنا (أحمي، أدرتُ، حاولتُ، فرشتُ، سأخلعُ). وهي الآمر للآخر كلّما اتيح لها الفعل (فلتقمْ (أنت))، (لا تسرْ(أنت))، و(لتأمنْ (أنت)). وهي أيضا النّاهي (يا نهر لا تسرْ)، "فهذه الذات يمكن أن تعني تعويضا عن الاصطدام بين الخصائص الشّخصيّة والمألوفات المجتمعيّة، نجده في الاشتباك الواقع بين العالم الداخلي والعالم الخارجي"[1]، فالشّاعر يحاول من خلال نصّه أن يخلق ذاتا حالمة، تسعى إلى تحقيق أحلامها الّتي انكسرت على أرض الواقع، ذاتا تحلم بأن تكون أكثر تحرّرا من خلال المساحة الّتي يتيحها لها في فضاء نصّه.

2- صورة صوت الذّات الجمعيّة:

على الرّغم من التّكلّم بضمير الأنا المفردة في المقطع أعلاه، إلّا أنّه لم يختر الشاعر لهذه ((الأنا)) كرسياً واحداً، بل (أرائكي) في صيغة الجمع، إشارة في ذلك إلى تعدد الأنا لتكون بديلا عن ((النّحن))، أو عن الكل الّذي تمثّله هذه الذّات، عن المجتمع الّذي تنتمي إليه، هذا المجتمع الّذي فقد ذاته على أرض الواقع، وصار عليه أن يعيد حساباته من جديد، الأمر الذي يتّضح من تكرار التّركيب (أحصي)، ليحصي خسائره (رماد معاركي)، ويميّز بين عدوّه (شياطيني) وصديقه (ملائكي)، ذلك ما نستشفّه من خلال بيت **أبي نواس** القائل:

إذا امتحنَ الدّنيا لبيبٌ تكشّفت له عن عدوّ في ثيابِ صديقِ[2]

وهو المعنى الّذي سكت عنه الشّاعر ولم يصرّح به، مكتفيا بإيراد إشارة إليه من خلال استحضار المعنى الّذي يحمله الشطر الأوّل من البيت الّذي يسبقه من قصيدة **أبي نواس** فقال عبد الباري:

---

[1]- ماري مادلين داقي، معرفة الذات، ص150.

[2]- الصّولي، ديوان أبي نواس، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، ط1، أبو ظبي، 2010، ص714.

وما النّاسُ إلا هالكٍ وابن هالكٍ

بينما قال **أبو نواس:**

ألا كلُّ حرٍّ هالكِ وابن هالكٍ وذو نسب في الهالكين عَريق

إذا امتحن الدّنيا لبيب تكشّفت له عن عدوّ في ثياب صديق[1]

وتكشف الأبيات عن الواقع المرير الّذي لم تدركه الذّات إلّا بعد أن تراءت لها النهايات، ولم يبق إلا أن تقام لها المراثي (مراثيّ)، فلطالما سلّمت زمام سلطتها لغيرها ليتلاعب بها فعاشت تبني لنفسها ملكا وأمجادا وسلطة من الخيال لم يكن لها في بنائها من عدّة (غير شعر مجلجل)، غير كلام وفقط، دون أيّ فعل أو سلاح، لتعود هذه الذّات المنكسرة إلى النّبش في ماضيها لاسترداد الأمل، فذلك الماضي المجيد كفيل بشحنها بطاقات إيجابيّة كلّما شارفت على الاستسلام، فـ(لخولة أطلال ...)، حيث ترمز (خولة) للقبائل العربيّة وترمز (الأطلال) للماضي المجيد ولبقاء الأثر، فالعرب باقون وما تبقى منهم من ضمائر وذوات كفيلة باستعادة أمجادها، وفي توقّف النّهر (فيا نهر لا تسرْ) كسر للاستمرار ودعوة للتّغيير، حيث حان للعربيّ أن يستردّ كينونته ومكانه (سأخلع في هذا المكان تماسكي).

تتعالق تجربة الذّات العربيّة وتتداخل مع تجربة "المتنبّي"، الذّي طالما سعى إلى الملك والسّلطة، ولم يكن له في ذلك من وسيلة إلّا سلطة لسانه، والّتي لم تحقق له من مبتغاه شيئا، فلا هو استعاد ملك أبيه المسلوب، ولا حظي بالسّلطة الّتي طالما سعى إليها، وهي في نفس الوقت تختلف عنها من حيث طريقة حضور كل من الذّاتين في النّص والغرض منها، حيث مارس المتنبي نرجسيته كاظما خسارته وراء كبريائه، بينما منحت الذّات الشّاعرة في نصوص **محمد عبد الباري** لنفسها فرصة جديدة، فكان النّص ميدانًا تمارس فيه

[1]– الصولي، ديوان أبي نواس، ص714.

هذه الذّات خططها الإصلاحيّة لهذا الواقع المعدم والّتي عجزت عن تنفيذها على أرض الواقع، فأتاحت لنفسها هذه الفرصة لتكون فيها الفاعلة الوحيدة والآمرة، حتّى يتسنّى لها تحقيق ما تأمله، وتتمكّن من استرجاع ما سُلب منها.

وربما قد لاحظنا أنّ "الأنا" لم ترد بصيغتها الصّرفيّة هذه ـ أبدا ـ على مستوى النّص، فلم ترد إلّا ضمائر متّصلة أو مستترة، فهي أنا قلقة تحاول أن تغزوها أنا ثابتة، وذلك للهموم الّتي أثقلت كاهل العربيّ والمضايقات الّتي تتعرّض لها هذه الشّعوب، وكثرة المطبّات الّتي وقعت فيها ما جعلها تحترز الظّهور خشية أيّ قمع لصوتها، ذلك الّذي يقوم من خلال حضوره بفعل تأثيريّ على الواقع الخارجي، فهي ليست ذاتا نرجسيّة كذات المتنبّي بل هي ذات هادفة محرّكة فاعلة تحاول تحرير صوتها ليبوح برسالة مصيريّة تقوم من خلالها "بمواجهة ما في الأعماق من تردّ، وانكفاء لتحيلها إلى أعماق دافعة عاصفة تعيد بعث...إنسانها العربيّ من خلال اقتناعها برؤيا الانبعاث الذي يحمله الشّاعر"[1]، فهي ذات تأبى الاستسلام.

منحت الذات الشّاعرة لنفسها من خلال الصّورة الشعريّة صوتا خاصا بها يمكنها من مجابهة الواقع ومحاورته، صوتا يرتفع مع ارتفاع مستوى شعريّة الصّورة، فهي قد تدخّلت في حبك مجموعة من العلائق الصّرفيّة والتركيبيّة والدّلاليّة الخاصّة جدا، والمتجاوزة للسّائد والمألوف، تمثّلت أهمها في خلق رمزيّة مرتفعة جسّدها توظيف شخصيّة المتنبي كقناع تجاوز به الشّاعر البعد الزّماني والمكاني لتجربة سابقة، عن طريق استغلال نقاط التقاطع بين التجربتين ومحاولة تكثيفها دلاليّا بتحميلها أبعادا إيحائيّة جديدة، تناسب الموقف الجديد، كما لا يخفى التّوظيف البارز للضّمائر النّحويّة الّتي تلعب دورا يتمثل في "تمثيلها لشيء آخر معروف أيضا هو الوعي والضّمير الشّعري"[2]، لتصوّر "بطريقة تتجاوز مستوى البيان

[1]– نهى حسين كندوح العبودي، الأنا الشعرية وجدليات الواقع، ص217.

[2]– صلاح فضل، شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، القاهرة، 1995، ص7.

النحوي إلى تحسس ما يفضي إليه من بيانات جمالية"[1]، كشفت عن دراميّة صوت الذّات، فهي من طريقتها في الظهور، وحركيتها داخل النّص شكّلت صورة فنيّة لصوت وعي الذّات، اتّخذت منها هذه الذّات قوة لمواجهة القوى المضادة، وأتاحت لنفسها من خلالها حقّ الفعل والتّغيير داخل الواقع الجديد الّذي خلقته على مستوى الفضاء الشّعريّ.

[1]– صلاح فضل، شفرات النص، ص7.

الفصل الثّالث

آليات تأثّر الصّورة الشّعريّة بالرّوافد الثّقافيّة والفكريّة

أوّلا: توظيف الصّورة التّناصيّة

1- التناص الاستشهادي (الاجتراريّ)

2- التّناص الإحاليّ (الامتصاصيّ)

3- التّناص الإيحائيّ (الحواريّ)

ثانيًا: استحضار الشّخصيات التّاريخيّة

1- الشخصيّة التّاريخيّة رمزًا

2- الشّخصيّة التّاريخيّة قناعًا

ثالثًا: بنية الاتحاد بين البعدين الإنسانيّ والصّوفيّ

1- صورة وحدة الوجود

2- صورة الإشراق والفيض العلويّ

توطئة:

لما كان الشعر وليد التّجربة الإنسانيّة على مرّ العصور، فقد عُدّ التّراث الفكريّ والدّينيّ والفنّي، العربيّ والإنساني، أحد أكثر المؤثّرات الثّقافيّة والفنّيّة في بناء الصّورة الشّعريّة، والقصيدة العربيّة المعاصرة عامة، فكثيرًا ما استقى الشّاعر العربيّ المعاصر من ذلك المعين الّذي لا ينضب مادته في بناء صوره الشعريّة، حيث وجد أنّ "موهبته بحاجة إلى عدد من الرّوافد التي تدعمها، وتزيد عمرها، وتوسع مداركها، وتعطيها جوانب أخرى للحياة قد لا تراها ماثلة أمامها"[1]، فراح يتواصل مع جذوره، وآثر أن يلج مساحة التّعبير عن رؤاه وتجاربه من بوّابة البدايات وتجارب الماضي، فأفاض عليها من طاقاته الإبداعيّة ومؤثراته الجمالية، وخرج بها من سياقاتها المستهلكة إلى سياقات جديدة تغنيها بطاقات إيحائيّة وفنيّة تتماشى ورؤيته الحضاريّة. فما هي أهم الروافد الّتي استقى منها عبد الباري صوره الشّعريّة؟ وما هي مستويات وآليات توظيف هذه الرّوافد في تجسيد رؤاه وتجاربه الشعوريّة؟

أوّلًا: توظيف الصّورة التّناصيّة

ترى **جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)** أن "النص الشعري ينتج داخل حركة معقدة من إثبات ونفي متزامنين لنصوص أخرى"[2]، فالنّصوص لا تخلو عن إرادة أو لا إرادة من استدعاء نصوص سابقة، يتناولها النّصّ بلغته الخاصّة، وفق ما يخدم الرّؤية الّتي يحاول بلورتها وإبرازها، تلك الحركة هي ما يعرف بالتّناص، وهي واحدة من "التقنيات الفنية التي توظف في النص الشعري من أجل إعلاء بنيانه الجمالي في المقام الأول، كما أنها جزء من استراتيجية الانحراف القائمة على مغايرة اللغة الشعرية للخطاب الاتصالي"[3]، ذلك أنّ النّص يتجاوز بواسطته المباشرة والتّبليغ إلى الإيحائيّة والفنيّة، وهو ما دفع **كريستوفر**

[1]– سالم بن رزيق بن عوض، روافد الشاعر، المجلة الثقافية، الجزائر، أوت 2019، www.thakafamag.com.

