

الفصل الثاني : شعرية الصّورة الشعريّة

1- مفهوم الصّورة الشعرية.

2- شعرية الصور التقليدية :

1.2- التشبيه

2.2- الاستعارة

3.2- الكناية

3- شعرية الصّورة الحدائثة :

1.3- الصورة التجسيم

2.3- الصورة التشخيص

3.3- الصورة الحواس

4- الرمز :

1.4- مفهوم الرمز

2.4- تجليات الرمز

1.2.4- الرمز التاريخي

2.2.4- الرمز الديني

1- مفهوم الصورة الشعرية :

يكتسي الأسلوب أهمية بالغة في الشعر، باعتباره المحور الأساسي الذي يستقطب اهتمام المبدع والمتلقي على السواء، فالشاعر باستطاعته أن يعبر عن مكوناته وأحاسيسه وعذابات واقعه وآلامه، ويتجسد ذلك في كثير من الأحيان في شكل لوحات تيسر للقارئ تصويرها في مخيلته.

ويكون ذلك عن طريق توظيف آليات فنية كاللغة الشعرية والموسيقى الشعرية والصورة الشعرية، هذه الأخيرة التي أثارت جدلاً كبيراً في أوساط النقاد والدارسين لاستحالة مفهومها، إذ « أن أي محاولة لإيجاد تحديد نهائي مستقر للصورة غير منطقي إذ لم يكن ضرباً من المحال »⁽¹⁾.

وللصور الشعرية أهمية كبرى في العمل الشعري كونها تجمع بين فنيين : فن الكلام وفن الرسم، فالصورة « رسم قوامه الكلمات »⁽²⁾، فهي : فن مرئي والشعر فن كلامي وهي الأداة المثلى التي تمكن الشاعر من التأثير في المتلقي إحياءاً ورمزاً، كيف لا والصور الشعرية الناجحة تمتاز عن غيرها « بكونها تعطي للقارئ انطباعات قوية كأنه لا يقرأ قصيدة وإنما يشاهد لوحة لها »⁽³⁾.

لقد اهتمت الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية بالصور أيما اهتمام، فالصورة الشعرية عند القدامى تطلق على الأساليب البلاغية والبيانية، ويمثل التشبيه والاستعارة عمادها، إذ يشترط فيها مراعاة التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه.

(1) بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، د.ط، 1994، ص 19.

(2) وجدان الصائغ : الصورة الاستعارة في الشعر العربي الحديث، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص 27.

(3) محمد مصايف : النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984، ص 332.

وهذا ما عبّر عنه "الجاحظ" (ت.255هـ)، في قوله : « إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير » (1) (*).

ويقوم فهم الصورة عند "الجاحظ" على مبدأ « إتقان صنعة المعاني التي يعرفها جميع الناس واعتماده قوة التخيل في التصوير » (2).

فهو يرى أن الإبداع يجب أن يكون مقترنا بالحس الرائع والمحاسن الدقيقة التي تذهل القلوب قبل العقول، فهي كالطرب الذي تعجز عن ترجمته الألسنة إلا بعد طول تمعن ودوام تفكير.

وجعل "الجاحظ" مبادئ ثلاث لتصوير الشعر وهي :

أ) مبدأ الصياغة المؤثرة التي تستميل القارئ.

ب) مبدأ التجسيم أو التقديم الحسي.

ج) مبدأ الاستمالة أو التأثير (3).

وقد أفاد "الجاحظ" البلاغيين والنقاد العرب الذين جاءوا من بعده، وذلك من خلال أفكاره في جانب التصوير وإدراك المعنى وتمثله.

ووضع "ابن رشيق" (ت.456هـ) الصورة الشعرية حدًا لوصف الحسن وقال :

« أحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يمثله عينا للسامع أو هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات » (4).

(1) الجاحظ : "الحيوان"، تج عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، ج4، بيروت، لبنان، ط3، (دت)، ص 132.

(*) وهي أقدم مقولة وردت فيها لفظة "التصوير" واستخدمت استخداماً أدبياً في مجال الشعر، وتصدرت هذه المقولة أبحاث دراسية الصورة عند القدماء، وتعددت وجهات نظرهم في تفسيرها، ينظر : عهد عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1431هـ، 2010م، ص20-21.

(2) نواره ولد أحمد : شعرية القصيدة الثورية، ص89.

(3) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، دار التنوير للطباعة، بيروت، لبنان، ط2، دت، ص257.

(4) ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر ونقده، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص293.

فالصورة عنده هي مزيج بين عنصري اللفظ والمعنى، واللفظ عنده بمثابة الجسد وجهه المعنى، وهذا الأمر يتوقف على المهارة وإصابة المعنى، ولعلّ هذا ما وضّحه "الخالدي" حينما حدّد مفهوما للصورة في قوله: « للصورة الفنيّة مفهومان: قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز، وحديث يضمّ إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين، هما الصورة الذهنيّة والصورة باعتبارها رمزا»⁽¹⁾.

وهذا ما ذهب إليه "البطل" قائلا: « إذا كان المفهوم القديم قصر المفهوم على التشبيه والاستعارة فإن المفهوم الجديد يوسّع من إطارها، فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل تخلوا الصورة - بالمعنى الحديث - من المجاز أصلا فلا تكون عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك فهي تشكّل صورة دالّة على خيال خصب»⁽²⁾.

والملاحظ أن "الصورة الشعرية"^(*) القديمة أساسها عمود الشعر وركيزتها الاستعارة والتشبيه ذلك أنّ « التشبيه عمود الصورة في النظرية الشعرية القديمة كلّها، ذلك لأنه ينسجم وفلسفتهم الجمالية عموما، إنّها فلسفة تقوم على حبّ الجمال السهل والواضح، والتشبيه قادر على تحقيق هذا الجمال بإبرازه حدّين متناظرين يعمل كلّ منهما باتجاه يلتقي فيه الآخر»⁽³⁾.

الصورة "الشعرية القديمة" « تُبنى على أساس المشابهة الشكلية أو المقاربة بين طرفيها، سواء أكان ذلك في التشبيه أو في الاستعارة، أم في أي شكل آخر من أشكال الصورة»⁽⁴⁾.

من خلال ما سبق نخلص إلى أنّ النقاد العرب القدامى اهتموا بموضوع "الصورة"، إلا أنّ ذلك الاهتمام لا يتجاوز الإطار البلاغي مع تمييز أنواعه وأنماطه المجازية.

(1) صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، د.ط، 1982، ص 77.

(2) علي البطل: الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص25.

(3) عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط، 1430هـ-2009م، ص50.

(*) أورد ابن طباطبا (ت.322هـ) لفظ الصورة عند حديثه عن التشبيهات، وتكلم عنها أبو هلال العسكري (ت.395هـ) عند حديثه عن أقسام التشبيه، كما عرفها عبد القاهر الجرجاني (ت.471هـ) وفسرها تفسيرا خاصا، وتناولها ابن الأثير (ت.637هـ) عند حديثه عن أقسام التشبيه، والملاحظ أنها جاءت كلها متشابهة، تقتصر على التشبيه، إلا ما جاء به القرطاجني الذي أفصح عن رأيه من خلال فهمه للتخييل والمحاكاة التشبيهية، ينظر: عهود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، ص21-22.

(4) عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص60.

أما الصورة عند المحدثين فقد أخذت منحى آخر، هذا ما عبّر عنه الغدّامي حينما قال :
« أخذت الصورة في الشعر الحديث دورا رئيسيا في بناء القصيدة حتى صارت أحد أسس
التركيب الشعري، وانتقلت من كونها طرفا من أطراف التشبيه، يقصد منها إيضاح المعنى
وتأكيد في الذهن، إلى أن أصبحت هي نفسها حالة شعريّة تنبع من أعماقها المعاني الموحاة
من الشاعر والمتخيّلة من القارئ ...»⁽¹⁾.

إنّ المتنبّع لمفهوم الصورة بدقّة يصعب عليه تحديد تصوّر واحد محدّد، وهذا التّمايز
والتعدّد في المفاهيم راجع بلا شك لكونها "تركيبية غريبة معقّدة"⁽²⁾. ذلك « أنّها تتركّب من
الخيال والفكر والموسيقى واللّغة، كما أنّها ذات معالم ما تزال تغشاها الضبابية
والغموض»⁽³⁾.

ويرى "فرويد" « أنّ الصورة رمز مصدره اللاشعور، والرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيرا
من الحقيقة الواقعة»⁽⁴⁾، لذلك تجد الشاعر يلجأ إلى استعمال الرّمز ليعبّر عن فكرة أو حالة
شعوريّة أو « انطباع واسترجاع أو تذكر لخبره حسيّة أو إدراكية ليست بالضرورة بصريّة
»⁽⁵⁾.

ويربط "غنيمي هلال" بين مفهوم الصورة والحواس، ويعدها أساسا في تكوين روح
الشعر، فالشاعر ينقذ بصيرته ليرى من خلالها ما يبدو تافها في بادئ الأمر، إذ ينم عن
مسألة نفسية أو مشكلة اجتماعية يرى فيها مجالا رائعا للتصوير، يفصح فيه عن مشاعره أو
عواطفه فيظهر شعره أعمق من مجرد حواس ظاهرة وطلاء مصطنع، فنلمح وراء الحواس
« شعورا حيّا ووجدانا تعود إليه المحسّات، كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزّهر إلى
عنصر العطر، فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية»⁽⁶⁾.

(1) عبد الله الغدّامي : تشريح النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006، ص147-148.

(2) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص140.

(3) إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، ص254.

(4) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص 138.

(5) نعيم الياباني : مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، د.ط،

1982، ص 44.

(6) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص389.

غير أنّ الصّورة لا تقتصر على الحواس، من حيث هي أداة للتصوير بل نضيف إليها القلب باعتبارها أقوى من البصر الظاهر.

وهناك من يقول بانتقال الصّورة من المحسوس إلى عالم العقل المجرد، فالرمزيون يرون أنّ « الصّورة تبدأ من الأشياء الماديّة على أن يتجاوزها الشّاعر ليعبر عن أثرها العميق في النّفس »⁽¹⁾.

والصّورة الرمزيّة صورة تعشق معانقة الخيال وتعمل جاهدة على الرّفح من شأن الشّعر إلى درجات الصّفاء والإشراق، حيث تتجرّد الكلمات من صفاتها الخطابية وتصبح طاقة حيّة متفجرة باستمرار، ذلك أنّ القصيدة بأجمعها تعتبر « رمزا حسيًا واحد يكشف عن أشياء كثيرة جوهرية في حياة الفنّان وشخصيته، وطبيعة ذهنه، إنّه خلق يعادل به الشّاعر حسّه أو يقدم رؤيته »⁽²⁾.

وتختلف المقاييس وتختلّ الموازين، حيث يقوم الشّاعر باختراق جدار اللّامعقول هذا ما تعبّر عنه الصّورة السرياليّة التي تعتبر صورة غيبية « تربط الحلم بالوعي المرئي بالأمريّ توحد بين المتناقضات ... »⁽³⁾، ذلك أنّها صورة « تنضج بالمفاجأة والتلقائيّة والانسيابيّة الآليّة المعبر عنها بالأوتوماتيكية، التي تفد دون سابق تحضير أو تخطيط لبلوغ هدف معيّن »⁽⁴⁾.

فالصّورة عند السريالين هي صورة المفاجأة والغموض والفوضى. ومهما اختلفت الآراء حول إعطاء مفهوم محدّد للصّورة، فالثّابت لا المتحوّل أنّه لا يمكن أن يخلو منها أيّ عمل أدبي مهما كان جنسه إضافة إلى أن مفهومها يتغيّر حسب الزّمن « ما دام هناك شعراء يبدعون ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه وإدراكه والحكم عليه »⁽⁵⁾.

(1) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، ص 418.

(2) نعيم اليافي : مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص45.

(3) عبد الحميد هيمة : الصورة الفنية في خطاب الشعر الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط.)،

2005، ص 82.

(4) المرجع نفسه، ص82.

(5) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، ص 08.

وخالصة قولنا إنّ الصورة الشعرية عبارة عن رسم موحى ومثير للانفعال والوجدان، وهي مزيج بين الحسي والمعنوي، إذ تتفاعل التشبيهات لتنتج دلالات جديدة و « تصوّرا ذهنيًا معيّنًا له دلالاته وقيّمته الشعورية، وكل ما للألفاظ الحسية في ذاته من قيمة »⁽¹⁾. وبالرغم من هذا الاختلاف والتباين إلا أنّ الصورة الشعرية، هي تجسيم لفظي للفكر والشعور، وينطبق هذا التعريف على جميع أنواع الصّورة وأساس جمالها وتفردها الدائم.

