الفصل الخامس
تشكيـل الصـــورة الشعـرية
في شعر السبعينيات

- مهاد نظري " مفهوم الصورة الشعرية "
- التشبيه
- الاستعارة
- الكناية
- الصورة السينمائية في شعر السبعينيات
- (اللقطة - المونتاج - المشهد)

١- تمهيد : مفهوم الصورة الشعرية :

تعددت المفاهيم حول الصورة الشعرية [١] ؛ فهي إحدى البنيات الإبداعية والطاقات الجمالية في عملية الخلق الشعري وهي روح الشعر وأنفاسه المتلاحقة التي يبوح بها الشاعر من خلال النص المعنيِّ به. وتعد الصورة الشعريه من أصعب مفاتيح النص الشعري ، نظراً لاختلافها من شاعر لآخر ؛ فكل شاعر له صوره التي يبتكرها ويتميز بها عن الآخرين. ويرتبط أسلوب الشاعر ارتباطاً وثيقاً بمدى قدرته على الابتكار والتجديد في لغته الشعرية وصوره أيضا؛ فالصورة الشعرية " هي رسم قوامة الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة "[٢] . وما دامت الصورة ركناً أساسياً في النص الشعري فهي أيضا " الصوغ اللساني المخصوص الذي بوساطته يجري تمثل المعاني تمثلاً جديداً مبكراً بما يحيلها إلى صور مرئية معبرة ، وذلك الصوغ المتميز والمنفرد هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية ، تأخذ ماديتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي [٣] " .

وتعد الصورة الشعرية صورة الشاعر ذاته ؛ فهو يطرح هذه الذات من خلال نصوصه فتنبثق الذات من خلال الصورة ، وتنبثق الصورة من خلال الذات الشاعرة. فالصورة هي

---

(١) يجد الباحث أسماء أخرى أطلقت على هذا المفهوم ، منها :
- **الصورة الأدبية :** وقد أطلقه مصطفى ناصف فى كتابه المعنون بهذا الاسم .
- **الصورة الشعرية :** كما عند : صبحى البستانى : فى كتابه الذى يحمل الاسم نفسه .
- **التصوير الفني :** ونجده عند سيد قطب : فى " التصوير الفنى فى القرآن الكريم" .
- **الصورة الفنية :** ونجده عند جابر عصفور فى كتابه الصورة الفنية ، ومحمد حسن عبد الله فى كتابه الصورة الفنية فى شعر على الجارم .

(٢) **سى داى لويس :** " الصورة الشعرية " ، ت أحمد نصيف الجنابى وآخرين ، وزارة الثقافة ، بغداد ، سنة ١٩٨٢، صـ ٢٣ .

(٣) **بشرى موسى صالح:** الصورة الشعرية فى النقد الحديث ، المركز الثقافى العربى، بيروت، سنة ١٩٩٤، صـ١٣.

الملمح الأسلوبي الذي يتميز به شاعر عن آخر. والصورة وسيلة الشاعر للتجريب والتجديد فقد يُحدِث الشاعر صدمة ودهشة للمتلقي في آن واحد من خلال صوره المبدعة. فالصورة هي أول ما يلفت عين القارئ وأذن المتلقي ، بخاصة حين تكون الصورة جديدة في تناولها،مبتكرة ، غير متداولة، أو بمعنى آخر أنها (صورة بكر) ؛" فالشاعر الحاذق هو الذى يستطيع أن يحقق فى نصه بكارة التصوير وبكارة الدلالة ؛ فالصورة هي وسيلة الشاعر للتجديد الشعري والتفرد، ويقاس بها نجاحه في إقامة العلاقة المتفردة التي تتجاوز المألوف بتقديم غير المعروف من الصلات والترابطات التي تضيف إلى التجربة الإنسانية المطلقة وعياً جديداً " (٤).

وتعد الصورة وسيلة حتمية لمعرفة الأجواء النفسية التي يكون عليها الشاعر؛ " فالصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام، وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة أو مجاز وحقيقة أو رغبة في إقناع منطقي أو إمتاع شكلي؛ فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها و يجسدها بدون الصورة " (١).

ويحدد جابر عصفور مفهوم الصورة في قوله : " إن الصورة الفنية مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي .....وقد لانجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث موجودة في التراث ، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول"(٢) .إذن فالصورة الشعرية لم تختلف فى وقتنا الحاضر عن الماضي بقدر ما اختلفت في طريقة

(١) السابق ، صـ ١٢ .
(٢) خالد محمد الزواوى:"الصورة الفنية عند النابغة الذبيانى "،الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجان، سنة ١٩٩٢ صـ ١٠٠ – ١٠١ .
(٣) جابر عصفور : " الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى " ، دار المعارف ، سنة ١٩٧٤ ، صـ ١٧٢ .

العرض والتناول؛ فهي وسيلة من وسائل التعبير الفني ، التي يصور الشاعر من خلالها تجاربه وعلاقته بالواقع الذي يعيش فيه .