[2]– جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر والتّوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص79.

[3]– ناصر شبانه، الرؤى المكبلة، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2009، ص238.

مارلـو (Christopher Marlowe) إلى القول بأنّ "العمل الفني لا يتخلق ابتداء من رؤية الفنان، وإنما من أعمال أخرى"[1]، فالإنسان بطبعه يتأثّر بأفكار الآخرين وتجاربهم، وهو الأمر الّذي ينعكس في خطاباته، والّتي ما هي إلّا "نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء"[2] الّتي تسهم بشكل ما في إثراء تجربته الفنيّة حيث أنّ "التّجارب الإبداعية تنمو بالتّناص كونه يمثّل حوار التجارب عبر نصوص معينة ذات فاعلية فنية"[3]، وقد حضر التّناص في مدوّنتنا بصورة كثيفة، استوفى من خلالها شتى أنواعه على تعدّدها، وقد اخترنا منها نموذجًا فسيفسائيًّا، سنوضّح من خلاله دور التّناص في تشكّل الصورة الشّعرية الكليّة على مستوى المقاطع، وهو كالآتي:

أدرتُ بيمنايَ الكواكبَ علّني

أُديمُ على الدّنيا بريقَ نيازكي

وحاولتُ أن أُعطي الخلودَ

خلودَه

«وما النّاسُ إلا هالكٌ وابنُ هالكِ»

خسرتُ رهاني

غيرَ شعرٍ مجلجلٍ

فرشتُ به فوقَ السماءِ أرائكي

«لخولةَ أطلالٌ...»

---

[1]– صلاح فضل، شفرات النص، ص110.

[2]– رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط3، الدار البيضاء، 1993، ص63.

[3]– رحمن غركان، مرايا المعنى الشعري، مؤسسة دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2011، ص509.

سأخلعُ في هذا المكانِ تماسكي[1]

1-التناص الاستشهاديّ[2] (الاجتراريّ)[3]:

ما يمكن رصده بسهولة في هذا المتن هو التّناص الاستشهادي (الاقتباسي) "الّذي يقابل الدرجة العليا لحضور نص في نص آخر، حضورا واضحا حرفيا"[4]، وهو ما يعرف أيضا بالتّناص الاجتراريّ، والاجترار" تكرار للنص الغائب من دون تغيير أو تحوير"[5]، حيث "يتعامل الشعراء مع النّص الغائب بوعي سكوني لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا"[6]، ما يضمن قدسية النّص الأصل داخل النّص الجديد، ويتجلّى هذا النوع داخل المقطع في العبارتين: « وما النّاس إلا هالك وابن هالك» و« لخولة أطلال...»، وكلاهما تناص مع الموروث الشعريّ العربيّ القديم، فالأوّل هو صدر لبيت يعود "**لأبي نوّاس**" يقول فيه:

ألا كلّ حرٍّ هالِك وابنَ هالكٍ وذو نسَبٍ في الهالكينَ عريق[7]

والثّاني هو مطلع معلّقة "**طرفة بن العبد**" وهو كالآتي:

لخولةَ أطلالٌ ببرقة تهمدِ وقفتُ بها أبكِي وأبكِي إلى الغدِ[8]

---

[1]– محمد عبد الباري، كأنك لم، ص72، 73.

[2]– عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2011، ص78.

[3]– أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، ط1، بغداد، 2004، ص43.

[4]– عصام حفظ الله واصل، المرجع السابق، ص94.

[5]– أحمد ناهم، المرجع السابق، ص43.

[6]– محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، بيروت، 1985، ص253.

[7]– الصولي، ديوان أبي نواس، ص714.

[8]– طرفة بن العبد، ديوانه، شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلميّة للنشر، ط3، بيروت، 2002، ص9.

لو نظرنا إلى هذين الاقتباسين، لوجدنا أنّ كليهما يصوّر حالة النّهاية والهلاك والانقضاء فالإنسان لا محالة هالك كمن قبله، وكلّ ما تبنيه يد الإنسان زائل وما باق منه إلّا طلل، تلك اليد والّتي تمثّل هنا الفعل، كونها العضو الفاعل في الإنسان تثبت من خلال الأسطر رغبته في السّيطرة على الوجود (أدرت بيمناي الكواكب)، بحيث يقضي على اللّيل ويعمّم النّهار (أديم على الدّنيا بريق نيازكي)، من أجل أن يمدّد وقت كسب الرّزق والسّعي وراء الثّروات والّتي تتمّ أثناء النّهار لقوله تعالى: "﴿وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا ﴿١٠﴾ وَجَعَلْنَا النَّهَارَ مَعَاشًا ﴿١١﴾ "[1]، وهو ما يمكن تفسيره على أنّه طمع في الخلود والتّمتّع بالحياة والإمساك بزمامها، حتّى وصل حبّه للدّنيا إلى درجة يكون فيها هو المصدر للخلود لا الخلود ذاته (حاولت أن أعطي الخلود خلوده)، لكنه فشل فذهبت ريحه وخسر رهاناته (خسرت رهاني)، فتخلّى عن غروره بعد أن قرصته أنامل الصّوفيّ الزّاهد، والّتي رسمتها تلك التّناصات الاستشهاديّة الاجترايّة الّتي أشرنا إليها، فتذكّر أنّ الكلّ هالك وأنّ الخلود أمر مستحيل، كما أنّ ما يبنيه من منشآت وعلاقات ستزول لتغدو طللا وذكرى، فترك كلّ شيء إلّا من (شعر مجلجل)، شعر زهد طمح فيه إلى التّمتّع في الآخرة والفوز بالجنّة بعد خسارة رهاناته في الحياة الدّنيا (فرشت به فوق السماء أرائكي)، حتى يبلغ به الزّهد مبلغا يتخلّى فيه عن الأمل في الحياة الدّنيا وعن الرغبة في التجدّد والاستمرار، والّتي يرمز إليها النّهر في سيرورته الدائمة، فراح يوقفه (فيا نهر لا تسر)، كما تخلّى عن تمسّكه بهذا المكان ورغبته في الخلود فيه (سأخلع في هذا المكان تماسكي)، لأنه أصبح يطمح إلى مكان آخر هو الجنّة.

ربما يعد هذا النّوع من التناصات هو الأضعف شعريّة، لحفاظه على المعنى والمبنى الّذي يميّز النّص الأصل، وهو ما يضعف فرص بث ملامح شعريّة خاصّة عليه، لكننا رغم ذلك تمكنا من الوصول إلى فحوى الصورة الشّعريّة الّتي جسّدتها الأسطر نظرًا لما مارسته يد الشّاعر من تكثيفات إيحائيّة، وتبئيرات دلاليّة أسهمت فيها التّناصات المذكورة سابقا.

[1]– سورة النبأ، الآية (11-10).

2- التناص الإحاليّ[1](الامتصاصيّ)[2]:

مازالت التّناصات تتزاحم داخل هذا البنية المعقّدة لترسم تفاصيل الصّورة وتسهم في اكتمالها حيث نرصد التّناص الإحاليّ الّذي "لا يعلن فيه عن وجود ملفوظ حرفي مأخوذ من نص آخر، ومندرج في بنيته بشكل صريح، كلي ومعلن، وإنما يشير إليه ويحيل الذاكرة القرائية عليه، عن طريق وجود دال من دواله أو شيء ينوب عنه"[3]، وهو نفسه ما ورد عند **محمد بنيس** تحت مصطلح التناص الامتصاصيّ، و"الامتصاص لا يجمد النص الغائب ولا ينقده، إنه يعيد صوغه فحسب على وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعشها في المرحلة التي كتب بها"[4]، فهو "يتعامل مع النص تعاملا حركيا تحويليا لا ينفي الأصل بل يسهم في استمراره"[5]، ونلمس هذا النّوع داخل بيت أبي نوّاس والّذي يتعالق امتصاصيا مع النّص القرآني في قوله تعالى: "﴿وَلَا تَدْعُ مَعَ اللَّـهِ إِلَـٰهًا آخَرَ لَا إِلَـٰهَ إِلَّا هُوَ كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ لَهُ الْحُكْمُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ﴿٨٨﴾"[6]، الّذي ركّز على وحدانية الله وأزليّته وسيطرته على الكون وينفي عن كلّ شيء بما فيه الإنسان تلك الصّفات، لكنّنا نرصد تصرّفا ملحوظا في شكل العبارة وربما حتى في مدلولها ذلك لأنّنا في هذا التّناص نجد أنّ "النص يذكر شيئا من النصوص السّابقة أو الأحداث ويسكت عن بعضها، ويدخل مؤشّرات ذاتية مختلفة يتممها بروايات من مصادر أخرى، وهو في ذلك ينتفي وينفي، ويظهر ويضمر"[7]، حيث يُتصرَّف في النّص الأصل بما يخدم الصّورة الكليّة ويعزّزها، فنجد الشّاعر قد أضمر الجزء الأوّل الّذي يثبت الصّفات لله، كما أنّه غيّر لفظة (كل) بكلمة (النّاس) ليخصّهم بالكلام دون

---

[1]- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص95.

[2]- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ص47.

[3]- عصام حفظ الله واصل، المرجع السابق، ص95.

[4]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص253.

[5]- المرجع نفسه، ص532.

[6]- سورة القصص، الآية 88.

[7]- عصام حفظ الله واصل، المرجع السّابق، ص95.