(1) محمد لطفي اليوسفي : في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 91.

2- شعرية الصور التقليدية :

1.2- التشبيه :

التشبيه وجه من وجوه البيان وفن من فنون البلاغة، يوضّح المعاني ويؤكدّها ويقربها من الأذهان.

ويعرّفه "القزويني" على أنّه : « مشاركة أمر لآخر في المعنى »⁽¹⁾. والتشبيه من أبرز أنواع التّصوير إطرادا في كلام البشر عامّة، فعن طريقه تتّسع المعارف وتسهّل على الذاكرة عملها فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حدا لما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدّالة التي تستطيع بفضل القليل منها استحضر الكثير⁽²⁾. ويقوم التشبيه على أربعة عناصر : المشبّه والمشبّه به، وأداة التشبيه ووجه الشّبّه، وإذا كان العنصران الأوّلان من الأربعة أساسيين فإنّ الثالث والرابع ثانويّان. فتقوم الأداة بدور الرّابط اللفظي ووجه الشّبّه بدور الرّابط المعنوي، ويمكن الاستغناء عن أحدهما أو عنهما معا بدون أن يختلّ التشبيه لا بل يقوى ويزداد عمقا⁽³⁾. التشبيه أنواع :

1.1.2- التشبيه المرسل : هو التشبيه الذي توفرت فيه العناصر الأربعة (أي أركان التشبيه كلها)، وبنائه لا يتطلّب صنعة كبيرة ولا تفنّنا خاصّا، ولذلك شاع في الكلام أكثر من غيره، وهو أحسن إطار ينتظر أن تجد فيه الصّور في أوضح مظهر مشبّعة بأبين دلالة وإن خلت من العمق أحيانا⁽⁴⁾.

(1) الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1408هـ-1988م، ص228.

(2) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، دط، 1983، ص142.

(3) المرجع نفسه، ص143.

(4) المرجع نفسه، ص 145.

2.1.2- التشبيه البليغ :

وهو التشبيه المجرّد من الأداة ووجه الشّبّه معا، وقام على العنصرين الأساسيين فحسب، فهذا الأسلوب يخلو من أداة لأنه يتميّز بالمطابقة التامة بين المشبّه والمشبّه به، ويتميّز

بإجمال التقريب بينهما، ممّا يسمح باعتبار التشبيه البليغ أسمى درجة في التشبيه الصّريح، من حيث هو يشبه بين المشبّه والمشبّه به تامة، والمقصود هنا بالتّجريد هو الحذف أي حذف وجه الشّبّه منه، كما يمكن ظهور المحذوف فيها بدون تأويل⁽¹⁾.

3.1.2- التشبيه المقلوب : هو عملية من التّصوير أهم مظاهرها تبادل المشبّه والمشبّه به ومرتبتهما، وكثيرا ما يتّبع ذلك حذف لأداة ووجه الشّبّه.

فالتشبيه المقلوب قوامه التّغيير النّهائي في مرتبتي عنصريه الجوهريين، والحذف الغالب على العنصرين الثانويين⁽²⁾.

4.1.2- التشبيه الضمني : وهو من أبرز مظاهر التّفنّن في التشبيه، فهو لا يتقيد بعناصر معيّنة ولا بترتيب خاص ولا بروابط محدودة، ومن ثمّ فهو لا يحدّد الصّلة بين الطرفين. ومن التشبيهات الواردة، نذكر ما جاء في قصيدة "بلقيس".

- يقول الشّاعر : وَأَصْدَاءُ ضَحَكْتَهَا

كَسَلَا سِلِّ مِنْ ذَهَبٍ

تَتَفَتَّحُ كَالضَّوْءِ عِبْرَ الزَّمَانِ

تَرِنُ

تَزِيلُ الْغُبَارَ عَنِ الرُّوحِ

وَاللَّغَةَ الْمُتَّبَعَةَ⁽³⁾

(1) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 150.

(2) المرجع نفسه، ص 152.

(3) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 16.

(*) للتشبيه أنواع عديدة نذكر منها، التشبيه المجمل، التشبيه المؤكد، التشبيه التمثيل، وقد تناولها الطرابلسي في كتابه "خصائص الأسلوب في الشوقيات" بكثير من التفصيل.

يندرج هذا "التشبيه" ضمن التشبيه العادي "المرسل/المجمل"، حيث حذف فيه وجه الشبه وذكر فيه المشبه والمشبه به والأداة، ويتمثل "وجه الشبه" في اللّمعان والبريق والرنين، وكذلك الأمر بالنسبة للتشبيه الثاني "تتفتح كالضوء"، حيث حذف وجه الشبه وهو النور والضياء، وتؤكد هذه المقاطع تأثير الذوق القديم قي شعر "المقالح" حيث بدى جليًا

وصفه "بلقيس" مستخدماً الأداة "ك" وهي صورة تجمع المعنوي بالحسي "فأصداء ضحكاتها" موجات أثيرية تتغلغل في أعماق الشّاعر مقيّدة لوصاله سلاسل ذهب أو أن أسنانها عند انفراج شفيتها كسلاسل معقودة في انتظامها ولمعانها وكأن شعاعها الأصفر هو انعكاس لبريق الشَّمْسِ وهي الشَّمْسُ.

وفي عمومها هي صورة بسيطة لا تحتاج إلى أعمال الفكر أو النظر في الإبانة عن دلالتها.

وإضافة إلى أداة التشبيه "الكاف" استعمل الشّاعر أداة التشبيه "مثل" عدة مرّات في الديوان، وهي أداة قديمة الاستعمال الشعري إلا أنه أضفى عليها شيئاً من روحه وذلك في قوله :

أَشْتَأُقُ مِثْلَ الْغَيْمِ

مِثْلَ النَّهْرِ

لِلدَّفءِ الَّذِي يَأْتِي كَمُوسِيقَى

مِنَ اللَّائِي يَرَاوِدُهُنَّ

صَيْفٌ دَائِمٌ كَالعِطْرِ (1)

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص26.

والملاحظ أيضاً على هذه التشبيهات البسيطة مزج الشّاعر بين الأداتين "الكاف ومثل"، ممّا يوضّح تأثر الشّاعر بالموروث الشعري التقليدي الذي كان مرجعاً للشّاعر في رسم صورة المباشرة والتقريرية.

وتتوالى التشبيهات في "ديوان الشّاعر" فيقول في قصيدة "أشجان مائيّة" :

شَجْنٌ كَالْكِرِسْتَالِ فِي فَضَّةِ اللَّيْلِ

يَوْمِضُ

يُورِقُ كَالْمَاءِ

لَا تَتَوَانَى مَوَاعِيدُهُ الْغَامِضَاتِ

وَيَعْدُبُ كَالْحُلْمِ إِيمَاؤُهُ⁽¹⁾

ويتجلى التشبيه واضحا في هذا المقطع، فالمشبه هو الشجن والأداة هي الكاف والمشبه به هو الكريستال، حيث شبه الشاعر "الشجن" بالكريستال في شفافيته وبريقه وكأنه يمدح هذا الشجن وهذا الحزن الضارب فيه على أنه قوة إيحائية يستحضرها في حضرة الليل وهو "حزن المبدع"، بمعنى آخر هو الطاقة التي تمد الشاعر بوهج من الإبداع فهو ينتصت إلى دقائق ذاته في صمت الليل فيومض الإبداع ويتفرق كالماء وتحلّ مواعيده الغامضة.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحران، ص 323.

وزيادة على التشبيه العادي/المرسل، وظّف الشاعر أنواعا أخرى من التشبيه "كالتشبيه المقلوب"، وكان ذلك على سبيل المثال لا الحصر قصيدة "تسع قصائد لإنسان آخر القرن".
- يقول الشاعر :

قَلِيلٌ مِنَ الْحُزَنِ يَكْفِي

لِيَرْتَعَشَ الْقَلْبُ

بَعْضٌ مِنَ الْعِشْقِ يَكْفِي
لِتَرْتَعِشَ الْعَيْنُ
شَيْءٌ مِنَ الْخَوْفِ يَكْفِي
لِتَرْتَعِشَ السَّاقُ
يَا صَاحِبِي خَشَبًا صَارَ قَلْبُكَ
عَيْنَاكَ مِنْ صَدْفٍ لَا يَرَى
قَدَمَاكَ ...

إِذَا شِئْتَ قُلْنَ : حَجْرٌ

وَإِذَا شِئْتَ قُلْنَ : مِنْهُمَا يَسْتَعِيدُ الْحَجْرُ (1)

ولم يكتف الشاعر بتوظيف التشبيه المقلوب فقط، بل تعداه إلى المزج بين الضمني والمقلوب يقول الشاعر :

"خشباً صار قلبك" تشبيه مقلوب، حيث قدم المشبه به "الخشب" بادعاء أنه أقوى وأظهر على المشبه وهو القلب والأصل في الجملة "صار قلبك كالخشب" وهذه الصورة تعكس قدرة الشاعر على التلاعب باللغة وتمكّنه من ناصيتها، فتكتمل ملامح الصورة الشعرية

(3) عبد العزيز المفالح : بلقيس وقصائد لمياه الأحران، ص112.

التي حاول الشاعر أن يللم شتاتها ويجعل ملامحها من خلال هذه البعضية والقناعة اللتان تضافرتا لنسج صورة الانفعال لهذا الهجر والحرمان، فالقلب يرتعش للفتة وصل والعين لتترف للمح الحبيب والساق ترتعش تأهباً للاندفاع والملاقاة، لكن هذه المؤشرات تلاشت وصار القلب خشباً فارغاً من الدفء والعواطف والعين تحولت إلى صدف لم تكتحل حدقتها برؤية الحبيب والقدم فقدت إرادة التأهب وأصبحت حجراً دلالة على الثبوت والركون.

وما يمكننا قوله عن توظيف الشاعر للتشبيه أنّه كان بارزاً، ذلك لإيضاح معنى ترسّخ في ذهنه أو حالة شعورية انتابته، ولم يكن أمامه سوى التشبيه ليقارب به أفكاره إلى ذهن المتلقّي.

2.2- الاستعارة :

للاستعارة في الشعر الحديث موقع متميّز لما لها من قدرة على توليد الصّورة وإثارة الخيال، واعتبرها "أرسطو" : « الاستعارة علامة العبقرية، إنها لا يمكن أن تعلّم إنها لا تمنح للآخرين »⁽¹⁾. وهو هنا يستقرّ بالبعد الجمالي الذي تلعبه الاستعارة في بناء النص الشعري.

وتطغى الاستعارة / الصورة الاستعارية على الشعر لأنها « تمكّن الشاعر من التعبير عن تجربته الداخليّة وأحاسيسه الوجدانية بواسطة لغة المشهد المتطوّر والقائمة على علاقة مشابهة بين ذات الشاعر والعالم الخارجي الحسيّ »⁽²⁾.

ومؤدّي ذلك قول "جاكسون" أنّ الشعر استعارة ثابتة تجسّد العالم في فكر الشاعر ليحولها إلى صور كلامية وموسيقية وتصويرية في ذهن المتلقّي، الذي يأسره الخيال وتذهله الصّورة.

ويعرفها "محمد الهادي الطرابلسي" أنها : « أسلوب في الكلام يكون في اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، فهي لا تزيد على التشبيه إلا بحذف المستعار له، فهي ضرب من التشبيه حذف أحد طرفيه الرئيسيين، والعلاقة فيما بين الموصوف وصورته في التشابه دائماً، غير أن التشابه كالاتحام والتقارب والانسجام ولذلك كانت الاستعارة عند العرب من فصيلة المجاز »⁽³⁾.

- (1) مصطفى ناصيف : الصورة الأدبية، دار الأندلس، لبنان، ط2، 1981، ص124.
- (2) عبد العزيز الحويذق : الاستعارة عند رومان جاكسون، مجلة علامات، جزء54، م14، ديسمبر، 2004، ص238.
- (3) ينظر محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص162.

والاستعارة تملأ وجودنا اليومي بكل تفاصيله، ولا تختص بالخطاب واللغة فقط، وهذا ما عبّر عنه "عمر أوكان" في قوله : « حيث الفكر استعارة، والحلم استعارة، واللعب استعارة، والصورة استعارة، واللون استعارة، فالإنسان موجود في الاستعارة وبالاستعارة يوجد الإنسان »⁽¹⁾.

(1) عمر أوكان : اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق/المغرب، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 123.

- اهتمّ النقاد القدامى بالاستعارة أيما اهتمام، وأجمع البلاغيون على أن الغاية من الاستعارة هي المبالغة في التشبيه، وللاستعارة شروط تتحقّق بها وهي كالاتي :
- (أ) أن يتناسى التشبيه ويجعل كأنه لم يكن، ويدّعي حين إذن، أن المشبّه فرد من أفراد المشبه به مبالغة هي اتّصاف المشبّه بوجه الشّبّه.
- (ب) أن لا يذكر وجه الشّبّه ولا أدواته لا لفظا ولا تقديرا، فإن ذكر أحدهما كان الكلام تشبيها لا استعارة.
- (ج) أن لا يجمع فيها بين الطرفين أصلا.

د) أن يكون المشبّه به كليًا حقيقة أو تأويلاً، حتى يتأثر إدعاء دخول المشبه في جنس المشبّه به، واعتباره فرداً من أفرادهِ⁽¹⁾.

ولهذا عدّت الاستعارة من أعظم أدوات رسم الصّورة الشعرية لامتلاكها القدرة على تصوير الأحاسيس وتجسيدها، فتكون أداة توصيل تعمل على رسم وتصوير ما يدور في صدر الشّاعر، ونقله للمتلقّي في شكل فنيّ وجميل ومؤثر⁽²⁾.

وإذا ما أردنا تعريف الاستعارة تعريفاً عاماً فإنّنا نقول أنها تشبيه حذف أحد طرفيه إمّا المشبّه أو المشبّه به.

والصّورة الاستعارية في ديوان "بلقيس وقصائد لمياه الأحران" تتجلّى بشكل لافت للانتباه، وما ذاك إلاّ دليل على تحكّم "المقالح" وتمكّنه من ناصية اللّغة. فإذا ما نظرنا في قصيدته الموسومة بـ "القصيدة" تتجلّى أمامنا سلسلة من الاستعارات.

- (1) فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص11.
- (2) ينظر عدنان حسين قاسم : التصوير الشعري لرؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص 11.

- يقول الشّاعر :

دَنَتُ مَنِّي الْقَصِيدَةَ
فِي ثِيَابِ الصُّبْحِ
أَلَقْتُ صَمْتَهَا فِي مَاءِ وَجْهِ
فَاغْتَسَلْتُ بِعِطْرِهَا
وَمَشَيْتُ مَرْهُوًّا
كَأَنِّي أُرْتَقِي مِعْرَاجَ
هَذَا الشَّعْرِ وَحَدِي
لَا يُنَارِ عَنِي فِيهِ أَحَدٌ⁽¹⁾

- ويسترسل الشاعر في جملة استعاراته فيقول :

لَكِنَّهَا اقْتَرَبَتْ

وَأَلْقَتْ مَاءَ مَعْنَاهَا

عَلَى جُرْحِي الْعِبَارَةِ

فَأَسْتَعَادَ الْحَائِطُ الْمَكْسُورُ

وَحَدَّتَهُ

وَطَارَتْ فِي شَرَائِينِي

وَطَابَ لَهَا الْعُرُوجُ

وَأَدْرَكَتْ زَمَنَ الْخُرُوجِ (2)

- (1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 95-96.
 (2) المصدر نفسه، ص96.

فقد شبّه الشاعر القصيدة بالإنسان الذي له القدرة على الدنو والابتعاد، وارتداء الثياب وحذف المشبّه به (الإنسان)، وترك قرينة تدلّ عليه (ألقت، اقتربت ...) ولما كان المشبّه به في هذه الاستعارة غير ظاهر سمّيت بالاستعارة المكنّية، وهي صورة تدلّ على أن الشاعر قد بثّ الرّوح في القصيدة وجعل لها كيانا وحواسا، فتمثلها تدنو وتبتعد تحزن وتفرح، ليرسم في ذهن المتلقّي صورة ألحّ الشاعر فيها على جعل المجرّد إنسانا. الأمر الذي يحيلنا إلى تعميق الإحساس بإحدى مجرّدات العالم الرّوحي، لتصبح مجسّدة أمام الأعين.

- ويقول الشاعر في قصيدة "خمس قصائد لعام 2002" :

يَا نَفْسِي تَسَاعِلِي :

عَامٌ مَضَى

وَأَخْرَأْتِي

لِمَادَا يَذْهَبُ الْعُمُرُ

وَلَا يَجِيءُ فِي ثِيَابِ الضَّوءِ

عُمُرٌ آخَرٌ،

يَسْتَكْمِلُ الرَّحْلَةَ فِي مَخَاضِ الْأَرْضِ

لَا هُنَاكَ تَحْتَ سَقْفِ الْقَبْرِ

فَوْقَ رَفْرِفِ النُّعُوشِ الْخَالِدَةِ؟⁽¹⁾

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحران، ص122.

جاءت الاستعارة في هذا المقطع لتعبّر عن كنه الحياة وحقيقتها حقيقة الموت وعمر الإنسان الذي تتساقط أوراقه على صفحة الزمن، فهاجس الموت ظاهرة ميتافيزيقية وفنية فرضت نفسها على الفنان والشاعر الذي هو أقرب على حقائق الوجود لأنه يمتلك ميكانيزمات الإبداع والحدس الذي ينزع عنه حجب الحياة الزائفة، التي تُفضح رحلة الإنسان على النعوش الخالدة.

ويسترسل الشاعر في رسم صورته الاستعارية منها ما قاله الشاعر في قصيدة :

"ما تيسّر من رعشة الخوف" :

صَاحِبِي

لَمْ أَجِيءُ لِيُودَاعِكَ

مَا جِئْتُ - وَالِدَمْعُ فِي الْعَيْنِ مُشْتَعِلًا -

لِلْبُكَاءِ عَلَيْكَ

وَلَكِنِّي جُنْتُ يَا صَاحِبِي
لَأَهْنِيكَ ... إِذْ أَنْتَ بِالمَوْتِ عِشْتَ
اخْتَزَلْتَ زَمَانَ الرَّمَادِ
وَحَقَّقْتَ مُعْجَزَةَ الخَالِدِينَ (1)

في هذا المقطع تتجسد المفارقة، فالشاعر جمع بين صوتين متناقضتين، كيف لا وهو في موقف العزاء يقدم التهناني، وقد أجاد "المقالح" في تلاعبه بالكلمات ليجعل منها جسرا لنقل مشاعره التي زينتها المكابرة على الحزن، والثقة بأن الأوفياء والمخلصين للوطن لا يموتون بل هم يحققون معجزة الخلود.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 159.

وها هو "المقالح" يواصل بثّ روحه في الطبيعة الصّامته ورموزها، فيضفي عليها صفات إنسانية فيقول :

هَلْ رَأَيْتُمْ جِبَالاً تَمُوتُ
سَمَاءً تَغُورُ إِلَى قَاعِهَا
وَفَضَاءً يَضِيقُ بِأَلْوَانِهِ
وَسَحَابَاتِهِ
وَقَنَادِيلِهِ
وَحُقُولاً تُغَادِرُ وُدْيَانَهَا
وَفَرَاشَاتِهَا (1)

- والشاعر في هذا المقطع يجعل من الخوف سارقا يسلب الإحساس بالجمال والحياة فيقول :

وَحْدَهُ الْخَوْفُ

يَسْلُبُ إِحْسَاسُنَا بِالْجَمَالِ

وَإِحْسَاسُنَا بِالْحَيَاةِ

يُصَادِرُ أَحْلَامَنَا وَفَضَائِلَنَا

وَيُكْوِرُ فِي كَفَنٍ قَاتِمٍ

كُلَّ مَعْنَى عَظِيمٍ⁽¹⁾

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحران، ص163.

الملاحظ على هذا المقطع أن الشاعر شخّص الخوف وجعله إنسانا سالباً يسرق الإحساس بالجمال والحياة، يصادر الأحلام ويدنّس الفضائل لأن الخوف ببساطة يشلّ حركية الحياة في دواخل الإنسان، فيجعله يرتدّ إلى ذاته يتوقع على نفسه يجترّ إرادته السلبية، فيستقل الخوف ويتضخّم ويصبح جثة خاملة تكوّر في كفن قاتم تنتظر ساعة التشييع.

- وننتقل إلى مقطع آخر يقول فيه الشاعر :

يَرَى الْقَلْبُ عَلَى حَوَائِطِ الْبُيُوتِ

مُوسِيقَى وَأَغْنِيَاتِ

جَرَّحَ الزَّمَانَ صَوْتَهَا

الْمَائِلُ لِلْبُكَاءِ⁽¹⁾

"الاستعارة" جليّة في هذا المقطع، ففي هذه الصورة يصبح القلب عاقلاً، وهو قوة وجدانية تستكّنه جرح الزمن الذي يذبح أوردة الأغنيات ويبحّ صوتها المائل للنحيب.

- وفي مشهد شعري آخر يقول :

يَحْلُمُ النَّاسُ
تَحْلُمُ الْجِبَالُ وَالْوُدَيَانَ
تَحْلُمُ الشَّوْاطِيَّ «
يَحْلُمُ الْمُقِيمُ وَالْمُهَاجِرُ
الزَّائِرُ وَالْعَابِرُ
أَنْ تَعُودَ لِحَسَدِ الْوَطَنِ الْمَرِيضِ عَافِيَتَهُ(2).

- (1) عبد العزيز المقالح : بلقيس وقصائد لمياه الأحزان، ص 185.
(2) المصدر نفسه، ص 205.

وظف الشاعر في هذا المقطع جملة من الاستعارات شَبَّه من خلالها الجبال والوديان وهي عناصر مكونة للطبيعة بالإنسان، فجعلها "تحلم" فالحلم قوّة بديلة خالقة تجسد عالما غائبا يرتئيه الشاعر فيسبغه على الناس والجبال والوديان والشواطئ والمقيم والمهاجر الزائر والعابر، وكأن الحلم ملك مشاع للجميع، يعود فيه الناس فخورين بصمودهم كأصابع في قبضة واحدة، هي أصابع الحلم الممتد لعقد الوصال بين البديل والواقع. وتفنن الشاعر في مشهد "الحرب" من خلال بثه في الألفاظ صفات لم توضع لها وخروجه عن المألوف، فما هو يقول :

هِيَ الْحَرْبُ
تَفْتَحُ طَقْسَ النَّهْيَةِ
تَطْحَنُ عَظْمًا
وَتُخْبِرُ دَمْعًا
وَمِنْ لَزَجِ الْكَلِمَاتِ تَسُوقُ التَّرَاتِيلَ
مِنْ رَعْوَةِ الْحِقْدِ تَصْنَعُ أَيُّقُونَهُ ...

وَنَيَّاشِينَ ... (1)

نلاحظ في هذا المقطع خيال متوقّد وبإحسان شديد، فقد باح بأسراره وعبّر عن عواطفه مستخدماً في ذلك الإيحاء والتشخيص فأمطر قصائده بالاستعارات وبتّ الحياة في الجماد ليؤكّد ويوضّح معان طالما رسخت في ذهنه، وهذا ما تجسّد في العديد من قصائد الديوان.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص349.

3.2- الكناية :

لقد لقيت الكناية اهتماماً بالغاً في كتابات البلاغيين والنقاد القدامى على رأسهم "الجاحظ"، الذي خصّ الكناية بباب مستقلّ في كتابه "الحيوان"، حيث قال : « قد يستعمل الناس الكناية وربّما وضعوا الكلمة بدل الكلمة بحيث يريدون أن يظهروا المعنى بألين اللفظ وأحسنه، إمّا تنزّها أو تفضيلاً » (2).

وأما المبرّد فقد وقف عند المفهوم اللغوي للكناية ولم يعرفها تعريفاً اصطلاحياً، وأتى بأمثلة عديدة من القرآن الكريم والشعر لتوضيحها. ورأى أنها ضرب من ضروب الكلام، الذي يقصد به معنى أفاضه، وإن يكنّ به غيره وقسمها إلى ثلاثة أضرب هي :

الأول : التعمية والتغطية، وفي هذه الحالة تكون الكناية قائمة على السّتر وعدم التّصريح.

الثاني : الرّغبة عن اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدلّ على معناه من غيره، وكذا أحسنها.

الثالث : التّفخيم والتّعظيم، ومنه اشتقت الكنية، وهو أن يعظّم الرجل أو يدعى باسمه (1).