سواهم من الكائنات، ذلك أنّه وحده يسعى إلى الخلود دون سواه، كما نجد هذا النّوع من التّناص في قوله:

فرشْتُ بِهِ فوق السّماءِ أرائِكِي

حيث تتعالق هذه العبارة من خلال كلمة (أرائكي) مع النّص القرآني في قوله تعالى: "﴿فَالْيَوْمَ اَلذِينَ ءَآمَنُواْ مِنَ اَلْكُفَّارِ يَضْحَكُونَ﴿٣٤﴾عَلَى اَلاَرَآبِكِ يَنظُرُونَ﴿٣٥﴾"[1]، وفي قوله أيضا: "﴿إِنَّ أَصْحَابَ الْجَنَّةِ الْيَوْمَ فِي شُغُلٍ فَاكِهُونَ﴿٥٤﴾هُمْ وَأَزْوَاجُهُمْ فِي ظِلَالٍ عَلَى الْأَرَائِكِ مُتَّكِئُونَ﴿٥٥﴾"[2]، حيث ارتبطت الأرائك في النّص القرآني بأصحاب الجنّة، وهوما يصبو إليه الزّاهد في الدّنيا ويرجوه من الآخرة، فهو من خلال هذا التّناص يحاول رسم صورة الرّاحة الّتي يحلم بها في الجنّة، تلك الجنة التي لم يَرِدْ ذكرها في المقطع كما في النّص الأصل، بل تمّ إضمارُها وتُرِك بعض ما يشير أو يحيل إليها من الدّوال مثل: (فوق السماء) و(الأرائك).

الكشف على هذا النّوع من التناص هو أمر يحتاج إلى التّسلّح برصيد ثقافيّ متنوّع، وقدرة على رصد مواطن بؤر الدّلالة الرئيسيّة ذلك أنّه بمثابة عملية تمييع للنّص الأصل داخل النص الجديد، بطريقة تستحضر الدّلالات الّتي تخدم التجربة الرّاهنة عن طريق الإحالة أو الاستدعاء بعيدًا عن الحضور المكتمل، ودون الالتزام بالصياغة أو اكتفاء بالمحمول الدّلالي للنّص الأصل، فهذه الظاهرة تحتاج إلى عمليّة معاكسة حيث تنطلق من رصد مكامن الدلالة للوصول إلى النّص الغائب، وليس العكس، حيث نتمكن من الوصول إلى الصّورة الشّعريّة انطلاقا من عمليّة التكثيف الدّلالي للبؤر الّتي تمكن من استحضار الأجزاء الغائبة والّتي تمثل مفاتيح شعريّة ضروريّة لإنهاء عمليّة بناء الصّورة الشعريّة الكليّة، وهو ما نستشفّه على مستوى هذا المقطع.

---

[1]– سورة المطففين، الآية (34– 35).

[2]– سورة يس، الآية (54– 55).

3- التناص الإيحائي[1](الحواري)[2]:

وهو تناص لا يترك أثرا مباشرا للنّص الغائب، لذلك يكتفي **علي جعفر العلاق** بترجمته إلى أنّه" تكنيك الإشارة أو التلميح"[3] فهو يشير إليه إشارة ويلمّح له بطريقة تعتمد على حذاقة المتلقي وقدرته على الفهم العميق، ذلك أنّه "أقلّ الأشكال وضوحا وحرفيّة...فهو يفكّك "المتناص" ويعمل على تخريب معماره (التركيبي والدلالي) ويراوغ المتلقي بتخفيه"[4]، فيكون للمتلقّي الدّور الأعظم والحظّ الأوفر في رسم هذه الصّورة، ونجده في قوله:

أدرتُ بيمنايَ الكواكب علّني

أُديم على الدّنيا بريقَ نيازكِي

وقد سبقت الإشارة إليه، حيث يستحضر النّص بطريقة غير مباشرة قوله تعالى: "﴿وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا﴿١٠﴾وَجَعَلْنَا النَّهَارَ مَعَاشًا﴿١١﴾"[5]، ذلك أنّ حركة الكواكب هي المتسبّبة في حدوث ظاهرتي اللّيل والنّهار، وأن النيازك أو الكواكب وإحداها الشّمس هي المتسبّب في انبلاج النّهار، وهو الجزء المناسب من اليوم للعمل والسّعي وجمع الأرزاق والثّروات، حيث تمّ قلب دلالات النّص الأصل الّذي أعطى الأهميّة لكلّ من اللّيل والنّهار بينما ركّز النّص المركزي على فترة النهار الّتي ترمز لها صفة البريق لأنها تتناسب مع صفة الخلود رمزيا، بحيث يرمز اللّيل عادة للنهاية فنجده يحاول إلغاءه، بالإضافة إلى أنّها تعزّز صفة التّكالب على الدّنيا وجمع الثروات، حيث نلحظ أنّ المعنى الّذي تحمله الآية كنصّ أصل قد ورد بطريقة "أكثر ضمنية وخفاء، حيث تم عبر هذا التّناص تحويل النّص

---

[1]- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص109.

[2]- المرجع والصّفحة نفسها.

[3]- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار فضاءات، ط1، عمان، 2013، ص127.

[4]- المرجع نفسه، ص109.

[5]- سورة النّبأ، الآية (10- 11).

وإخفاء تراكيبه وقلب دلالاته، أو إبقائها بعد دمجها في سياقات النص الجديد"[1]، وقد أسهم في دعم الجزء الأوّل من الصّورة المتمثّل في التكالب على الدّنيا والرّغبة في الخلود.

ينطبق على هذا النّص توصيف **جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)** في قولها: "النص لوحة فسيفسائية من الاقتباسات والتّضمينات"[2]، لكثرة النّصوص المتداخلة والمتحاورة والمتواشجة بداخله، والّتي جعلت منه "حمّالا للدّلالات الّتي تمور بالمعاني والأفكار"[3]، والّتي تساعد المتلقّي على بلوغ الرؤيا الّتي يتبناها المقطع والكشف عن صورته الكليّة، فهي عن طريق تحريك ذاكرته تفتح أمامه أكثر من إمكانيّة للمشاركة في تجربة الشاعر بشكل أعمق، وتريه قصده الشّعريّ ورؤياه بطريقة مؤثّرة، قريبة إلى مخيّلته، لكن ذلك لا يعني أبدًا أن يكون التناص استعارة تامة للصّور الشعريّة الّتي تجسّدها النصوص الغائبة، بل تبقى للمُتناصِّ حريّة التعامل معه من حيث الشّكل والدّلالة، ليصنع منه بنية رمزيّة تخدم رؤاه وصوره، "إذ إن الأمر لا يتعلق بإعادة إنتاج المادة المقتبسة بحالتها القائمة الأولى، ولكن بتحويلها ونقلها وتبديلها"[4]، سواء أن لامس هذا التحويل النّص المقتبس من حيث المعنى أو من حيث المبنى، وبذلك يخرج التّناص في مدونتنا من إطاره التّاريخيّ الّذي يحافظ على قدسيّة النصوص إلى إطاره البلاغي الجمالي الابتداعيّ الّذي يعمل على خلخلة الأصل خلخلة تصنع منه سمة جماليّة تطبع النّص، فالشّاعر حين "يستدرج إلى قصيدته نصّا آخر فلا بد من تذويب هذا النّص أو دمجه ضمن سياق جديد ليتحول إلى حركة تتلألأ في ظلمة النص الجديد فتقترض منه، وتضيف إلى جسده أيضا، قوة خفية وإلى روحه أيضا توترا جديدا"[5]،

---

[1]– عصام حفظ الله واصل، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر، ط1، الجزائر، 2013، ص87.

[2]– جوليا كريستيفا، علم النص، ص79.

[3]– آمنة الربيع، البنية السردية للقصة القصيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2005، ص58.

[4]– عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، إفريقيا الشرق للطباعة والنشر، (د.ط)، المغرب، 2007، ص24.

[5]– علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص126.

إلّا أنّ هذا التّصرّف في المُقتبس لم يبلغ مبلغ الغموض، والتّعمية، والتّعقيد ليتيح بذلك أمام المتمرّس فرصة ملاحقة المعنى من خلال الصّورة التناصيّة.

ثانيًا: استحضار الشّخصيات التّاريخيّة

الشّاعر المعاصر في بحث مستمرٍّ عن كلّ ما يمنح قصيدته طاقات تعبيريّة لا حدود لها، ويضفي عليها من الأصالة، والتّفرّد، والتّأثير ما يلامس به وجدان المتلقّي ويأسره، وقد وجد ضالّته في العودة إلى التّراث مستحضرًا من شخصيّاته الخالدة ما تعادل موضوعيّا ـ في بعض مواقفها ـ تجربته الشّعوريّة أو تخدمها، "فتكلّم في أعماق شعره بصوت الينابيع الأصيلة لينقل إلينا ملايين الأصوات ويرفع مصير كلّ فرد إلى مصير الإنسانيّة"[1]، فاكتسبت تجربته بذلك "لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمّة ونوعا من اللّصوق بوجدانها"[2]، يتحدّد مداه بمستوى "مهارته في إثارة الروّابط في أذهان الآخرين وفي تنبيه أصداء وصور ومشاعر ومواقف تتفق ومشاعره إلى حدٍّ ما"[3]، فهو يتخيّر ويحوّر.

وإن كان لهذا الاستدعاء غرضين هما: تسجيل التّراث بالتّأريخ لهذه الشّخصيات أو لبعض مواقفها، أو بتوظيفها والاستفادة من الخامات المتشكّلة ضمنيًّا فيها واستثمار دلالاتها وملامحها وشحنها برؤى فكريّة جديدة، فإنّ المعتمد في مدوّنتنا هو الغرض الثّاني والّذي سنعرّج إلى بعض وظائفه فيما يلي:

1- الشخصيّة التاريخيّة رمزًا:

توظّف الشّخصيّات التّاريخيّة الّتي "لها في سمع المتلقي صدى خاصّا لا يخطئ وجدانه في التقاطه"[4]، لترمز إلى مواقف مشابهة لتلك الّتي عاشتها أو خصال كالّتي عُرفت

---

[1]- علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التّراثيّة في الشّعر العربيّ المعاصر، دار الفكر العربيّ، (د.ط)، القاهرة، 1997، ص26.

[2]- المرجع نفسه، ص16.

[3]- محمد حسن عبد الله، الصّورة والبناء الشّعريّ، ص51.

[4]- علي عشري زايد، المرجع السابق، ص16.

بها، ما "يصل التّجربة بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتّأثير"[1]، ومن المقاطع الّتي عجّت برموز من الشّخصيات التّاريخيّة نجد:

هنا في مصرَ.. يا موسى الكليمُ

لقد ضيعتُ في سيناءَ ناري

هنا في القدسِ.. إيماني القديمُ

يصيحُ: فها تعبتُ من الحصارِ

هنا في الشامِ.. توّجني النّعيمُ

وكفّرني أبو ذرٍّ الغفاري

هنا في الهندِ لي (حاءٌ) و(جيمٌ)

لنهرٍ بالدمِ المهتاجِ جارِ

هنا أثينا.. وسقراطُ الحكيمُ

يُسمّمني ويشرعُ في حواري

هنا روما.. أيا دانتي.. الجحيمُ

سيبردُ فوقَ طاولةِ القمارِ

هنا كلُّ(الهُنا) وأنا أهيمُ

أفتشُ في الدّيارِ عن الدّيارِ[2]

تحضر الشّخصيات التّاريخيّة في متن هذا المقطع بقوّة، وأوّل ما يمكن تسجيله هو ارتباط الشّخصيات المذكورة ـ والّتي سنتعرّض لها بالتّفصيل ـ بأسماء المكان، فمن كلّ مكان شخصيّة، وهي مقسّمة إلى شخصيات تعلقت بأماكن عربيّة وأخرى بأماكن غربيّة، فالنّص مناظرة بين الأنا العربيّ وبين الآخر الغربي، ولنرصد العلاقة القائمة بين الطّرفين وجب تحليل هذه الشّخصيات الّتي حُمِّلت دلالات جديدة تخدم الوضع الرّاهن للبلد الّذي تنتمي

[1]– علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التّراثيّة في الشّعر العربيّ المعاصر، ص16.

[2]– محمد عبد الباري، كأنك لم، ص97.

إليه، فـ(سيناء) (مصر) فقدت النّار (ناري) الّتي رآها (موسى الكليم) بجبل الطّور، وترمز النّار في هذا السّياق إلى الحكمة، والقوّة، وشحذ النفوس ضد الطّغاة، فهي النّار الّتي شحذ الله من خلالها نفس موسى بالحكمة والقوّة، لمواجهة الطّاغية فرعون ملك مصر، والتّصدّي لجبروته.

تعود بنا شخصية سيدنا موسى إلى موقف أو تجربة عاشتها الشّخصيّة المستحضرة، شبيهة بحال العربي ـ اليوم ـ عموما والمصريّ على وجه الخصوص، ووجه المفارقة بين التّجربتين هو غياب مصدر الحكمة أو الرّأي السّديد، والّذي جسّدته نار موسى الكليم الضّائعة (ضيّعت في سيناء ناري)، ليطغى بذلك كل حاكم كيفما شاء مادام النّاس قد فقدوا مصدر حكمتهم وشجاعتهم.

وعندما ينتقل الكلام إلى (القدس)، تغيب الشّخصيّة لغياب الصّوت العربي المدافع عن القدس والقضية الفلسطينية، فلا يستحضر الشّاعر أيّا منها تزامنا مع ذكر المكان (القدس)، فالصّوت الوحيد الصّادر منها هو النّداء المتواصل بصوت مرتفع يشير إلى الخطر، فهو (يصيح) عساهم ينجدونه، عسى صرخاته توقظهم وتحي الغيرة فيهم فيفكّون حصاره.

ومع تحوّل الكلام من القدس إلى (الشّام) تعود الشّخصيّة، ويحضر (أبو ذرّ الغفاري) الصّحابي الجليل، أكبر رموز معارضة الحكّام في جورهم، ولسان الضعفاء الحامي لحقوقهم، وهو غير راضٍ (كفّرني) عمّا هو سائد فيها من استحلال الحكّام لحقوق الضّعفاء، ودماء الأبرياء في سبيلّ السّلطة والنّعيم.

وفي الجزء الثّاني من القصيدة يأتي طرف وسيط ألا وهو "الهند" وربّما هي صورة أو رمز لآسيا، الّتي تتظاهر بالحياديّة بين الطّرفين العربيّ والغربيّ، وما يدلّ على الوسطيّة غياب كلتا الشّخصيّتين العربيّة والغربيّة، وهي حياديّة ظاهريّة، حيث نجد في الحرفين (حاء) و(جيم) رمز لحج الهنود إلى نهر "الغانج"، وقد فُصل الحرفان (الحاء والجيم) لأنّ ما يفعلونه بعيد كلّ البعد عن مفهوم مصطلح الحج بجمع الحاء والجيم، وقد ورد الرّمز بهذه الصّفة دلالة على النّفاق، خاصّة أنّ هذا النّهر الّذي كان يتّخذه الهندوس فضاءً للتطهّر من الذّنوب

والخطايا قد لوّثته دماء المسلمين الأبرياء في كشمير وسواها على أيديهم، ولوثته دماء الفلسطينيين أيضا، حين خرجت الهند عن مناصرتها لقضايا العرب خاصة القضيّة الفلسطينية، بعد تولّي الهندوس الحكم، ثم التّظاهر بالحياديّة ثم التّوجّه إلى بناء علاقات علنيّة مع الكيان الصهيوني تغذيها المصالح الاقتصادية والسياسية المشتركة.

ثمّ ينتقل المقطع إلى استحضار شخصيّات تاريخيّة غربيّة ليرمز إلى الغرب أولا بـ: (أثينا)، ثم يرمز لأفعاله بـ: (سقراط) فيلسوف الحكمة، وذلك لادعاء هذا الغرب الحكمة في دعواته للسّلام والحوار والسّعي إلى وضع الحلول السّلمية، في حين أنّه يحلل لنفسه قتل العرب وسفك دمائهم، واضطهادهم وتدميرهم، أين يفتعل فينا الحروب ويوقد نار الفتنة بنشر سمومه (يسممني ويشرع في حواري).

وفي شخصية "دانتي" الّذي ارتبط اسمه بملحمته "الجحيم"، ارتباط للغرب بالعقاب والحروب والنيران المشتعلة، لكن المؤسف أنّ هذا العقاب لم يعد صادقا وموجّها لمن يستحقه، فقد أصبح كلعبة القمار في يد الغربيّ يوجّهه حيث يشاء، وفق ما يخدم مشاريعه وتوجّهاته.

يفضح المقطع من خلال توظيف الشّخصيّات التراثيّة صورة الضّياع والتّشتّت الّذي يعيشه العرب، من خلال عدد من الصّور الجزئيّة المتراكبة والمتكاملة أهمها: صورة فساد الحكّام وطغيانهم وعدم توحّدهم لنصرة فلسطين المستغيثة، وصورة آسيا الّتي تخلّت عن براءتها في سبيل المصالح الخاصّة رغم تظاهرها بالطّهر، وصورة الغرب المتآمر على العرب المتلاعب بمصيرهم، ذلك المصير الموحش الّذي آل إليه العربيّ قبل ثوراته، والّذي جعله يهيم بحثا عن وطنه الضّائع بين أيدي الخونة المستبدّين والمتآمرين (أنا أهيم أفتّش في الدّيار عن الدّيار)، هذا الضياع والتّشتّت، جعله يعيش إحساسا بالغربة في هذا العالم الّذي يسوده الزّيف، والتّعقيد، والتصنّع، والّذي كان سببا في نزوع الشّاعر إلى الماضي مستلهمًا

شخصياته منه ليوظّفها رموزاً تتقاطع في بعض دلالاتها مع تجربته الشعوريّة، فتختصر عليه كلاما كثيرًا، و"مستجلبا باستدعائها الجوانب المشرقة في تجاربها"[1] مدعاة منه للتّفاؤل.

2- الشّخصيّة التاريخيّة قناعًا:

قد يتّخذ الشّاعر من بعض تجارب الشّخصيّة المُسْتدعَاة، أومن أحد مواقفها الحياتيّة معادلا موضوعيّا لتجربته الذّاتيّة، فيتّخذها قناعا يسقط من خلاله واقعه الحالي على الحدث التّاريخي الّذي عاشته الشخصية التراثيّة المستحضرة، وهو ما نجده كثيرا في قصائد المدوّنة المدروسة، وللكشف على هذه الآليّة تخيّرنا مقطعا من قصيدة "وصيّة متأخرة لأبي نوّاس" كان كالآتي:

<u>وصيّة متأخّرة لأبي نوّاس</u>

كلّ الكؤوسِ ستلعنُ بردَ شفاهكَ

حين تمرُّ بها

ـ كمرورِ القوافلِ فوقَ مدائنَ صالح ـ

وامرأةٌ سوفَ تخلعُ فتنتَها في الطّريقِ

إذا سرتَ ـ كالنّهرِ ـ بين يديها ولم تلتفتْ

إن فعلت ستنكرُ وجهَكَ

لكنّك الآنَ سيّدُ نفسكَ

فاكتب بنفسكَ خاتمةَ المنحدرْ[2]

جاء النّص في شكل وصيّة للشّاعر العبّاسي "**أبي نواس**"، وهو شخصيّة أدبية تراثيّة، مثّلت في المقطع قناعا أو معادلًا موضوعيا لكلّ عربيّ رافض، يعبّر عن قناعته في الرّفض والتّحرّر.

---

[1]- عبد الله السويكت، استدعاء الشّخصيات التّراثيّة في الشّعر السّعودي من عام1351هـ إلى نهاية 1426هـ، (رسالة دكتوراه مخطوطة)، جامعة الإمام محمد بن سعود العربية، المملكة العربيّة السّعوديّة، 2008، ص24.

[2]- محمد عبد الباري، كأنك لم، ص43.

تعدّ ظاهرة إقلاع أبي نواس عن معاقرة الخمر من أكثر مواقفه الحياتيّة شهرة، حيث تحرّر هذا الأخير من سلطة الكأس بعد إدمان أتاح للخمرة أن تتحكّم فيه لسنوات طوال، يخال المتطلّع إلى تاريخه خلالها أنّه لن يقوى على التّحرّر من قيودها، لكنه فعل؛ وقد اتّحذ الشّاعر من هذا الموقف قناعا يصوّر حالة التحرّر العربيّ، وضرورة الرّفض في تقرير المصير، إسقاطا منه لسطوة الحاكم الجائر في حياة العربيّ على سطوة الخمرة في حياة أبي نواس.

لم يكن اختيار هذه الشّخصيّة ـ دون سواها ـ عشوائيّا، إنّما للتّاريخ الّذي عاشته دور في ذلك، حيث أنّ والد أبي نواس كان من جند بني أميّة الّذين ضاع رزقهم في الجيش الأمويّ بقيام الدّولة الجديدة فهجرته زوجته بسبب إفلاسه وفقره، ما جعله يعيش تقلبات مريرة وظروف قاسية وضغوطات نفسيّة، أُضيفت لما شهده من ظروف سياسيّة عاش الحكّام فيها في ترف، بينما عاش حياته يكابد قساوة الظروف، وهو ما جعل شوكته تشتدّ ضدّ كلّ ظلم وجور ولو لزم الأمر القتال ـ ولو أنّ اطّلاعنا على التّفاصيل كشفت مغالاته في الأمر ـ ورغم شبه التّوافق بين الموقفين، إلّا أنّ الشّاعر اختار نموذجًا آخر انتقل فيه من المباشرة في الطّرح إلى توظيف البعد الإيحائي، مستلهما من حياة "أبي نواس" موقف تحرّره من إدمان الخمرة الّتي سيطرت عليه فترة من الزّمن ليست بقصيرةً، ويعود ذلك لأسباب منها:

- ✓ وضع أصحاب الكلمة كالشّعراء والصحافيين تحت قوة الحديد والنّار لإجبارهم على الصّمت، ما منعهم من التّصريح أو الاقتراب منه.
- ✓ التشابه الشّديد بين موقفي طرفي القناع (أبي نواس/ الشّاعر)، نتيجة توافق تلك الأحداث من حياة "أبي نوّاس" مع رؤيا الشّاعر، والّتي كانت لتجعل منه قناعا مكشوفا لا طائل منه.