ومن الكنايات الواردة في ديوان الشّاعر، نذكر ما ورد في قصيدة "خطاب مفتوح إلى أهل داحس والغبراء".

- يقول الشاعر :

يَتَوَاصُونَ بِالْمَوْتِ

وَلَا يَتَوَاصُونَ بِالْحُبِّ

حُزْنِي عَلَيْهِمْ وَهُمْ حُزْنُ هَذِهِ الْبِلَادِ (2)

- (1) عبد العزيز المقالح، بلقيس وقصائد لمياه الأحزان، ص341.
 (2) فضل حسن عباس : البلاغة وفنونها « علم البيان البديع»، دار الفرقان للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط1،
 1421هـ-2000 م، ص 247.

وهي كناية عن القسوة والقتل الذي شبّ بين الإخوة، فهم لا يتقنون سوى الحقد ولا يتواصون إلاّ بالموت والكره.

وتقابلنا كناية أخرى في قصيدة "الغياب في ملكوت الكلمات".

- يقول الشاعر :

يَتَحَدَّثُ بِالشَّمْسِ بِالشَّمْسِ

وَيُعْرِى النَّارَ بِالنَّارِ

وَيَمْضِي فِي دُرُوبِ العِشْقِ

مُخْتَالاً

وَلَا أَثَوَّبُ إِلَّا الكَلِمَاتِ الخُضْرِ

لَا سُلْطَانَ إِلَّا صَوْلَجَانَ الحُبِّ

مَنْ يَقْطِفُ الحَانَ الهَوَى

بَعْدَ غِيَابِ الفَارِسِ المَقْتُونِ

بِالدُّنْيَا

وَبِالتَّرْحَالِ (1)

وهي كناية عن تمكّن هذا "الفارس المفتون بالدنيا"، الذي يباريها بكل ما يملك من سحر وقوة وفتنة، كيف لا وهو فارس الكلمات بلا منازع فـ "نزار قبّاني" كان ولا يزال متحدّياً حتى بعد موته وعبير كلماته لا تزال فوّاحة ومنبعثة من بين الدفاتر.

- ويقول الشاعر :

لَا أَحْلَامَ بَعْدَ الْيَوْمِ

لَا أَسْفَارَ بَعْدَ الْيَوْمِ

لَا أَشْعَارَ تُغْرِِي الرُّوحَ ... يَا خُضْرَ الْغُيُومِ (2)

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحران، ص 183-184.

(2) المرجع نفسه، ص 184.

وهي كناية عن معاني الفقد والرثاء والتأبين، والاعتراف بشاعر لا طالما تحدّ الشمس بالشمس، وكتب بالنار وهج الحب وحطم أسوار المحضور.

- وفي قصيدة "وجه البراءة النَّائم" يقول الشاعر :

نَامَ وَجْهُ الْبِرَاءَةِ عُدْبًا

نَقِيًّا

عُدَاةٌ رَحَلَتْ

وَشَاخَ الْقُرْنُفُلُ فِي شَارِعِ الذُّكْرِيَاتِ

تَهَشَّمَ "وَأَحْرَّ قَلْبَاهُ"

مَاذَا تَبَقَّى مِنَ الْوَرْدِ فِي الْكَلِمَاتِ

مِنَ الضَّوِّ فِي الْحَدَقَاتِ

وَمَنْ يَمْنَحُ الصُّبْحَ بِسْمَتَهُ

وَالْمَسَاءَ تَحِيَّتَهُ

مَنْ يُوزِّعُ عَلَى تَلَامِيذِكَ الْبَرَكَاتُ (1)

وفي هذا المقطع تبدو الكناية جلية وهي كناية عن المرارة والكآبة والحزن الذي يخلقه الفراق، فالشاعر تمثل عالما غير العالم المعتاد فبعد الفراق لا شيء يبقى على حاله فعبرة (شاخ القرنفل ويحتلّ العبوس وجه الصّباحات والمساءات ...)، وكلها تلوينات نفسية تفنّن الشّاعر من خلالها في استخدام الكناية، التي كانت في مجملها ترسم حزنه وحزن البلاد على فقد الأحبة وعلى فقد الأمن والسلام والأحلام ...، وكلها تلوينات نفسية تفنّن الشّاعر من خلالها في استخدام الكناية.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحران، ص 184.

كما وردت "الكناية" في قصيدة "بلقيس" لتدلّ على الحياة، حيث يقول الشاعر :

هِيَ مِنْ هَذِهِ الْأَرْضِ
مَعْجُونَةٌ بِأَسَاطِيرِهَا
وَبِأَحْزَانِهَا
وَلِهَا مِنْ جَمَالِ السُّهُولِ
وَمِنْ كِبَرِيَاءِ الْجِبَالِ
وَلَمْ تَنْحَدِرْ مِنْ سَمَاءِ الْخُرَافَاتِ
أَوْ هَطَلَتْ ذَاتَ صُبْحٍ مَعَ الْغَيْمِ
مَا زَالَ شَبَّابُكَ مَنَزَلِهَا مُورِقًا
بِالْأَحَادِيثِ
وَالنَّفَاتِ
وَأَصْدَاءِ ضَحْكَتِهَا
كَسَلَّاسِلِ مَنْ دَهَبِ
تَتَفَتَّحُ كَالضُّوءِ عِبْرَ الزَّمَانِ

تَرِنُّ

تُزِيلُ الْغُبَارَ عَنِ الرُّوحِ

واللُّغَةُ الْمُتَعَبَةُ (1)

فالشاعر هنا "وظف الكناية" وهي كناية عن صفة فقوله : « ما زال شبّاك منزلها مورقا
« جاء ليدلّ على استمرارية الحياة ومظاهرها التي ما زالت تدبّ على شبّاكها فوصفها
بالمورقة لما للكلمة من عمق وإيحاء.

(1) عبد العزيز المغالـح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحران، ص 10-09.

وكذلك قوله : « اللُّغَةُ الْمُتَعَبَةُ » فهي أيضا كناية عن صفة، حيث كنى الشاعر
الإرهاصات والضغوطات التي تتعرض لها اللُّغَةُ بكلمة التَّعب فكانت بمثابة العبء الملقى
على عاتقها.

- ويقول في نفس القصيدة :

قَالَتْ بَلْقَيْسُ ...

وَأُخْفَتِ دَهْشَتَهَا

فِي ثَوْبٍ مَغْسُولٍ بِالضَّوْءِ

وَبِالْعِطْرِ

وَعَادَ الْجَفْنَانُ إِلَى النَّوْمِ

وَقَلْبِي عَادَ إِلَى الصَّمْتِ

المَكْسُور (1)

فقد كنى الشاعر عن حسرته وألمه الدائم بالانكسار والصمت، وذلك للدلالة عن عجزه
أمام ذكرياته التي أعادتها بلقيس – بسحرها وجمالها – إلى الحياة من جديد، فألقت على
شفثيه طوق الكلمات ووهبت الماء لذكرياته وأعادت الشمس لدورتها والنهر إلى
مجراه .. وفي لحظة اختفت ليعود الشاعر إلى صمته وانكساره.

ويسترسل الشاعر في بعث أفكاره وذكرياته وكنائياته فيقول :

وَيَظِلُّ الْقَلْبُ قَرِيبًا مِنْهَا
مَقْتُولًا بِهَوَاهَا
يَتَحَسَّسُ جُدْرَانَ الذُّكْرَى
يَغْفُو عِنْدَ نَوَافِدِ كَانَتْ يَوْمًا

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 11.

تُرْفِلُ خَلْفَ سَتَانِهَا
كَمْ مِفْتَاحِ حَمَلِ الْقَلْبِ إِلَيْهَا
لَكِنَّ الْكَفَّ الْأَعْمَى لَيْسَ يَرَى
فَأَضَاعَ تَضَارِيسَ الْبَرْقِ
وَأَفْقَلَ بَابَ الْأَكْوَانِ
وَرَا حَ يُعْنِي

يَبْكِي أَسْمَاءَ الْأَسْلَافِ (1)

يكني الشاعر من خلال هذا المقطع جفاء وتمنّع محبوبته عن وصاله فضاع مفتاح قلبه وهو قريب منها يتخبّط خبط عشواء بين جدران ذكراها، وقد ظلّ الشاعر يجرّد مفاتيحها للولوج إلى قلبها، لكن كفها الأعمى ليس يرى، وهنا جمع الشاعر بين الكفّ دلالة اللمس والود والطمأنينة والانبساط وبين العمى الذي يرمي به إلى اللامبالاة واللاتفاعل مع هذا المحب، فكأنها لا تراه بعين الرأفة والاستجابة لهذا الحب الجارف، فضاقت تضاريسه وحملته الطريق لطريق التباكي على الذكرى.

وما يمكننا قوله عن "الكناية" أنها جاءت في مجملها لترسم ما انعكس في ذهن الشاعر من أحاسيس وتجارب وأفكار، ترسّبت عبر مراحل عمره الذي أخذ اليمن مساحة شاسعة

فيها بالدرجة الأولى لما عاناه ويعانيه ولأصدقائه بالدرجة الثانية، مما جعلها – الكناية – تعمق المعنى.

(1) عبد العزيز المغالـح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأـحزان، ص12-13.

3- شعرية الصورة الحداثية :

1.3- صورة التّجسيم :

التجسيم نقل فني للأفكار والمعاني والمفاهيم من عالم صفته التجريد إلى عالم يمتلك صفة المحسوس، وكثيرا ما يلجأ الشاعر إلى تجسيم بعض المحسوسات. فالجسم عام لكل المحسوسات والجسد خاص بالإنسان، فبالتجسيم يتحوّل الشيء المعنوي المجرد إلى شيء حسي يرى ويسمع ويلمس ويشم (...)، والتجسيم فضلا عن كونه عنصرا من عناصر تزيين الصورة، فإنّه وسيلة مهمّة لتوضيح المعنى وجلائه، فالشاعر يريد تجسيد ما يتخيّله في الواقع من خلال صياغته صياغة حسية. تحوّل ما هو معنوي إلى محسوس وهو ما يعرف كذلك بالتجسيد الذي يمثّل شكلا من أشكال التصوير⁽¹⁾.

« والتجسيم هو إضفاء الطابع الحسي على المعنويات بدرجة أساس »⁽²⁾، وقد ركّزت معظم الدراسات التي تعرّضت للتجسيم على قدرته وفاعليته في استيعاب المعنويات والمجرّدات، فالتجسيم هو تجسيم المعنويات وإبرازها أجساما أو محسوسات، فهو من شأنه أن يخلق الاستجابة بين المادة والروح فتهبّ المادة للروح أجساما تظهر بها وتتطور من واقع الخفاء إلى مثالية الظهور المادي⁽³⁾.

ويتسع التجسيم لأكثر من حلول المعنويات في إيهاب المحسوسات من الكائنات الحية غير العاقلة والجمادات، إذ أنه يمكن أن يشمل نقل المحسوس من دائرته محسوس آخر يغنيه ويوضّحه ويوسّع دلالاته⁽⁴⁾.

- (1) عبد الإله الصائغ : الصورة الفنية معيارا نقديا (الاعشى أنموذجا)، دار القائي للطباعة والنشر، بغداد، (د.ط)، 1979، ص309.
- (2) وجدان الصائغ : الصورة الاستعارة في الشعر العربي الحديث، ص79.
- (3) ينظر : المرجع نفسه، ص79.
- (4) المرجع نفسه، ص 81.

لقد وظّف ديوان الشاعر غاصا بالتصوير الحسي إذ جعل لأفكاره أجساما مستمدة من عالم المحسوسات، فنجده يقول في قصيدة "أسئلة ومرايا" :

دَثَّرَنِي صَمْتِي بِلِحَافٍ مِنْ مَاءِ الْكَلِمَاتِ

وَأُخْفِيَ رَأْسِي تَحْتَ سَحَابَتِهِ

لَمْ أُنْدَمْ

عَانَقْتُ الصَّمْتَ

وَأَيَقَضْتُ حُرُوفِي

وَطُفُوسَ شُجُونِي فِيهِ

وَأَطْلَقْتُ لِأَجْفَانِي مَاءَ الْحُزْنِ

وَعِيمَ الْحَسَرَاتِ⁽¹⁾

فالشاعر - في هذا المقطع - بثّ من روحه في "الصمت" وهو شيء معنوي، فجعل له يدان ومشاعر، فتتمثل الصمت في هذه الصورة يعانق الشاعر وهو في حالة من الخيبة ليجسد بذلك دور الصديق الوفي والرفيق الدائم. ويقابلنا شكل جديد في مقام آخر، ذلك في قصيدة "شتائية".