حيث نجد في الطّرف الأوّل من القناع، أبا نواس يسرد تجربته في الإقلاع عن الخمرة في شكل نصيحة تحثّ على ذلك خاصّة في قوله:

كلّ الكؤوس ستلعن برد شفاهك

فبرد الشفاه (برد شفاهك)، هو كناية عن الإقلاع عن الشّرب، لأنّ البرودة هي حال الشّفاه بعد أن تفارقها حرارة الكحول، أمّا اللّعن فيشير إلى حالة من عدم الرّضى، ذلك أنّ الخروج عن سطوة الشّيء غالبا ما يسبب اللّعن، واللّاعنة هنا هي كؤوس الخمر بعد تركه لها، وهو ما استلهمه الطّرف الثّاني للقناع وهو الشّاعر ليمرّر من خلاله رؤياه الّتي تفضي إلى ضرورة تحرّر العربيّ، عن طريق تخلّصه من سلطة المستبدّ الّذي يفعل به فعل الخمرة، من تغييب للذّات والعقل فيُتحكّم فيه حينها كيفما يُشاء، ليصبح بذلك مجرّد تابع لا دور له إلّا الانصياع، عاجز عن كلّ شيء حتّى المطالبة بحقوقه بعد أنْ غُيِّب عقله وعُقِد لسانه بإغراءات ووعود كاذبة أو بالتّهديد، ونوع من تسكين المخاوف الّتي قد تواجه العربيّ من عواقب التّمرّد والتّحرّر يقدّم الشّاعر نموذجا تكون فيه العواقب الوخيمة بعد القطيعة من نصيب الطّغاة، كان قد وجده ـ النّموذج ـ في أحد مواقف قوم نبيّ اللّه صالح عليه السّلام، حيث شبّه قطيعة العربيّ للمستبدّين به، بقطيعة القوافل لمدن صالح بعد أن اشتدّ طغيانهم، والّتي لم يتضرّر منها إلّا الطّغاة (قوم صالح).

من خلال القناع يحاول الشّاعر أن يحرّض العربيّ إلى امتلاك نفسه، بكسر قيد التّبعيّة للآخر، فلا تغرّه بعد ذلك فتنته وإغراءاته (امرأة)، وهو ما سيدعو الآخر للاستسلام (خلعت فتنتها)، وما سيحصل أنّه سيُصَدّ ويُستنكر فعله (ستنكر وجهك)، وربّما سيسجّل على القائمة السّوداء، قائمة المغضوب عليهم، لكنّه سيتحرّر من كلّ تبعيّة ليصبح سيّد نفسه (سيد نفسك)، حينها فقط سيصبح (كالنّهر) رمز التجدّد والتّغيير، قادرًا على تقرير مصيره ووضع نهاية لهذا الواقع المزري الّذي وضع العربيّ في منحدر خطير (فاكتب بنفسك خاتمة المنحدر)، وهي وصيّة كلّ عربيّ رافض في زمن الاستبداد تحت قناع وصيّة أبي نواس.

فالمقطع يصوّر مشهدا عاشه كلّ عربيّ مضطهد يعيش تحت سطوة حاكم مستبدّ يكبّل حرّيته، أعلن رفضه وتاب عن خنوعه وإدمانه السّكوت، ليتحرّر من أيّ تبعيّة فيستعيد ذاته ويصبح سيّدا على نفسه، حيث نجد أنّ الشّاعر الّذي كان يعيش بين المطرقة والسّندان بين رسالة ما كان ليتخلّى عنها وقوّة ما كانت لتسمح لصوت المعارضة أن يعلو، قد "أفسح

المجال في قصيدته لأحد الأصوات الّتي تتجاوب معه والّتي مرّت ذات يوم بنفس التّجربة وعانتها كما عاناها الشّاعر نفسه"[1]، أو تلتقي معه في المبدأ لتقول بدلا عنه، وربّما نلمس تصرّفا من الشّاعر في ما استقاه من التّراث، فأبو نواس في الحقيقة لم يقدّم أيّ نصيحة، وما جاء على لسانه لم يصدر عنه، ذلك "أنّ الشّاعر لم يعدْ ينظر إلى الماضي كنموذج أو قدسيّة مطلقة، بل صار هذا الماضي يهمّه بقدر يدعوه إلى الحوار معه"[2]، فيأخذ عنه ويضيف إليه ما يخدم رؤاه ويصوّر تجاربه.

إنّ استحضار الشّخصيّة التّاريخيّة هو نوع من النّبش في ذاكرة المتلقي، والاستثارة لمخيّلته، ما يسمح له بالاستعارة من المخزون الفكري داخلها ما يساعده في الكشف عن بعض جوانب التّجربة الشّعريّة، فللشخصيّة التّاريخيّة متعلقات ومواقف قد تشكّل صورة مطابقة أو مشابهة أو حتى صورة رامزة موحية لتجربة الشّاعر، وهو الأمر الّذي دفع بالشّاعر الحداثيّ إلى استلهام هذه التجارب التّراثيّة، فراح يرسم صوره الشّعريّة من خلال استحضار الشّخصيات الفاعلة فيها باعتبارها رمزا أو قناعا، ثمّ يقوم بتكثيفها دلاليّا وفق ما يخدم رؤاه.

ثالثًا: بنية الاتحاد بين البعدين الإنسانيّ والصّوفيّ

يتسم الخطاب الصّوفيّ بلغته الإشاريّة والمجازيّة وبكثافته الإيحائيّة، وبمعجمه الخاص جدا، فهو خطاب يكتنفه الغموض، حيث يتعسّر على غير العارف بأصول هذا الفكر وقناعاته الوصول إلى المقصود من هذا الخطاب، لذا فإنّ البحث فيه "يحتاج إلى عناء وجهد في الإلمام الواسع بمصطلحات القوم الّتي يديرونها بينهم، ومن إدراك دقيق يوازن بين أذواقهم الغيبيّة وبين آراء غيرهم من أهل النّظر الخالص أو النّظر المشترك، كما يتطلّب من الباحث أن ينزل حييّا عن بعض نظراته الماديّة، ليتيسّر له أن يعيش آونة في هذا الجو

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص307.

[2]– أدونيس، زمن الشعر، ص45.

الرّوحيّ"[1]، لربّما يستطيع أن يفهم كنهه أو يقترب منه مجرّد الاقتراب، فالتّصوّف حسب ما نصّ به الغزالي "أمر باطن لا يطلع عليه، ولا يمكن ضبط الحكم بحقيقته"[2]، وهو باب واسع لا يسعنا القول فيه أكثر ممّا قد يقوله النّصّ الصّوفيّ من أنّ "التّصوّف خليق بأن يصحب كلّ نزعة شريفة من النزعات الوجدانية"[3]، تلك النّزعات الّتي تقوم أساسا على مجموعة من العقائد منها: فكرتا وحدة الوجود والإشراق، وهي بعض القناعات الّتي تسربت إلى تجارب الشّعراء الصوفيين، فجسّدتها صورهم الشّعريّة بدرجة إيمانهم بها، وهو ما سنحاول الكشف عنه من خلال تقصّي بعض جوانب التّجربة الشّعريّة الصّوفيّة عند **محمد عبد الباري**.

1- صورة وحدة الوجود:

الوحدة أو الاتّحاد عند الصّوفيين هي: "أعلى مقامات النفس، ويصبح معه الواصل وكأنه والبارئ شيء واحد، فيخترق الحجب، ويرى ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر"[4]، فالصّوفيّ يرى أنّ الله موجود في كلّ شيء، و"كلّ الأشياء موجودة بوجود ذلك الواحد"[5]، فالله والكون ـ عندهم ـ وجود واحد، ولهذه الوحدة أو التّماهي درجات، والصّوفي يسعى إلى بلوغ أرقاها، ليحقّق الاتّحاد المطلق مع ذات الإله، فتزول بينه وبين خالقه كلّ الحجب.

الأمر شبيه بالفلسفة، وإدراكه لا يتمّ إلّا بمعايشة التجربة الصّوفيّة، ولأنّ الأدب يصوّر التّجارب والرؤى ويطرح القناعات والأفكار، سنحاول الكشف عن صورة وحدة الوجود عند الصّوفيّ، من خلال تحليل المقطع الشّعريّ الآتي:

---

[1]- محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1985، ص7.

[2]- زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، (د.ط)، القاهرة، 2012، ص27.

[3]- المرجع نفسه، ص28.

[4]- مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للنشر والتوزيع، (د.ط)، القاهرة، 2007، ص18.

[5]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، (د.ط)، بيروت، 1982، ص35.

وردة لذات النونين

نون.. ونون

ثم تقترب السماوات البعيدة

.

.

.

.

.

إني رأيتُ اليلَ

قدّم كلَ أوراقِ اللجوءِ

لشامةِ امرأةٍ وحيدة.[1]

كشف عنوان القصيدة عن حالة الوحدة والرّغبة في الوصال مع المحبوبة، هذه الرغبة الّتي تترجمها (الوردة) رمز المحبّة والودّ ووسيلة طلب القرب حسب العرف المتداول في أغلب المناطق، بينما توحي صيغة المثنّى في كلمة (النّونين) إلى درجة أعمق من القرب تتّصل بفكرة وحدة الوجود الّتي تدور حولها العقيدة الصّوفيّة، حيث ليس هناك "محبّ ومحبوب ولا عاشق ومعشوق بل المحبّ والمحبوب واحد يختلفان في المظاهر ويتّحدان في الحقيقة"[2]، فالنّونان قد اتّحدتا في ذات واحدة (ذات النّونين).

ليتدرّج المقطع الّذي بين أيدينا في تصوير حالة الاتّحاد بين البعد الإنساني الممثّل في الذّات الشّاعرة، والبعد الثّاني الممثّل في الذّات الّتي وردت في العنوان، وهي ذات أنثويّة يخلقها الفكر الصّوفي لتمثّل في الغالب "الصّورة الحسيّة أو الوسيط الّذي من خلاله يتجلّى

[1]– محمد عبد الباري، كأنك لم، ص62.

[2]– أحمد أمين، الرمز في الأدب الصوفي، مجلة الرسالة، ع131، جانفي1936، ص8.

الله للإنسان"[1]، ليكون البعد الثّاني هو البعد الإلهي، هذا الاتّحاد الّذي نظر إليه المتصوّفة من منظورين "ففريق يرى الله روحا ويرى العالم جسما لذلك الرّوح، فالله هو كل شيء، وفريق يرى جميع الموجودات لا حقيقة لوجودها غير وجود الله، فكل شيء هو الله"[2] وكلّ الموجودات مجرّد أوعية أو صور لذات الإله.