- يقول الشاعر :

دَاكُنْ وَجْهَ هَذِي الْمَدِينَةِ

بَارِدُ الْقَدَمِينَ

وَلَا ضَوْءٌ يُومِضُ

خَلْفَ شَبَابِيكِهَا الْخَشَبِيَّةِ

تَأْوِي الْمَنَازِلَ فِيهَا إِلَى بَعْضِهَا

وَالْمَقَاهِي تَخَافُ مِنَ اللَّيْلِ (2)

(1) عبد العزيز المفالح : بلقىس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص35.

(2) المصدر نفسه، ص53.

فالشاعر في هذا المقطع جعل للمدينة وجها وأقدام وهي صورة تجسّد ما قيل عن التجسيم، الذي أضفى طابعا حسيّا عما هو معنوي بالدرجة الأولى. حيث جعل للمدينة وجها وقدمين وقربها بتجسيد إلى ملامح الإنسانية، فاختر الوجه وهو الذي يثبت الهوية والقدمين دلالة على الحركة، وهي سمات المدينة التي تحمل خصائصها الجغرافية والحضارية والتاريخية وبنيتها الاقتصادية، فالمدينة وجه الإنسان. وإذا ما عرّجنا إلى قصيدة "وجه البراءة النَّائم" نجد صوراً وأشكالا جديدة تتضح فيها ملامح التجسيم.

- يقول الشاعر :

فَإِنَّ الْمَدِينَةَ نَائِمَةً وَالْحَدِيقَةَ

لَأَصْوَاتٍ فِي جَسَدِ اللَّيْلِ

كُلُّ النَّوَافِدِ نَائِمَةٌ

وَحَدَهُ الْحُزْنَ مُسْتَيْقِظٌ

يَجْلِسُ الشُّعْرَاءَ إِلَيْهِ

وَقَدْ حَمَلُوا صَمْتَهُمْ فِي نَزِيفِ طَوِيلِ

تَشَطَّتْ قِصَائِدُهُمْ (1)

يَصَوِّرُ الشَّاعِرُ فِي هَذَا الْمَقْطَعِ نَوْمَ الْمَدِينَةِ وَاسْتِيقَازَ الْحَزْنِ فَجَعَلَ مِنْهُمَا إِنْسَانًا، فَنَسَبَ صِفَةَ النَّوْمِ لِلْمَدِينَةِ وَصِفَةَ الْاسْتِيقَازِ لِلْحَزْنِ، وَفِي حَقِيقَةِ الْأَمْرِ هُمَا صِفَتَانِ تَخَصَّانِ الْكَائِنَاتِ الْحَيَّةَ، وَالْمَتَأَمِّلَ فِي هَذَا الْمَقْطَعِ يَرَى سَيْطَرَةَ الْحَزْنِ الْوَاضِحَةَ عَلَيْهِ وَعَلَى فِضَاءِ الْمَدُونَةِ كَكُلِّ، وَيَعُودُ ذَلِكَ إِلَى الثَّوْرَةِ وَالتَّمَرُّدِ الَّذِي يَبِيعُثُهُ فِي نَفْسِهِ، فَهُوَ يَقُولُ :

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحران، ص 225.

« إِذَا صَحَّ أَنَّنِي شَاعِرٌ، فَقَدْ أَصْبَحْتُ كَذَلِكَ بِفَضْلِ الْحَزْنِ، هَذَا النَّهْرُ الشَّاحِبُ الْأَصْفَرُ الَّذِي رَأَيْتُهُ وَاغْتَسَلْتُ فِي مِيَاهِهِ الرَّائِدَةَ مِنْذُ طِفُولَتِي، رَأَيْتُهُ فِي عَيْنِي أُمِّي وَفِي عَيُونِ إِخْوَتِي، ثُمَّ قَرَأْتُهُ عَلَى وَجْهِهِ زَمَلَائِي فِي الْمَدْرَسَةِ، وَالشَّارِعِ وَالسَّجْنِ .. فِي وَجْهِ هَذَا الْحَزْنِ، وَفِي طَرِيقِهِ الْكَابِي اللَّوْنِ حَاوَلْتُ أَنْ أْتَمَرَّدَ .. أَنْ أَثُورَ » (1)

هذا ما بدى جليًا من خلال القصائد، وإليك هذا المقطع ليوضح أكثر ما ذهبنا إليه.

- يقول الشاعر في قصيدة "خمس قصائد للصيف" :

يَمْشِي عَلَى سَمَاءِ الرُّوحِ ذَاهِلًا

يَجُسُّ تَذِي الْأَرْضِ

يَنْقُرُ الْأَبْوَابَ

يَنْحَنِي تَحْتَ لِهَاتِ الْكَلِمَاتِ

خَلَفَ سِدْرَةَ الْمَعْنَى ...

وَكَالشَّهِيدِ لَا يُطِيقُهُ النَّوْمُ

وَهَلْ يَنَامُ الضَّوْءُ

وَالدَّنَابُ صَاحِبِيَّةٌ؟! (2)

يخصّب "المقالح" في هذا المقطع - صورته التجسيمية - بهذه الرّوح التي جسّمها وجعلها سماءً، وهو مادة عضوية تنمّي صورته الشعرية، كما أعطى للأرض صفة الأمومة من خلال تجسيمه لها في قوله (يجسّ ثدي الأرض)، وتنحني صورته تحت لهات الكلمات وهو تجسيم أسبغ على القيمة التعبيرية صفة التجسيم (اللهات).

- (1) عناية أبو طالب : تجربة الحزن في شعر المقالح، نقلا عن إضاءات نقدية عن عبد العزيز المقالح : مجموعة من الكتاب، دار العودة، بيروت، ط1، 1987، ص 257.
 (2) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 132.

مما سبق يمكننا القول إنّ الشّاعر قد أجاد في انتقاء صورته باستعارته صفات مألوفة لأشياء غير مألوفة، وبنى بذلك عالما جديدا من الصّور، ممّا وضّح لنا دقّة الشّاعر ودوره في انتقاء صورته وتجسيمها.

2.3- صورة التشخيص :

التشخيص ظاهرة بلاغية مهمتها « إنزال الأفكار والمعاني منزلة الأشخاص، كما تنسب إلى الجماد صفات بشرية »⁽¹⁾

ويتجلى "جوهر التشخيص" « في إضفاء السمات البشرية وإسباغ العواطف الإنسانية على الموجودات، وبقدر تفنن الشاعر في الحياة الإنسانية وإحراق الأعضاء والأفكار والأفعال والصفات، الجمادات أو الكائنات الحية غير العاقلة، تكمن فنية التشخيص ونجاحه وحركيته »⁽²⁾

لقد عمد الشاعر في ديوانه إلى "التشخيص" وذلك في العديد من القصائد، نذكر منها ما جاء في قصيدة "بلقيس" :

شَاهَدْتُهَا الْجِبَالَ

وَشَاهَدَهَا الضَّوْءَ

وَهِيَ تُحَبِّئُ فِي غَيْمَةٍ سِرًّا

وَطُفُولَتِهَا

وَهِيَ تَعْبَثُ بِالتَّاجِ

تَقْدِفُهُ يَدَهَا النَّاعِمَةَ⁽³⁾

فالشاعر في هذا المقطع ألبس المعاني المجردة (الجبال، الضوء) صفات محسوسة، حيث جعل للجبال والضوء وهما عنصران من الطبيعة صفات تخص الإنسان وهي (الرؤية)، فجعل من الجبال إنسانا يرى ويشاهد وهو بهذا أخرج هذين العنصرين من عالم تجريدي إلى عالم محسوس ظاهر، وقد اختارهما الشاعر ليعقد على قمة الجبال وهي

- (1) حفيظة بن مزغنة : الصورة الشعرية في شعر عز الدين ميهوبي، رسالة ماجستير (مخطوط)، بسكرة، الجزائر، 2004-2005، ص 76.
- (2) وجدان الصائغ : الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 37.
- (3) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 11-12.

أعلى التضاريس لتدل على الشموخ والثبات والسموّ، والضوء وهو يرتبط بالشمس وهي أيضا رمز للانفتاح وللدفء وللطمانينة.

وورد "التشخيص" (*) أيضا في قصيدة "ضريح من الكلمات لمريم".

يَا ذَاكَرْتِي رِفْقًا

أَحْتَاجُ إِلَيْكَ الْآنَ

لَأُخْرِجَ مِنْ كَمَدِي

فِي وَادٍ مَغْمُورٍ بِالسَّلْوَى (1)

والشاعر في هذا المقطع يستخدم الخلاء ويحاور ذاكرته بلهجة إنسانية واعية تنم عن الحزن والحاجة إلى سند ليواسيه ويخرجه من كمدته إلى بر الأمان والطمانينة. وها هو الشاعر في مقطع آخر يصوّر لنا "قوة الموت" فتراه ينادي الموت "يا أيها الموت" فيقول :

يَا أَيُّهَا الْمَوْتُ

الذِي يَأْتِي وَلَا يَأْتِي

إِلَى حَدِيقَةِ الْعَمْرِ

فَيَنْقُضُ عَلَى الْوَرْدِ

وَلَيْتَهُ يَأْتِي إِذَا مَا اسْتَنْجَدْتُ

حَدَائِقُ الشَّتَاءِ مِنْ شَيْخُوخَةِ اللَّيْلِ

وَمِنْ تُلُوجِ العُمْرِ

مِنْ رُطُوبَةِ الرُّخَامِ

يَا أَيُّهَا المَوْتُ

(*) يعرف التشخيص في الدراسات الحديثة المعاصرة (Personnification)، والكلمة هذه تعود إلى أصول لاتينية، ومعناها اللغوي مأخوذ من كلمة (Persona)، وتعني شكلا واضحا معيناً، وأما المدلول الاصطلاحي للتشخيص فيعني باللاتينية منح الأشياء المعنوية أو الحامدة، صفات ذات طابع إنساني، مثل إضفاء الصفات الإنسانية على الحيوان والجماد والنبات، ينظر محمود دراسة: مفهوم الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 1431 هـ، 2010 م، ص95.

(1) عبد العزيز المقالح: بلفيس... وقصائد لمياه الأحزان، ص42.

الَّذِي يَأْتِي إِذَا تَسَاقَطَ النَّدى

وَلَا يَأْتِي إِذَا تَسَاقَطَ المِلْحُ عَلَى صَدْرِ

تَهَشَّمَتِ جُدْرَانُهُ

وَأَتَسَعَتِ جِرَاحُهُ

وَوَظَلَ فِي الرُّخَامِ(1)

والملاحظ على هذا المقطع أن الشاعر ينادي الموت "يا أيها الموت" وكأن الموت يعي ويتنبه ويكنه خطاب الإنسان في الرهبة والخوف منه، فهو هاجسه الذي يقض مضجعه وهو ينتظر ملك الموت ليقطف آخر أوراقه في حديقة العمر، هذا الزائر الذي ينتظره الإنسان كل لحظة وهو زائر ثقيل الظل أحيانا مرغوبا به أحيانا أخرى، وذلك عندما تشيخ حدائق العمر وتتلعج دروبه ويفتقد الإنسان الرغبة في الحياة.

مما سبق يمكننا القول: إن "التشخيص" عند الشاعر جاء ليوضح ما يجول بخاطره من أفكار ورؤى، كان منبعها "اليمن" بالدرجة الأولى، وما تجرّعه من أحداث في طفولته بالدرجة الثانية، وهو ما جعله يعمد إلى تشخيص تلك الأحداث ليعث فيها الحياة، وينشرها على جسد قصائده وغطاء مدونته ككل لتزيدها عمقا وإيحاءً ودلالة.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأبحان، ص197.

3.3- صورة الحواس :

أولى النقاد المحدثون الصورة الحسيّة أهمية كبيرة وصفها الأوضح والأكثر ثباتاً لأنه بإمكاننا أبصارها وتلمّسها وسماعها وتذوّقها وشمّها⁽²⁾.

إلا أن إدراك القدامى لم يتطوّر إلى ما ندعوه اليوم الصورة الحسيّة، لأن هذا النمط من الصورة نما في ظلّ الدراسات التي ربطت بين الخيال ودوره في استحضار الصورة الحسيّة⁽³⁾.

إن الدائرة التي تمتد فيها الصورة الحسيّة هي دائرة في غاية السّعة، إذ تشمل كل الصور التي « موضوعاتها إلى مجالات الحياة الإنسانيّة والحياة اليوميّة، والطبيعيّة والحيوان »⁽⁴⁾. ودوائر الحواس ليست مغلقة، بل إن بعضها يفتح على بعضها الآخر ويكتسب منها معطياته ولوازمه⁽⁵⁾.