تظهر في السّطر الأول صورة الانفصال أو البعد بين النونين (نون.. ونون)، وهذه الصّورة تسهم في تناميها عدة عبارات في القصيدة منها: (البعيدة، الليل، وحيدة)، ثم تأتي (ثم) لتفيد الترتيب في الأحداث والّتي توحي بتغيّر الحال، حيث اقترنت بالفعل المضارع في دلالته على الاستمرار (ثم تقترب)، إذ أنّ فعل الاقتراب هنا لم يحصل دفعة واحدة، فهو يحدث شيئا فشيئا، ويأخذ وقتا وصبرا والذي يمكن أن تلخّصه المساحة البيضاء في أسطر الشاعر، والّتي تختصر أحداثا ساهمت في هذا القرب حتى بلغ ذروته، لتتأجّج لواعج العشق الإلهي، فيحصل التّوحّد بين النّونين أخيرا في (إنّي) بنونها المشددة.. هذا الاتحاد المنشود والّذي نجده في دلالات (تقترب) والّتي توحي بتلاشي المسافة الفارقة و(أوراق) وهي وسيلة التّراسل والوصال، و(اللّجوء) في دلالته على طلب الانضمام والحماية. وبتوحّد النّونين يعمّ نور الحقّ على الحياة فيضمحلّ اللّيل الموحش بامتداده العظيم ويتضاءل حتّى يصبح نقطة سوداء صغيرة، هي (شامة) جميلة في وجه (امرأة وحيدة) تلك الّتي كانت وسيطا تجلّت من خلاله الذّات الإلهيّة.

يحاول الشّاعر من خلال قصيدته هذه أن يصوّر حالة روحيّة تسبّبها درجة مرتفعة من الشّوق لرؤية الله، تدفع به إلى توظيف جميع المظاهر المادية للوجود وسائط تتجلّى من خلالها الذّات الإلهية للإنسان فيما يشبه ظاهرة الحلول، وهو ما حدث مع المحبوبة أو هذه

[1]– عاطف جودة نصر، الرّمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1978، ص145.

[2]– محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة والنشر، (د.ط)، القاهرة، (د.ت)، ص209.

المرأة في القصيدة، والّتي نجده يسعى بدوره للاقتراب الشّديد منها حتّى يحدث التّوحّد بينه وبين ذات الإله المتجليّة في هذه المرأة، وهو ما ينطبق تماما على فكرة وحدة الوجود عند المتصوّفة.

2- صورة الإشراق والفيض العلويّ:

توحي كلمة الإشراق بانتشار النّور حتّى يعمّ الكون، وهو بين المصطلحات الصّوفيّة يعني "النّور الفائض من لدنه"[1]، أي الفائض من ذات الإله على عباده الأخيار، والّذين يتمّ من خلالهم نشر هذا النّور ليشرق بين البشر، ويصوّر لنا الصّوفيّ فلسفته هذه من خلال نصوصه، كما يوضّح لنا المقطع الآتي:

أنا في حافةِ الأشياءِ نارُ
ألوِّحُ للقوافلِ في الدياجي
دمي قبسٌ.. ومسبحتي مسارُ
لأهلِ اللهِ.. والملكوتُ تاجي
وليسَ لهاربٍ مني فرارُ
لأن الأرضَ طوّقها سياجي
أنادي كل من ظلوا وحاروا
إليَّ إليَّ.. وانتبذوا سراجي
حقائقكم غبارٌ يا غبارُ
ولي وهجُ الحقيقةِ في الزجاجِ
وقد يتدفقُ الآن الدمارُ
لأنَ الوقت عكّر لي مزاجي

[1]- رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التّصوّف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1999، ص63.

وليس ولمْ ولنْ يأتي النهارُ

إذا أجلتُ ميعادَ انبلاجي[1]

تغطي هذا النّص مسحة نورانيّة روحيّة، يكتسبها من خلال مجموعة من الرّموز اللّغويّة المتناثرة على أسطره والّتي تنتمي إلى المعجم الصّوفي، والّذي تحمل فيه الكلمات دلالات خاصّة قد لا يدرك دلالتها التّامة إلّا عارف به "ذلك أنّ الرّمز الصّوفيّ أشمل من الرّمز الأدبي فهو متغيّر من صوفيّ إلى آخر ومن مرحلة إلى أخرى ومن سياق إلى آخر ناهيك عن أنّ درجة الإلغاز فيه أعمق وأغور"[2]، ومن هذه الرّموز نجد: (نار، قبس، مسار، سراج، وهج، حقيقة، زجاج، النهار، انبلاج)، وكلّها تنتمي إلى معجم الإشراق والنور وهو أحد مبادئ الفلسفة الصوفيّة، وأساسها هو "أنّ الله نور الأنوار ومصدر جميع الكائنات، فمن نوره خرجت أنوار أخرى هي عماد العالم المادي والرّوحي، والعقول المفارقة ليست إلّا وحدات من هذه الأنوار تحرّك الأفلاك وتشرف على نظامها"[3]، فالنّور عنده معادل موضوعيّ للذّات الإلهية الحق، والشّاعر يحاول من خلال الحضور المكثّف لهذا المعجم أن يرسم صورة تقديس الذّات الإلهيّة وتمجيدها انبهارًا ومحبةً وفناءً مما يصل إلى الارتماء في أحضان الذّات الرّبانيّة المعشوقة والانزواء عن الدّنيا، فهو من خلال المقطع يكتسب جسدًا نورانيًا يسمح له بإقامة وحدة جوهرية مع الله، ما يعرف بالذّوبان في ذات الإله، فهو النّار ودمه قبس ومسبحته مسار، وهو سراج، وله في وهج الحقيقة في الزّجاج، فهذا الجسد النّوراني وهذا الذّوبان في الذّات الرّبانية لا يلغي ماهيته ويفقده ذاته، بل على العكس فهو فيها وَجَدَهَا، وهو بتجربته الرّوحية هذه قد بلغ درجة التّماهي والتّوحد معها، وفي استعارة لصوتها نجده يرثي المصير الإنساني الّذي حاول أن يُصلح فيه ويهدي بينما يزيد انغماسا في الضّلال، ويذكّر مهدّدا أنّ ليس لمخلوق (الفرار) لأن الأرض ملك له وبحوزته، فهو

---

[1]– محمد عبد الباري، كأنك لم، ص95.

[2]– أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص26، 27.

[3]– محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص127.

طالما ومازال (يلوّح) بنوره إلى تلك (القوافل) البشريّة التّائهة في (الدّياجي)، عساهم بنور الحق يهتدون، وهو من دعا من (ضلّوا) في الدّنيا و(حاروا) ليتّخذوا من نوره (سراجا) لكنهم انتبذوا، وعن جادة الحقّ ابتعدوا، إذ أنّه وحده الحق وكلّ ما يأتي به (حقيقة) وكلّ ما يأتون به (غبار).

حيث أنّ هذا النور والّذي يصوّر مدى القرب من الإله، هو الذي جعل الصوفي يستهجن الوقت وما آل إليه الناس من غرق في ملذات الحياة والشهوات (لأن الوقت عكر لي مزاجي)، ما دفع به إلى استعارة صوت الإله ليهدّد بحلول الدّمار لهذا الكون الذي يرفضه وينكره بكلِّ الطرق والأشكال، مستعملا كلّ أدوات النّفي والرّفض للتّعبير على ذلك (ليس، لم، لن)، هذا الكون الّذي لن يطلع عليه نهار ما لم يرض الإله (وليس ولم ولن يأتي النهار/ إذا أجلت ميعاد انبلاجي).

لتتجلّى من خلال المقطع صورة الإشراق، والّتي تجسّد شوق الصّوفيّ إلى ملامسة النّور الإلهي والانغماس فيه، وهي نتيجة لأرقى درجات الوجد الّذي "يشرف من سماء العشق الإلهي لنفوس انعتقت من ماديتها وعواطفها الدّنيوية لتنطلق نحو الجمال المطلق، جاهدة بكلّ قواها لبلوغ حالة من التّسامي والقرب من ينابيع الفيض العلوي"[1] من أجل أن "تتلقى ذلك الفيض وتطيقه وتحمله إلى إخوانها من البشر لتَهدِيهِمْ إلى مصدره الوضيء"[2]، ما يكسب النّفس تلك النّورانيّة الّتي لمسناها في النّص والّتي سمحت لها بالتّسرّب في ذات الإله والتّعالق معها إلى درجة تسمح لها باستعارة صوتها من أجل هداية الأنفس إلى ذات الحق بتعميم نوره عليها، ذلك التّعميم يشرح معنى الفيض، بينما تجسّد النّورانيّة فكرة الإشراق بمدلوله العميق (الكشف) والّتي تعني "ظهور الأنوار العقليّة ولمعانها وفيضانها بالإشراقات

[1]– أحمد أكرم الطّبّاع، قصائد العشق والجمال في الشعر العربي، جمع وشرح وتنسيق: عمر فاروق الطّبّاع، دار القلم، ط1، بيروت، 1993، ص11.

[2]– سيد قطب، في ظلال القرآن، المجلد 4، الأجزاء (12– 18)، دار الشروق، ط32، القاهرة، 2003، ص2464.

على الأنفس الكاملة عند تجرّدها"[1]، فهي أنوار معنويّة ترمي بفكرة الإشراق في أحضان الفلسفة.

من خلال المقطعين السّابقين يتّضح أنّ "الرمز هو الطّريقة التي يحاكي بواسطتها الصوفية رؤاهم وتصوراتهم عن المجهول والكون والإنسان"[2]، فرموزهم خاصّة ودلالاتها متجدّدة ومتحوّلة ولها حضور قوي على النّص نظرا لأن التجربة الصوفيّة تجربة روحيّة ميتافيزيقية "لا يمكن التعبير عنها بحروف العبارة العادية لضيقها ومحدوديتها فكانت الإشارة والرّمز هما الفضاء البديل"[3]، الّذي يستطيع من خلاله الصّوفيّ خلق صوره الخاصّة.

[1]– مراد وهبة، المعجم الفلسفيّ، ص65.

[4]– وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2006، ص105.

[3]– أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص27.