وهذا ما نراه مع الصور الحسيّة بأنواعها في ديوان الشّاعر.

- (1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 197.
- (2) ينظر عهود عبد الواحد العكيلي : الصورة الشعرية عند ذي الرمة، ص164.
- (3) ينظر وجدان الصائغ : الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص113.
- (4) وجدان الصائغ : الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص114، نقلا عن عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، نشر بدعم جامعة اليرموك، أربد الأردن، (د.ط)، 1980، ص 147.
- (5) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص117.

1.3.3- الصورة البصريّة :

وُصفت حاسة البصر بأنها « أدقّ الحواس وأكملها وأمتعها، فالبصر يمدّ العقل بأكبر قدر من الأفكار وأكثرها تنوعاً »⁽¹⁾.

وقد رتّب العلماء الحواس ترتيباً طبقيّاً ينتهي إلى أن « حاسة البصر هي أشرف الحواس وهي نظرة نجدها بوضوح عند الكندي والفرابي، كما نجدها عند إخوان الصفاء الذين يوردون في رسائلهم بعض الأقوال التي تلحّ على شرف الحاسية البصريّة »⁽²⁾.
والصورة موجودة في ثنايا قصائد الشّاعر متّخذة سياقاً نفسياً وتلمح بالبصر والبصيرة، بالعقل والقلب، ولنوضّح ذلك أكثر إليك المقطع الشعري التالي من قصيدة "لؤلؤة"، يقول الشّاعر :

لَمْ تَعُدِ الْمَرَايَا فِي مَدِينَةِ اللَّيْلِ

تَرَائِي ...

أَيْنَ يَا سَيِّدَتِي أَرَى وَجْهِي

أَرَى رُوحِي

تُشِيرُ لِي سَيِّدَةَ الْوَقْتِ :

هُنَاكَ خَلْفَ هَذَا الْجَبَلِ الْمُقِيمِ

فِي ظِلَالِ مَنْزِلِ تَكْوَرِ الزَّمَانِ حَوْلَهُ⁽³⁾

- ويقول في مقطع آخر :

أَقْرِيَّةٌ هَذِي التِّي أَرَى

أَمْ إِنَّهَا قَصِيدَةٌ تَهْبِطُ لِلنَّوِّ

عَلَى أَنَامِلِ الْإِلَهِ

- (1) وجدان الصائغ : الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 114، نقلا عن عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، نشر بدعم جامعة اليرموك، أربد الأردن، (د.ط)، 1980، ص116.
- (2) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ص342.
- (3) عبد العزيز المغالـح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأـحزان، ص 201-202.

أَحْجَارُهَا نَقِيَّةُ الضَّوِّءِ

نَوَافِدُ البُيُوتِ أَمْ شِفَاهِ؟ (1)

وهنا نلمس "الصورة البصريّة" في ثنايا المقطع الشعري لبيّن لنا المشهد البصري الذي ارتسم في خيال الشّاعر، وهي في حقيقتها لوحة حوارية بينه وبين سيدة (لؤلؤة) وهي قرية صغيرة بالقرب من صنعاء تشرف على واد أخضر أخفته الجبال عن العيون وجعلت منه حديقة معلقة بين السماء والأرض.

وما يجسد شعرية هذه الصورة البصرية هو الجمع بين طرفين متباعدين، هما وجه المدينة ووجه المرأة الحسناء، ونلمس ذلك في قوله (نوافذ البيوت أم شفاه) للدلالة على جمال وسحر هذه القرية، ويواصل الشّاعر نقل صورته في قوله :

يَرَى الْقَلْبُ عَلَى حَوَائِطِ البُيُوتِ

مُوسِيقَى وَأَعْنِيَاتِ

جَرَّحَ الزَّمَانَ صَوْتَهَا

المَائِلُ لِلْبُكَاءِ (2)

وهو في هذه الصّورة ينسب الفعل (يرى) إلى القلب فيجسده هيكلًا وضاءً يشعّ دلالة وإيحاء.

والملاحظ على مدونة الشّاعر أنها مليئة بـصور بصرية لا تكاد تخلو أي قصيدة منها هذا ما يحيلنا إلى أن الشّاعر قد برز في مجال الجمع بين المحسوس والمجرد، وكان البصر هو الوسيلة الأبلغ في إيصال معطيات العالم الخارجي الذي ترك أثرا في ذهن الشّاعر وأثره إلا أن يوصله للمتلقّي.

- (1) عبد العزيز المقالح : بلقىس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 204.
 (2) المصدر نفسه، ص 205.

2.3.3- الصورة السمعية :

تعتمد هذه الصورة على تصوير الأصوات وفعلها في النفس فضلا عن الإيقاع، وإذا كانت الصورة الشعرية عبارة عن موسيقى وأفكار، فإن المبالغة في الإيقاعات تأتي على حساب واقع الصورة، لأن الكلمة مفردة في كثير من حالاتها ترقى لمقام الصورة، فهي صورة تحاكي كل المرئيات وهي نغمة تحاكي الأصوات المسموعة، وقد قيل أن :

« الكلمة تحاكي في إيقاعها، معناها كما يحاكي الهديل صوت الحمام والخيرير صوت الماء »⁽¹⁾.

والصوت يرد على الأذن فيتحوّل إلى فكرة، وربما « سمعت الأذن بلا صوت كحديث النفس وهاتف القلب والوحي المثير، فالضمير له أذن والعين قد تسمع بالنظر والأنف يشم بالصوت ويحيله إلى مدركه الأصيل »⁽²⁾.

وقراءتنا للديوان جعلتنا نرى في الشعر صورا سمعية، تشكّلها بعض الألفاظ الدالة على الصوت، وهذا ما سنراه من خلال هذه الصور المستقطبة من الديوان.

- يقول الشاعر في قصيدة "بلقيس" :

مَا زَالَ شَبَاكَ مُنْزِلَهَا مُورِقًا

بِالْأَحَادِيثِ

وَاللَّفَاتِ

وَأَصْدَاءَ ضَحَكْتِهَا

كَسَلَسِلٍ مِنْ دَهَبٍ

تَتَفْتَحُ كَالضَّوءِ عِبْرَ الزَّمَانِ

تَرْنُ

- (1) عبد الإله الصانع : الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص 409.
 (2) علي شلق : السماع في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص 05.

تَزِيلُ الْعُبَارَ عَنِ الرُّوحِ
 وَاللُّغَةَ الْمُتَعَبَةَ
 مَنْ أَنْبَسَنِي هَذَا الصَّوْتُ
 وَأَطْعَمَنَ هَذَا الْإِيْقَاعُ (1)

وهي صورة تشير إلى "صدي لضحكة بلقيس"، والذي وصل إلى مسامع الشاعر، والواضح أن لها من السحر ما لم يكن لغيرها هذا ما يؤكد المقطع من ذكر لصفات هذه الضحكة التي لها صدى الذهب، وتفتّح كالضوء وأصداء كسلاسل الذهب وإيقاعات الخ. وجاءت كلها للدلالة على تميّزها - بلقيس - عن غيرها من النساء.

ويقابلنا صوت آخر لكنه ليس لبلقيس بل هو للقيود ليشكل الشاعر بذلك مفارقة فيقول :

لَكِنْ صَوْتَ رَيْنِ الْقِيُودِ
 يَدُقُّ يُطَارِدُ رُوحِي
 فَتَصْرُخُ : لَا ...
 لَا أُرِيدُ الرَّجُوعَ إِلَى الْأَرْضِ
 أَكْرَهُ أَحْزَانَهَا
 وَغُبَارَ الْفَجِيعَةِ (2)

نلاحظ أن الشاعر في هذا المقطع استعمل كلمة (تصرخ) لتدل دلالة عميقة عن المعاناة التي طالما أسرت الروح بقيود من حديد، فهي ترفض الانقياد والرجوع إلى الأرض التي لا ينبعث منها سوى رائحة الدّم واحترق الحدايق، وبكاء الورد والياسمين لتتواصل الحياة وتتسع على ما يليها من مقاطع لنجد الشاعر فيقول :

- (1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 10-09.
 (2) المرجع نفسه، ص 237.

إِلَى مَتَى تَصْرُخُ الْبَلَدُ وَلَا أَحَدٌ
 فِي غَابَةِ الْأَسْمَنْتِ
 فِي شَوَارِعِ الْكَلَامِ حَيْثُ لَا أَحَدٌ ؟
 إِلَى مَتَى أَيُّهَا الْجَمِيلُ
 هَذَا آخِرِ الْعَامِ
 وَهَذَا شَجَرُ الْمِيلَادِ دَابِلٌ
 نَارِفَةٌ أَخْلَامُهُ
 بِأَدْيِ الشَّجَا(1).

ويجسد هذا المقطع الشعري انغماس تباشير الميلاد بصوت الصّراخ والأنين الذي غطّى فضاء القصيدة وهيمن عليه طابع من الحزن والأنين.

- ويقول الشاعر في موقف آخر :

قَبْلَ أَنْ يَخْرُجَ النَّاسُ
 مِنْ مَاءِ أَخْلَامِهِمْ
 وَيَجِفَّ النَّدى فَوْقَ شَمْسِ النَّوَافِدِ
 كَانَتْ هُنَاكَ تُعْنِي
 تُدَاعِبُ وَجْهَ الصَّبَاحِ
 وَتَغْسِلُ لَوْنٌ
 مِنَ الْعَبْشِ الْمُتَبَقِّي فِي الْأُفُقِ(2)

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحران، ص 255.

(2) المصدر نفسه، ص 269.

فيستعير الشّاعر هنا مرّة أخرى صفات إنسانية للصّوت، وهو ربط للمألوف باللامألوف، وهذا ما يجعل للصّورة خاصة رسمها ذلك الصّوت وهو يتسلّل إلى المدينة وهي نائمة من أجل إزالة الغبش الذي طالما لَوّن الأفق ليستبدّ له بما هو أجمل، وهي صورة ينبعث منها الأمل بالرغم ممّا يعانیه الشّاعر.

وما يمكن أن نقوله عن الصورة السمعية أنها تنوعت وتمازجت فيها أصوات الأنين والفرح معاً، وهي بذلك تعكس صورة النفس البشرية التي لا يمكنها أن تستقرّ على حال فجاءت الصورة لتعكس الحالة التي تتلبّس الشّاعر في كل مرّة.

3.3.3- الصورة الشمية :

يقول علي شلق : « إن حاسة الشمّ وسيلتها الأنف إلى الرئة، فالجهاز العصبي الذي يقوم بعملية التقرير فيحكم على كل نوع من أنواع المشموم مشتركاً من الحواس الأخرى، التي هي بمجموعها وسائل إدراك »⁽¹⁾.

وتقترن الصورة الشمية ولوازمها بأجواء الفرح والبهجة والرضا، فإذا أحسّ الشاعر بالابتهاج فإنّ الأجواء التي رسمت وجسّدت الصورة معالمها تتضوّع بالأريج وتفوح بالعطر.

وبتعدّد الحواس تتعدّد الصورة، فلا تقف عند حدود النظر والسمع بل تتعدّها إلى صور أخرى كالصورة الشمية، التي لها حظّ لا بأس به من فضاء المدونة الشعرية.

- يقول الشاعر :

هَذَا عِطْرُ مَنْادِيكَ مِلْءُ الْوَادِي

يَتَكَيُّ عَلَيْهِ ...

هَذَا الْأَخْضَرَ يُورِقُ مَطْرًا

وَالْأَبْيَضَ يَكْتُبُ شَمْسًا

وَالْأَصْفَرَ يَرَسِمُ دَهَبًا

وَهُنَا سِحْرُ النَّشْوَى بِعُطُورِ الْمَاضِي⁽³⁾.

والملاحظ هنا أن الشاعر يبتّ الطيب والشذى والعبق، فيكسب المفاهيم أبعاداً حسية جديدة لتكتسي بذلك المحسوسات بدلالات جديدة تنبعث من العطر.

(1) علي شلق : السماع في الشعر العربي، ص 05.
(2) ينظر وجدان الصائغ : الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 138.
(3) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحران، ص 10-11.

- ويقول الشاعر في موضع آخر :

أشُمُّ احْتِرَاقَ الحَدَائِقِ

رَائِحَةَ لِدَمِ الكَلِمَاتِ

بُكَاءَ عَمِيقًا لأوردة الياسمين⁽¹⁾.

والملاحظ على هذا المقطع أن حاسة الشم عند الشاعر قد ارتبطت بالحدائق وهي دلالة عن زوال معاني الحياة، فالحديقة مضمّنة بالاخضرار والتجدّد والحياة، كما ارتبطت الحاسة الشمّية برائحة دم الكلمات، وهنا تتعمّق هاته الحاسة لتتغلغل في حيوية الكلمة التي ارتبطت بوظيفة تعبيرية تجرح كحد السنام وتنبض بقلب يتغذى على الدم. تنوعت صور "المقالح" الشمّية بتنوع مصدرها، فتارة تراها ارتبطت برائحة الياسمين وتعطّرت بشذاه، وتارة برائحة الدم والقتل، فرسمت بذلك فسيفساء شمّية عميقة الدلالة.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحران، ص 236.

4.3.3- الصورة الذوقية :

إن الصورة الشعرية عند "المقالح" لم تقتصر على الصورة السمعية والبصرية والشمية فقط بل تعدتها إلى صور مختلفة بحسب حالة الشاعر، فمنها ما حمل أفاظا عبّرت عن المأساة والحزن لما لها من قدرة خاصة على تقريب المفاهيم والمعاني المجردة بحيث تسحبها من معجمها العادي إلى معجم يقطر دلالة وإيحاء بغية تقريب المفاهيم والمعاني المجردة، ولتوضيح "الصورة الذوقية" أكثر، إليك قول الشاعر من قصيدة "أشجان مائية".

حِينَ يَخْلَعُ عَتَمَتَهُ

وَيَسَارِعُ لِلنَّبْشِ عَنْ مُدُنٍ

عَمَرَتْهَا مِئَاةُ زَمَانٍ تَبَدَّدَ

سَرَبُ يَمَامٍ يُشَاغِبُ جُذْرَانَهَا

وَدِمَى أَوْهَمَتْ رُوحَهُ

أَنَّ لَا وَقْتٍ يُغْرِي

سَكِينَتَهُ

حُلُوَّةٌ

مُرَّةٌ هِيَ فَضَّةٌ هَذَا الشَّجْنُ (1)

اكتسبت الصورة في - هذا المقطع - خصوصيتها من التميع الذي حدث في الصورة فهي لا حلوة ولا مرّة، وهي مفارقة تعكس تقلب أحوال الشاعر وتعلقه بالحزن، فهو يرى فيها لذة حلوة ومرارة لاذعة.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 324.

4- الرّمز :

يعدّ الرمز من السمات البارزة، التي تزيّن النص الأدبي الحدائي، فقد نهل الشعراء من هذا المخزون بكل أشكاله المختلفة ممّا أضفى على النص الحدائي دلالات وإيحاءات جديدة. فالشاعر الحدائي اتخذ لغة الإشارة والرمز^(*) فضاء للجوء وكبديل عن اللغة الواضحة/التقريرية، التي تخلى عنها الشعر، « لأن الشعر في العصر الحديث هو لغة التجربة اللامحدودة والكثافة والتعقيد والغموض والرمز، ومن ثم ندرك الفارق الجوهرى بين الشعر القديم الذي يتحرّك في حدود الاستعارة والتشبيه والشعر الحديث، الذي يتحرّك في التجربة المغايرة والمتعددة من حيث تشكل اللغة والصورة الشعرية، والعلاقة بين الرمز والصورة هي أقرب إلى علاقة الجزء بالكل»⁽¹⁾.

لكن السؤال الذي يتبادر في الذهن هو : هل يمكننا إعطاء مفهوم دقيق للرمز ؟ وكيف كان توظيف "المقالح" لهذه السمة ؟
وسنحاول فيما يلي إزاحة الغشاوة عن هذا المصطلح "الرمز" الذي يتملّص من التعريف وذلك من خلال إطالة على هذا المفهوم من جانب اللغة والاصطلاح.

(*) "عرف الأدب العربي الظاهرة الرمزية منذ قرون طويلة، عندما كتب عبد الله بن المقفع رائعة "كلبلة ودمنة" في العصر العباسي الأول، ومحاكاتها شعرا كما فعل علي ابن أحمد بن الحسين المعروف بابن الهاربة (ت.104هـ) وكان قد سبقه إليها "ابن اللاحقي" ولكن لم يصل إلينا من منظومته إلا قليل، ونجد الأسلوب الرمزي في وسائل - إخوان الصفا - وكذلك في كتاب - سلوان المطاع في عدوان الطباع - لمحمد بن أبي القاسم القرشي المعروف بابن ظفر (ت.598هـ) وما روي عن كتاب - القائف لأبي العلاء المعري - وكذلك كتاب "فاكهة الخلفاء ومناظرة الظرفاء" لابن عريشاه وغيرها" ينظر : عمر يوسف قادري : التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، ص : 123-124، نقلا عن : حسين مروة، تراثنا كيف نعرفه، بيروت، لبنان، طر، 1985، ص 127-128.
(1) مثيري بن خليفة : القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 181.

1.4- مفهوم الرمز :

أ) لغة :

يعود أصل كلمة رمز "Symbol" في اللغة اليونانية إلى "Symbolien" التي تعني الحرز والتقدير.

وهي مؤلفة من "Sym" بمعنى "مع" و "Bolien" بمعنى حرز⁽¹⁾، ويلجأ الشاعر عادة لاستخدام الرّمز، حيث تعجز اللغة العادية عن الإيحاء والدلالة، فاللغة العادية بقواعدها العقلانية الصارمة تعجز عن ذلك، فيكون من الضروري إذن : اختيار أسلوب خيالي غير مباشر يتخطى اللغة المعيارية، ويخترق قواعدها الثابتة، بحيث يمكن صياغة هذه الدلالات الشعرية في تعقيدها وشموليتها، وندعو هذا الأسلوب الخيالي الجمالي الخاص "باللغة الرمزية"⁽²⁾.

- وجاء في "لسان العرب" :

رمز، الرّمز : تصويت خفيّ باللسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، وإنما هو إشارة بالشفّتين، وقيل الرمز : إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفّتين والفم.

والرّمز في اللغة كل ما أشرت إليه ممّا يبان بلفظ بأيّ شيء أشرت إليه بيد أو بعين، ورمز، يرمز، يرّمز، رمّزاً.

وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا عليه السلام : « أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْرًا

».

الرّميز : العاقل النّخين الرزّين الرأى، بين الرّمّازة وقد رمزه، والرّاموز : البحر⁽³⁾.

(1) محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1978، ص35.

(2) ابن منظور : لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، م3، ط1، 1997، [رمز]، ص 119.

(3) ابراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث، ص273.

وورد الرمز في قصة "سيدنا زكريا عليه السلام" في قوله تعالى : « أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْرًا ».

والكلمات رموز للمعاني كما أشار لذلك "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة»⁽¹⁾.
فمفهوم "الرمز" لغويا مرتبط بالإشارة.

(ب) اصطلاحاً :

يقول "أرسطو" : « إنَّ الرّمز شيء حسيّ يشير إلى شيء آخر »⁽²⁾. والرّمز في العموم يستعمل من قبل المتكلّم قصد تورية شيء ما عن كافة الناس وكشفه لبعض آخر فالرّمز صلة بين الذات والأشياء»⁽³⁾.

فالرّمز - حسب الدراسات الحديثة - يُستمد من الشعور والأشعور ويختلف عن الإشارة بمعنى آخر، فاستخدام الشّاعر للإشارات والإيحاءات ما هو إلا انعكاس بمشاعره وانفعالاته، فهو الوسيلة لأداء المعنى بطريقة مختلفة ومميّزة في الآن نفسه.

فالرّمز ليس أداة تقرير ومقابلة وانتخاب، فهو لا يقابل واقعا بواقع آخر - بل على العكس تماما - إذ ينفذ الرمز في الضمير وفي التّوايا ويطلع من قلب المادة الصمّاء أرواح الحقائق الكامنة⁽⁴⁾.

- سورة آل عمران، الآية 41.

(1) أرسطو طاليس : فن الشعر، ص132.

(2) محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 35.

(3) محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، (د.ت)، ص 398.

(4) ينظر : ايلياء الحاوي : الرمزية والسريالية في الشعر العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 12.

ويذهب "كارل يونغ" إلى أن الرمز أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن الإفضاء عنه⁽¹⁾، في حين يذهب "سيغموند فرويد" مذهباً آخر إذ يرى بأن الرمز نتاج الخيال الشعوري، وأنه أوّلي (Primitive) يشبه صور التراث والأساطير»⁽²⁾.

ويعرف "أدونيس" الرمز « أنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي القصيدة أو هو القصيدة التي تكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يسمح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك فهو إضاءة للوجود المعتمّ واندفاع صوب الجوهر»⁽³⁾.

فالرمز إحياء ينقل القارئ إلى ما ورائيات القصيدة، فلطالما اعتبره المحدثون وسيلة من وسائل التعبير الفنية، وهذه الوسيلة تكاد تغطي على سواها من الصور الأخرى.

يمكننا القول – ممّا سبق – أن الرّمز الفني لا يقصد به التستّر على المقصود بقدر ما هو إغراء للمتلقي من أجل الكشف بنفسه عن كلّ إحياءات الرّمز على اختلافها وتنوعها بين قارئ مثقف وقارئ عادي إضافة إلى أذواقهم ومدى قوة مشاعرهم عمقا. كما لا يمكننا إغفال الوظيفة التي تؤديها الصورة الرمزية في كشف أحاسيس الشّاعر وخبراته ورؤاه الخاصة وهذا ما سنحاول إبرازه فيما يلي :

(1) محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص36.

(2) المرجع نفسه، ص 36.

(3) أدونيس : زمن الشعر، ص160.

2.4- تجليات الرّمز :

لقد فتح اكتشاف الشّاعر المعاصر لعالم الرّمز أبوابا لم تكن له من قبل، أو كانت له ولكن في نطاق ضيق، ليس في مجال المعنى والتركيب البنائي فحسب، بل في عالم اللغة

والتعبير، فقد تطوّر الأداء اللغوي واكتسب اللغة دلالات جديدة، نفسية وحسية، تفجّرت معها عوالم غير محدودة من الرمز والصورة الرّامزة، وتكونت بذلك خصوصية شعرية تكاد تكون أهم الخصائص الفنيّة التي يمتاز بها الشّاعر المعاصر⁽¹⁾.

واستدعاء الشّاعر المعاصر للرّمز « أعطاه حق التجول في البعد التاريخي للزمن والبعد النفسي للفكر الضّارب الجذور في تاريخ الإنسان، كما أعطاه القدرة تعبيرية وتأثيرية ورؤية أوسع شمولاً وأبعد عمقا »⁽²⁾.

1.2.4- الرموز التاريخية :

تنوعت شخصيات^(*) "المقالح" بتنوّع الإطار الفني الذي يبعث الحياة في الشخصية ويرسم ملامحها ويضفي عليها معنى خاصاً وأهمية بالغة.

- يقول "المقالح" في قصيدة "بلقيس" :

هِيَ مِنْ هَذِهِ الْأَرْضِ
مَعْجُونَةٌ بِأَسَاطِيرِهَا
وَبِأَحْزَانِهَا
وَلَهَا مِنْ جَمَالِ السُّهُولِ
وَمِنْ كِبَرِيَاءِ الْجِبَالِ
وَلَمْ تَنْحَدِرْ مِنْ سَمَاءِ الْخُرَافَاتِ
أَوْ هَطَلَتْ ذَاتَ صُبْحٍ مَعَ الْغَيْمِ

(1) عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص201.

(2) المرجع نفسه، ص150.

(*) من أبرز رموز المقالح : وضاح اليمن، وسيف بن ذي يزن، وعلي بن الفضل، ومالك بن الربيع، وابن زريق البغدادي وعمار اليمني، وغيلان الدمشقي، وسفيان الصنعاني، والأبناء (نوح، أيوب، ويوسف والمسيح عيسى).. هذا بصفة عامة، أما الرموز التي أوردها في مدونة "بلقيس" ... وقصائد لمياه الأحزان فهي بلقيس ومأرب، سليمان، النبي محمد "صلى الله عليه وسلم"، الفاروق، الصديق أبو بكر... الخ.