الخاتمة

الخاتمة:

قامت القصيدة المعاصرة على خصوصيّة التجربة، حيث اشترطت المعرفة الذاتية للحقائق الموضوعيّة واختبارها والتّدقيق فيها، ولأنّ الصّورة الشعريّة هي وسيلة الشّاعر في نقل تجربته وتجسيدها فقد أسهم ذلك في خلق صوّر شعريّة متمايزة ومتفردة لكل منها مسار خاص بها لا تحايثها فيه تجربة أخرى، وغدا بذلك هاجس التّحوّل في الصّورة المعاصرة مرتكزًا جماليًّا وفنيًّا لما يحقّقه من فرادة وسعي مستمرّ إلى خلق البدائل الفنيّة الّتي تصنع خصوصيّة التجربة الشّعريّة عامّة، والصّورة الشعريّة خاصة. وقد حاولنا في بحثنا هذا الكشف عن خصوصيّة التجربة الشّعريّة في مدوّنة "**كأنك لم**" للشّاعر **محمد عبد الباري** من خلال البحث في كيفية تفعيله لطرائق تشكيل الصّورة الشعريّة من خلال بعض النماذج المختارة للتّحليل من المدوّنة المدروسة، وقد أسفر البحث على مجموعة من النّتائج، تعلّق بعضها بفصل دون سواه، بينما شمل بعضها الآخر الظّاهرة المتناولة ككل، ويمكن إجمالها فيما يلي:

1. إنّ عدم الاتّفاق بين النّقاد على مفهوم موحّد ومحدّد للصّورة الشعريّة عائد إلى طبيعتها الّتي تستعصي على التّحديد والتّقنين الصّارم، فهو مصطلح ذو طبيعة هلاميّة متشظّية، دائمة التغيّر بتغيّر مفهوم الفن الشّعري عبر الزمن، ويمكن الاقتراب من مفهوم الصّورة الشّعريّة من خلال المدونة المدروسة على أنّها الطّريقة الخاصّة للذّات في تصوير مشاعرها وأفكارها ورؤاها على الهيئة الّتي ينسجها الخيال وتجسّدها ـ بالدّرجة الأولى ـ اللّغة في انزياحاتها وتجاوزاتها التّركيبيّة والدّلاليّة.
2. حققت الصورة قيمتها الجمالية من خلال القرائن اللغويّة، والبنى الأسلوبيّة، وبخاصة التوازي والتّكرار والتّرميز، والتي ارتكزت عليها في استثارة الشعرية، وخلق مثيرها الجمالي.
3. القصيدة كتلة من الصّور وليست كتلة من الكلمات، نظرًا للاستخدام الغزير للمكوّن الرّمزي على مختلف أنواعه، سواء أكانت تلك الرّموز خاصّة بالشّاعر ونصوصه

صنعتها تجاربه وتأسطرت باسمها، أم رموزا مستعارة قام بتطويعها وتكثيفها وإسقاطها على الواقع الحاضر، وشحنها بحالاته النفسية من اغتراب وضياع وتصوّف...

4. تنوعت الصورة الشعرية الحداثية وخصوصياتها تبعا لتمايز الخيال واختلافه بين شاعر وآخر، لكنها تنوعت في "**كأنّك لم**" بين نص من نصوصها وآخر، تبعا لحالة الشّاعر النفسية التي انتزعها من مواقفه مع العالم الخارجي وما تحققه من تأثير وضغط على خياله وأساليبه اللغوية الّتي تنقل انفعالاته ومشاعره وتترجم تجاربه ورؤاه.
5. تجلّت وظيفة الصّورة في القدرة على إعادة إبداع الواقع وصياغته من جديد، فالشّاعر لم يخلق صورًا تحاكي الواقع بل عمد إلى خلق الواقع الممكن في الصّور الشّعريّة، وهو الواقع الّذي تريده الذّات.
6. أسهمت الصّورة الشّعريّة في تأصيل علاقة الشعر بالتراث الفكري والفني والديني والتّاريخي...، عن طريق توظيف آليات متعدّدة كالتأثّر الفكريّ والتّناصّ واستحضار الشّخصيات التراثيّة واستدعائها، باستقطاب ما يرتبط من الناحية الفنية والفلسفية برؤيا الشّاعر، الأمر الّذي يخدمها ويمدها بجسور من الأبعاد التاريخية والاجتماعية، إلا أنها ابتعدت عن الصّيغ الإسقاطيّة الجاهزة، إلى المرونة في التعامل مع الدّلالة عن طريق التكثيف والإيحاء، لأن الغاية ليست في توظيف نص قديم بقدر ماهي إبداع لغة جديدة تشبه اللغة الأسطورية من حيث الكثافة والقدرة على الترميز والتصوير.
7. استطاعت الصّورة الشعريّة الصّوفيّة أن تتجاوز كونها حسيّة حقيقيّة ترتبط بالواقع الماديّ فقط، إلى صورة حسيّة رامزة مفعمة بالإيحاء ومتعدّدة الدّلالة، باستخدام لغة شعريّة منزاحة ومتجاوزة.
8. جاءت الصّورة الشّعريّة الكليّة، متراكبة تقوم على جمع الصور الجزئية في سياق واحد، أو متراكمة ترتسم في المقطع الواحد عدّة مرّات ببدائل فنيّة مختلفة، نوعا من التّأكيد على رؤيا معيّنة تعالج في أغلبها قضايا الرّبيع العربي، وتكشف عن ذات رافضة، متمرّدة، تدعو إلى التّحرّر.

9. فاعلية الصورة في ديوان "**كأنك لم**" تنبع من انزياحها التشكيلي العميق وخلخلة الرؤيا المعتادة والتحليق بمؤثرات الصورة جماليًّا، ممّا يجعل منها قيمة ثورية تحفيزية خلاقة ومنتجة للمعاني والدّلالات العميقة.
10. الاعتماد على خيال القارئ وثقافته في إبداع أجزاء من الصورة الشعريّة وتكملتها أو فهمها، لينال هذا القارئ لذة الاكتشاف، وذلك بفتح باب التّأويلات اللّامتناهية عن طريق تدمير سلطة المدلولات.
11. البحث المستمر عن الوسائل القادرة على نقل التجربة، بما فيها الأشكال البلاغية والأساليب التقليدية الّتي تمّ اتّخاذها مكونات فنيّة، حيث قُدِّمت بفهم أعمق يتجاوز الاستخدام الجزئي إلى الإطار السّياقي والبنائي للقصيدة، إذ ينظر إلى تلك المكوّنات باعتبار علاقاتها ومعانقتها لبقية الوسائط التي تؤلف البناء العام للصورة الشعرية الكلية.

وفي ختام هذا البحث لا يسعنا إلّا أن نقول إنّنا اجتهدنا في تقديم شيء مفيد، لكن لا يمكننا القول بأنّنا قدمنا كلّ شيء في موضوع الصّورة الشّعريّة، حيث إنّه موضوع ذو طبيعة متحوّلة ترفض الثّبات والمعياريّة، وتستدعي التّدخّل النقدي المستمر المواكب لتحديثات النّص الشعريّ، ذلك أنّ نقطة انطلاق الدّراسة النقديّة دائما هي النّص بعيدا عن كلّ ما قِيلَ، كما أنّ لتجربة "كأنّك لم" طاقات متجدّدة، فقد قالت عن أقلامنا، ومازال لها أن تقول الكثير على أقلام الدّارسين من بعدنا، لذا نوصي بالالتفات نحوها بالدّراسة والتّحليل، ذلك أنّها تجربة ثرّة تحتاج إلى أقلام رائدة تكشف اللّثام عن جوانب أخرى كثيرة لم يسعفنا المقام في التّطرّق إليها، وكما يقول محمد عبد الباري دائما ـ وعلى لسانه ـ: "رغم كُلِّ ما كُتِب، لا تزالُ الورقة بيضاء".

قائمة

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أوّلا: الكتب العربية

1) أحمد أكرم الطّباع، قصائد العشق والجمال في الشعر العربي، جمع وتنسيق وشرح: عمر فاروق الطّبّاع، دار القلم، ط1، بيروت، 1993م.
2) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، النهضة المصرية للنشر، ط10، القاهرة، 1994م.
3) أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1992م.
4) أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، ط2، بغداد، 2004م.
5) أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، دار الأمان للنشر، ط1، الرباط، 2014م.
6) أمجد مجدوب رشيد، النص الشعري بهجة القراءة والتداول، محترف الكتابة، المكتب المركزي للنشر، ط3، فاس، 2018م.
7) آمنة الربيع، البنية السردية للقصة القصيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2005م.
8) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1994م.
9) بوجمعة بو بعيو، جدليّة القيّم في الشّعر الجاهليّ، اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2001م.
10) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي للنشر، ط3، بيروت، 1992م.

11) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، (د.ط)، بيروت، 1982م.
12) خليل شكري هياس، ينابيع النص وجماليات التشكيل، دار دجلة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2012م.
13) خناثة بن هاشم، الشعر الصوفي بين الرؤية الفنية والسياق العرفاني، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2017م.
14) رحمن غركان، مرايا المعنى الشعري، مؤسسة دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011م.
15) رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التّصوّف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1999م.
16) زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، (د.ط)، القاهرة، 2012م.
17) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (د.ط)، بيروت، 1982م.
18) سمر الديوب، الثنائيات الضّديّة، الهيئة العامة السورية للكتاب، (د.ط)، دمشق، 2009م.
19) سيد قطب، في ظلال القرآن، المجلد 4، الأجزاء (12- 18)، دار الشروق، ط32، القاهرة، 2003م.
20) صلاح السروى، تحطيم الشكل.. خلق الشكل، شركة الأمل للطباعة والنشر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (د.ط)، القاهرة، 1997م.
21) صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، دار الآداب للنشر، ط1، بيروت، 1995م.
22) صلاح فضل، شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، القاهرة، 1995م.

23) طرفة بن العبد، ديوانه، شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلميّة للنشر، ط3، بيروت، 2002م.

24) طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، الجيزة، 2000م.

25) ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2013م.

26) عاطف جودة نصر، الرّمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1978م.

27) عبد الحميد قاوي، الصورة الشعرية بين النظرية والتطبيق، مكتبة رويغي، ط1، الأغواط، 2008م.

28) عبد الحميد هيمه، البنيات الأسلوبيّة في الشّعر الجزائري المعاصر، دار هومه للطّباعة والنّشر، (د.ط)، الجزائر، 1998م.

29) عبد الفتاح صالح نافع، الصورة الشعرية في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، (د.ط)، عمان، 1983م.

30) عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، إفريقيا الشرق للطباعة والنشر، (د.ط)، المغرب، 2007م.

31) عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 2012م.

32) عبد الكريم امجاهد، شعرية الغموض، دار القرويين، ط1، الرباط، 1998م.

33) عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصّورة في الرواية النظرية والممارسة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2016م.

34) عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، 2009م.

35) عبد الله عساف، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، دار دجلة، ط1، سورية، فيفري 1996م.

36) عبد الناصر هلال، في جماليات شعر الحداثة، دار الحرم للتراث، (د.ط)، القاهرة، 2006م.

37) عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الإسكندرية، 1999م.

38) عدنان حسين قاسم، التّصوير الشّعريّ، الدار العربية للنشر والتوزيع، (د.ط)، القاهرة، 2000م.

39) عز الدين إسماعيل، الأدب والفنون، دار الفكر العربي، ط9، القاهرة، 2013م.

40) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة، 1966م.

41) عز الدين علي السّيد، التّكرير بين المثير والتّأثير، عالم الكتب، ط2، بيروت، 1986م.

42) عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2011م.

43) عصام حفظ الله واصل، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر، ط1، الجزائر،2013م.

44) عصام شرتح، القبانيّ وثقافة الصورة ومونتاجها الشعري، دار الخليج للنشر والتوزيع، ط2، عمان، 2017م.

45) عصام شرتح، اللغة والفن في شعر يحيى السماوي، دار الخليج للصحافة والنشر، (د.ط)، عمان، 2018م.

46) عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2005م.

47) عصام شرتح، علم الجمال الشعري، دار الخليج للصّحافة والنشر، ط2، عمان، 2017م.

48) علي أحمد سعيد(أدونيس)، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، بيروت، 1986م.

49) علي جعفر العلاق، الحلم والوعي والقصيدة، دائرة الثقافة، ط1، الشارقة، 2018م.

50) علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار فضاءات، ط1، عمان، 2013م.

51) علي عزت، اللغة والدّلالة في الشّعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، القاهرة، 1976م.

52) علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التّراثيّة في الشّعر العربيّ المعاصر، دار الفكر العربيّ، (د.ط)، القاهرة، 1997م.

53) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، ط4، القاهرة، 2002م.

54) فاطمة بوهراكة، موسوعة الشّعر السّوداني الفصيح، بلال فاس للنشر، ط1، المغرب، 2019م.

55) كريم زكي حسام الدّين، الزّمان الدّلالي، دار غريب للطّباعة والنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، 2002م.

56) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، ط1، بيروت، 1987م.

57) محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، ط1، تونس، 1992م.

58) محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990م.

59) محمد بن مكرم بن علي (ابن منظور)، لسان العرب، دار لسان العرب، (د.ط)، بيروت، مادة ص.و.ر، (د.ت).

60) محمد بن يحيى (الصولي)، ديوان أبي نواس، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، ط1، أبو ظبي، 2010م.

61) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، بيروت،1985م.

62) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، 1981م.

63) محمد حسين علي الصغير، الصورة الفنية في المثل القرآني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، (د.ط)، الجمهورية العراقية، 1981م.

64) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2016م.

65) محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشّعريّة، الدّار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2009م.

66) محمد عبد الباري، كأنك لم (شعر)، دار مدارك للنشر، ط2، الرياض، 2014م.

67) محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة والنشر، (د.ط)، القاهرة، (د.ت).

68) محمّد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف للنشر، (د.ط)، القاهرة، 1977م.

69) محمد مسعد العودي، الصورة في شعر المقالح، مركز عبادي للطباعة والنشر، ط1، صنعاء، 2004م.

70) محمد مسعد العودي، سحر شعريّة النص ومناهج قراءته، دار المجد للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2019م.

71) محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، القاهرة، ط2، مصر، 1985م.

72) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي للنشر، ط3، بيروت، يوليو 1992م.

73) مراد عبد الرحمان مبروك، النظرية النقدية، ج1، النادي الثقافي الأدبي، ط4، جدة، 2012م.

74) مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للنشر والتوزيع، (د.ط)، القاهرة، 2007م.

75) مصطفى ناصِف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للنشر والتوزيع، (د.ط)، بيروت، (د.ت).

76) منذر العياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الأنباء الحضاري، ط1، سورية، 2002م.

77) مها حسن القصراوي، الزمن في الرّواية العربيّة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004م.

78) ناصر شبانه، الرؤى المكبلة، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2009م.

79) نعمان بوقرة، لسانيات الخطاب، دار الكتب العلمية، (د.ط)، بيروت، 2010م.

80) نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، (د.ط)، دمشق، 1982م.

81) هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتاب الوطنية، ط1، أبو ظبي، 2010م.

82) وضحى يونس، القضايا النّقديّة في النّثر الصوفي حتى القرن السابع هجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2006م.

83) يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف للنشر، (د.ط)، القاهرة، 1995م.

84) يوسف عليمات، جماليات التّحليل الثّقافيّ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، عمّان، 2004م.

ثانيا: الكتب المترجمة

85) أ. ف. تشيتشرين، الأفكار والأسلوب، ترجمة: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، (د.ط)، العراق، 1964م.

86) تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط2، الدار البيضاء، 1990م.

87) تزفيتان تودوروف، نظريات في الرمز، ترجمة: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة والنشر، ط1، بيروت، أيلول 2012م.

88) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 1997م.

89) جون كوين، النظريّة الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، ط4، القاهرة، 2000م.

90) رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط3، الدار البيضاء، 1993م.

91) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 1998م.

92) سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد ناصيف الجنابي، مؤسسة الخليج للطّباعة والنّشر، (د.ط)، الكويت، 1982م.

93) غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، الإسكندرية، 1992م.

94) فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، ط1، دمشق، 2003م.

95) ماري مادلين داقي، معرفة الذات، ترجمة: نسرين نصر، منشورات عويدات، ط3، بيروت، 1983م.

96) هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، ط2، الدار البيضاء، 1999م.

ثالثًا: الرّسائل الجامعيّة

97) عبد القادر عباسي، انفتاح النص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة، (مذكرة ماجستير مخطوطة)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2007م.

98) عبد الله السويكت، استدعاء الشّخصيات التّراثيّة في الشّعر السّعودي من عام1351هـ إلى نهاية 1426هـ، (رسالة دكتوراه مخطوطة)، جامعة الإمام محمد بن سعود العربية، المملكة العربيّة السّعوديّة، 2008م.

99) محمد مراح، هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر، (مذكرة ماجستير مخطوطة)، جامعة وهران، 2013م.

100) يوسف بديدة، جمالية التوازي في شعر نزار قباني، (رسالة دكتوراه مخطوطة)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2014م.

رابعًا: المجلّات والدّوريات

101) أحمد أمين، الرمز في الأدب الصوفي، مجلة الرسالة، العدد131، جانفي 1936م.

102) أمير فرهنكنيا، دلالة التكرار وأنماطه في شعر إبراهيم أبى سنة، مجلة دراسات في نقد الأدب العربي، العدد73، طهران، 1995م.

103) خليل بيضون، بنية الصّورة في الشعر العربي الحديث، مجلة أوراق ثقافية، العدد1، بيروت، 2019م.

104) عصام شرتح، فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، مجلة رسائل شعر، العدد9، كانون الثاني2017م.

105) عمر عبد الله العنبر، محمد حسن عواد، الأسلوبية وطرق قراءة النص الأدبي، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي، المجلد41، العدد2، الجامعة الأردنية، 2014م.

106) محمد كنوني، التّوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، دار النشر العربية، العدد18، الرباط، 1999م.

107) نهى حسين كندوح العبودي، الأنا الشعرية وجدليات الواقع، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، المجلد4، العدد2، أيلول 2005م.

108) يونس عباس حسين، شعرية التّضاد ومرجعياتها الفرنسية في شعر الرواد، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد 49، الجامعة المستنصرية، 2006م.

خامسًا: المواقع الإلكترونية

109) سالم بن رزيق بن عوض، روافد الشاعر، المجلة الثقافية، الجزائر، أوت2019م، www.thakafamag.com

110) حاتم قاسم، التشكيل الفني في الصورة الشعرية، صحيفة دنيا الوطن، فلسطين، فيفري 2005م، https://pulpit.alwatanvoice.com

الفهرس

الفهرس:

المحتوى	الصفحة
شكر وعرفان	
الإهداء	
المقدمة	أ
مدخل: في مفاهيم الصّورة وأدوات تشكّلها	
• **توطئة**	14
1- مفهوم الصّورة الشعريّة	16
2- المكوّنات الأسلوبيّة للصّورة الشّعريّة	19
3- أشكال الصّورة الشّعريّة	25
4- آليات تأثّر الصّورة الشّعريّة بالرّوافد الثّقافيّة والفكريّة	29
الفصل الأوّل: المكوّنات الأسلوبيّة للصّورة الشّعريّة	
• **توطئة**	34
• **أوّلًا: توظيف التّوازي في تشكيل الصّورة الشّعريّة**	35
1- التشكيل باستعمال الثّنائيات الضّديّة	36
2- التشكيل باستعمال الطّباق	40
3- التّشكيل باستعمال توازي التضاد	43
• **ثانيا: توظيف التّكرار الاستهلالي في تشكيل الصّورة الشّعريّة**	47
1- التّكرار الاستهلاليّ المفتاحيّ	48
2- التّكرار الاستهلاليّ اللّزومي	52
3- التّكرار الاستهلاليّ التّراكميّ	56
• **ثالثًا: أثر التّرميز في تشكيل الصّورة الشّعريّة**	58
1- البنى الرّمزيّة الصّغرى	59
2- البنية الرّمزيّة الكبرى	62

الفهرس:

الفصل الثّاني: أشكال الصّورة الشّعريّة

- **توطئة** 68
- **أوّلا: الصّورة الزّمنيّة** 69

1- تشكيل الصّورة عن طريق التّداخل الزّمني 69

2- تشكيل الصّورة بالانتقال من الزّمن الأفقي إلى الزّمن العمودي 74

- **ثانيًا: صورة الغياب** 79

1- صورة الغياب الوجودي للذّات 80

2- صورة غياب صوت الذّات 83

- **ثالثًا: صورة درامية صوت الذّات** 85

1- صورة صوت الذّات الحالمة 86

2- صورة صوت الذّات الجمعيّة 88

الفصل الثّالث: آليات تأثّر الصّورة الشّعريّة بالرّوافد الثّقافية والفكريّة

- **توطئة** 92
- **أوّلًا: توظيف الصّورة التّناصيّة** 92

1- التّناص الاستشهاديّ (الاجتراريّ) 94

2- التّناص الإحاليّ (الامتصاصيّ) 96

3- التّناص الإيحائيّ (الحواريّ) 98

- **ثانيًا: استحضار الشّخصيات التّاريخيّة** 100

1- الشخصيّة التّاريخيّة رمزًا 100

2- الشّخصيّة التّاريخيّة قناعًا 104

- **ثالثًا: بنية الاتحاد بين البعدين الإنسانيّ والصّوفيّ** 107

1- صورة وحدة الوجود 108

2- صورة الإشراق والفيض العلوي 111

الخاتمة 116

الفهرس:

قائمة المصادر والمراجع 120

الفهرس 131

تم بحمد الله