مَا زَالَ شَبَّكَ مَنْزِلَهَا مُورِقًا

بِالْأَحَادِيثِ

وَاللَّفَاتِ

وَأَصْدَاءَ ضَحَكْتِهَا

كَسَلَا سِلِّ مِنْ ذَهَبٍ
تَتَفَتَّحُ كَالضَّوِّ عِبْرَ الزَّمَانِ
تَرِنُ
تُزِيلُ الْغُبَارَ عَنِ الرُّوحِ
وَاللُّغَةَ الْمُتَعَبَةَ (1)

- إلى أن يقول :

إِنَّهُ طَيْفَهَا ... طَيْفَ بَلْقَيْسِ
يَخْرُجُ مِنْ صَفَحَاتِ الزَّمَانِ الْقَدِيمِ
وَفِي شَبَقٍ مُبْهَمٍ يَحْتَوِينَا
يُرَمِّمُ أَوْقَاتَنَا بِالْأَحَادِيثِ
وَيُورِقُ فِي شَطْحَاتِ الْخَيَالِ
قَالَ سُلَيْمَانُ : انْكَسِرِي يَا شَهْوَى أَحْلَامِي
هَذِي الْمَرْأَةُ فَاتِنَةٌ
وَأُنُوثَتَهَا فِي حِكْمَتِهَا
لَا الْخَمْرَةَ بَا حَتَّ بِالْأَسْرَارِ
وَلَا السَّاقَانَ ...

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 09-10.

- إلى أن يقول :

سُلَيْمَانُ أَنْ يَتَمَنَّى
وَيَشْتَأَقَ
لِلْقَلْبِ فِي مَارَبٍ
أَنْ يَلُوكَ مَرَارَتَهُ

وَلِبَلْقِيسَ فِي عَرْشِهَا

الْمُتَأَلِّقِ فِي وَلِهِ

تَنْتَقِي فِي مَوَاقِيتِهَا

وَمَوَاقِيتِهَا مَا تَشَاءُ

تَرْتَفِعُ عَنِ كَاهِلِ الْأَرْضِ

عِبَاءَ الْحُرُوبِ⁽¹⁾

والملاحظ لهذا المقطع يرى أن "بلقيس" ليست شخصية تاريخية فقط بل هي الشخصية التي جعلت الشاعر يسترجع تاريخ بلقيس إثر زيارته لقريّة "سحر" ممّا تداعت أفكاره وجعلته يستحضر التاريخ برؤية شعرية جعلت "بلقيس" تنصهر في لحمة النص، ويدخل في تشكيلها ويعطيها – الشخصية – أبعادا جمالية لم تكن لتأتي لولا هذا الانصهار الذي كان بين النص والمكان والشاعر.

فالشاعر حاول توظيف بعض الرموز ليجسد لنا ما مرّت به "سحر" من خلال شخصية بلقيس، التي خلق لها الشاعر سياقًا خاصًا يناسبها، ذلك أن قوة الرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بقدر ما تعتمد على السياق⁽²⁾.

- (1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص10-11.
 (2) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص199.

2.2.4- الرموز الدينية :

لقد أكثر الشعراء المعاصرون من التوظيف الرمزي للشخصيات الدينية في قصائدهم، من هذه الشخصيات "شخصية عيسى، سليمان، محمد "صلى الله عليه وسلم"، فشخصية الأنبياء غنيّة بدلالات الفداء والاستبسال والمثالية، كما أنها تحمل قدرا كبيرا من التراجيديا الدرامية، التي أغرت الشعراء بتتبعها فنيا واستثمار ما بها من طاقات دالة على دراما الحياة الإنسانية، فهي مثال للعطاء والبذل وحمل الرسالة⁽¹⁾.

ويجسد ما ذهبنا إليه قول الشاعر في قصيدة "خمس لوحات" و "الذبي":

هُوَ الشَّمْسُ

مِنْ ضَوِّهِ تَسْتَمِدُّ الخَلِيقَةَ حِكْمَتَهَا

وَاسْتِنَارَتَهَا

هُوَ مَنْ أَوْصَلَ الأَرْضَ بِالله

فِي لَحْظَةٍ لَا مَثِيلَ لَهَا

بِأَصَابِعِهِ المُطْمَنِّئَةِ

أَوْصَدَ أَبْوَابَ مَمْلَكَةِ اللَّيْلِ

وَالظُّلْمَةَ الأَبَدِيَّةَ

أَطْلَقَ فِي الأَرْضِ أَشْجَارَهُ

وَقَنَادِيَهُ

فَاسْتَوَى ظِلَّهَا

وَاسْتَقَامَ لَهَا الضُّوءُ

مَاذَا جَرَى يَا ابْنَ أَمْنَةَ

(1) ينظر : كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، القاهرة، ط1، 2007، ص548.

المُصْطَفَى ؟

كَيْفَ أَعْمَدْتَ سَيْفَ المَحَبَّةِ

فِي كِبِدِ الحَقْدِ

أَعْلَنْتَ أَنَّ العِبَادَ سَوَاسِيَةَ ؟

كَيْفَ عَادُوا إِلَى أبيضِ يَتْبَاهَى

بِمَا سَمِعَ اللَّيْلُ مِنْ لَوْنِهِ

وَشَرِيْدِ يُبَاهِي بِأَحَاسِيْسِهِ

وَعَنِي يُوَارِي فِي فَوَاحِشُهُ

يَشْرَبُ الْخُمُورَ مَعْصُورَةً

مِنْ دَمِ الْفُقَرَاءِ (1)

في هذا المقطع يستحضر الشاعر شخصية "النبى محمد صلى الله عليه وسلم" ورمز له "بالشمس" التي تستمد منها الخليفة حكمتها واستنارتها فـ "هو من أوصل الأرض بالله"، فهو رسول الله إلى خلقه، وهو الواصل بين الأرض والسماء، وذلك لما جاء به من حكمة وعلم أوصد بهما باب الظلام والجهل وقد ورد ذلك في القرآن الكريم في سورة "محمد".

قال الله تعالى : ♥ إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ # وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَا تُؤْمِنُونَ # وَلَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلًا مَا تَدْكُرُونَ # تَنْزِيلٌ مِنْ رَبِّ الْعَالَمِينَ .
وفي هذه الآية تأكيد بأن قول الرسول قول حقّ منزل من الله سبحانه وتعالى إلى رسوله الكريم "صلى الله عليه وسلم".

- سورة الحاقة، الآية 40-41-42-43.
(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 59-60.

وإضافة إلى استدعاء الشاعر لشخصية "النبى محمد صلى الله عليه وسلم" استدعى شخصية "أبي بكر الصديق"، حيث يقول الشاعر :

يَا سَيِّدَ الصِّدِّقِ

يَا ثَانِي اثْنَيْنِ فِي الْغَارِ

كَيْفَ تَرَى أُمَّةً لَا صَدِيقَ

وَلَا صَدِّقَ فِي أَهْلِهَا

تَتَقَلَّبُ جُثَّتُهَا فَوْقَ نَارِ الْأَكَاذِيبِ

أَحْلَامُهَا شَجَرٌ طَاعِنٌ

وَمَوَاقِيَّتَهَا لُغَةً تَأَلَّفَةُ؟! (1).

استحضر الشاعر شخصية "الصديق أبي بكر" وهي رمز للصدق والأمانة، ليعبر عن زمن غاب فيه الصدق والأصدقاء.

والملاحظ على مدونة الشاعر أن الرمز الديني مسّ جوانب كثيرة، ممّا يكشف عن ثقافته الدينيّة.

ويكرّر الشاعر صورة الرمز في نصوصه ولكن بمعان مختلفة تتناسب وموقفه في كل مرّة، وإليك المقطع التالي من قصيدة "خطاب مفتوح إلى أهل داحس والغبراء" - يقول الشاعر :

إِنَّهُمْ قَوْمٌ (دَاحِسُونَ)

أَجْفَانِهِمْ كَالْمَفَازَاتِ غِبْرَاءِ

لَا يُشْبَهُونَ الْبِلَادَ الَّتِي خَرَجُوا

مِنْ مَحَاجِرِهَا ...

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 61-62.

يَتَوَاصُونَ بِالْمَوْتِ

لَا يَتَوَاصُونَ بِالْحُبِّ

حُزْنِي عَلَيْهِمْ وَهُمْ حَزْنُ هَذِي الْبِلَادِ

إِلَى أَيْنَ يَمْضِي بِهِمْ حَقْدُهُمْ؟

وَأِلَى أَيِّ هَاوِيَةٍ يُسْرِعُونَ

بِأَوْزَارِهِمْ؟

أَيُّهَا اللَّيْلُ لَا تَنْجَلِ،

ارْتَحِلِي يَا نُّجُومُ

فَإِنَّ الْبِلَادَ الَّتِي دَبَحَتْ أَجْمَلَ الثَّائِرِينَ

وَأَشْجَعِهِمْ

لَنْ تَرَى الشَّمْسَ ...

أَبْنَاؤُهَا فَقَاؤَا بَعَايَتِهِمْ عَنِ حِكْمَتِهَا

وَمَضُوا يَعْبُدُونَ الظَّلَامَ

حِينَ أَدْكُرُهُمْ

تَتَشَطَّى الرِّيَّاحُ

وَيَنْسَكِبُ القَلْبُ حُزْنَاً

وَيَأْكُنِّي حَجَلٌ لَا فَرَارَ لَهُ ...

أَيْهَا (الدَّاحِسِيُّونَ)

حِينَ أَرَى الأَرْضَ أَعْشَقُهَا

تَبْتَلِينِي بِحَبِّ عَظِيمٍ⁽¹⁾

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 103-104.

وَتَغْمُرُنِي بِالمَسْرَةِ

تَمَلَأُنِي نَشْوَةً وَحَنَانًا

وَحِينَ أَرَاكُمْ أَخَافُ

وَيَسْقُطُ عَنِ كَلِمَاتِي الكَلَامُ⁽¹⁾

يستحضر الشاعر في هذه القصيدة الموسومة بـ "خطاب مفتوح إلى أهل داحس والغبراء" وهي رمز للشقاق، للتعبير عن معاني ومزجها بمعان أخرى تعتمد الإيحاء بتضمين النص إشارات تحيل القارئ إلى فك الغموض وفهم العبارات الغائبة. يوحى نص الشاعر إلى الشقاق بين الإخوة العرب بصفة عامة وإلى الشقاق بين الإخوة اليمنيين بصفة خاصة.

تداخلت وتضاربت رموز الشاعر في مدونته وتنوعت بتنوع حالته النفسية التي لا تستقرّ على حال. ممّا جعل النصوص تزخر بكثافة هائلة للرموز التاريخية والدينية والطبيعية لتحقق شعريةً مقالحية خاصة تشعّ إحياء ودلالة، فشكّلت مفارقةً من نوع خاص أضفت جمالية خاصة على النص.

(1) عبد العزيز المقالح : بلفيس ... وقصائد لمياه الأحران، ص 104-105.

ممّا سبق يمكننا القول أن الصّورة الشعرية لها مكانة خاصة في النّقد القديم والحديث وذلك لأهميتها في إبراز شعرية وجمالية الشعر والخطاب الأدبي. إضافة إلى ذلك فهي تمثّل دعامة أساسية، يبنى عليها الكون الشعري مما يكسبه تميزاً وخصوصية.

والملاحظ أن مفهوم الصّورة في القديم كان يقتصر على التشبيه والاستعارة والكناية، باعتبارهم محور الصّورة التقليدية وعمودها.

كما يبدو جلياً مزج الشاعر في ديوانه بين الصّور التقليدية، التي يشكّلها كل من التشبيه والاستعارة، والكناية من جهة، والصّورة الحديثة من جهة أخرى، والتي اتّسعت دائرة مفهومها لتشمل التّجسيم والتشخيص وتراسل الحواس، هذه الأخيرة تحتلّ مكانة بالغة الأثر والأهمية لأنهما وسيلة نقل للتجربة الشعورية بين المبدع والمتلقّي، لذلك كان لزاماً على

الشاعر أن يعتمدها في عملية الإبداع من أجل بثّ الرّوح فيها، وهذا ما يجعل منها لغزا مليئا بالإيحاءات اللانهائية.

كما يتّضح تفنّن "المقالح" في نشر صورته وتوزيعها على جسد النصوص وتنوعها، ممّا يساهم في تقريب المفاهيم والمعاني المجرّدة إلى ذهن القارئ، ويشركه في تجربته الشعريّة بشتّى مراحلها الحلوة منها والمرّة، ويجعله يحلّق في فضاء التأويلات.

كما تداخلت وتضاربت رموز الشّاعر في مدونته وتنوعت بتنوّع حالته النفسية المتذبذبة، ممّا جعل نصوصه تزخر بكثافة هائلة من الرموز لتحقيق بذلك شعرية تشعّ إيحاء ودلالة.