ويشير عبد القادر القط إلى أن " الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع ، والحقيقة والمجاز ، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني ، أو يرسم بها صوره الشعرية ؛ لذلك يتصل الحديث عن الصورة بناء العبارة "(١) .

فالصورة الشعرية تعتمد إذن اعتماداً كلياً على التجربة الشعرية الكاملة ؛ فهي نتاج تشكيل لبنات النص الشعري من اللغة ، والإيقاع (الوزن + القافية) والتركيب والأفكار وهذه الوسائل كلها تتآزر فيما بينها مكونة جسد النص الشعري.

فالصورة الشعرية تغذى خيالات القارئ/المتلقى أثناء الفعل القرائي/التلقي؛فتجعل القارئ / المتلقي مشاركاً فعلياً في عملية إبداع النص .ويقول صلاح فضل : " إذا كان مصطلح الصورة يشير إلى ما يتصل بعمل أيه حاسة بشرية سواء كانت صوراً بصرية أوسمعيه أو لمسية أو شمسية أو ذوقية ، فإن ردود فعل هذه الصور عند القارئ تحرك طبقات إرادية فيه هي المتصلة بخيالاته ، باستخدام معلومات ترجع إلى الذاكرة وتثير تصوراته الحسية " (٢) . والصورة هي انعكاس الذات على نفسها ورصد ملامح تطورها

(١) يراجع:عبد القادر القط : " الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر"،مكتبة الشباب،سنة ١٩٩٢،صـ ٢٩١ .
(٢) يراجع صلاح فضل : "علم الأسلوب مبادئه ، وإجراءاته" ،مؤسسة مختار للنشر ، سنة ١٩٩٢ ، صـ ٢٥٩ .

وتحولها فهي " المرآة التي لا تعكس الخصوصية والوجه الإبداعي فحسب ، بل إنها تحمل سمات المرحلة الشعرية التي يعد الشاعر جزءاً منها"(١) .

فالصورة الشعرية هي التي يتبدى من خلالها جوهر النص الشعري الحقيقي ، وتسجل التجربة / الحالة التي يقاسيها الشاعر ويعاني من خلالها لهيب التجربة ، فتجئ صورة ملتهبة مدهشة في آن ." فالصورة مظهر من مظاهر خصوصية الشاعر الفنية وهي التي تحدد مدى قدرته على الابتكار والخلق، وهي عنصر التميز الفني وسط السياق ، كما أنها وسيلته وغايته في تكوين تجربته النصية " (٢) .

فقد كانت الصورة الشعرية الهاجس الأكبر الذي انشغل به الشاعر السبعيني فانشغل بالابتكار والابتداع في خلق صور جديدة طبع عليها بصمته الفنية وكانت جزءاً من أسلوبه الذي امتاز بالتجاوز ورفض الاجترار الزائف عن السابقين ، فجاءت صوره صادمة للمجتمع ، لأنها كادت أن تنُبْئ عن حقيقة مّا يخشاها المجتمع " فالمظهر العام لخيال المتفنن هو ذاك الإلهام الذى يعتبر نضجاً مفاجئاً غير متوقع لكل ما قام به الشاعر من قراءات ومشاهدات ، وتأملات ، أو معاناة من تحصيل وتفكر"(٣) .

الصورة الشعرية والحداثة :

من الملاحظ أن الصورة الشعرية عند شعراء الحداثة (شعراء السبعينيات) هي الصورة المثيرة ،التي تعمل على إثارة الدهشة والتصادم والمفاجأة والبكارة التركيبية. وهذا ما أكده محمد حمود بقوله : " إن الصورة الشعرية هي التي تؤسس الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الشعري ؛ فالصورة إذن هي المدخل إلى مناخ الشعر والتكثيف، لذلك لجأ

(١) يراجع : بشرى موسى : " الصورة الشعرية " ، صـ ٧٣ .
(٢) عبد الفراج خليفة : " قصيدة الحداثة " ، مرجع سابق ، صـ ٢٣٦ .
(٣) مصطفى ناصف : " الصورة الأدبية " ، دار مصر للطباعة ، صـ ١٢ .

الشعراء الحداثيون إلى التتابع الصوري؛ فالصورة هي الوحدة الصغيرة التي يتوقف عندها العمل الشعري في تتابعيته ، إنها بهذا المعنى نقطة مركزية استطاعت الحركة الشعرية المعاصرة إدخالها بصيغتها الحديثة في بنيه القصيدة "(١). فالصورة تمثل البنية المركزية بوصفها الجوهر الحقيقي لتميز الشعر عن النثر بعد الوزن (التفعيلة).

وقد جنح شعراء السبعينيات إلى التجريب الفنى على مستوى اللغة،والصورة،والبنية التركيبية والإفرادية للنص الشعري "؛ فالصورة هي جوهر النص الشعري ، فإن تشكيل الصورة هو ميدان إبراز موهبة الشاعر ومقدرته الفنية ،وذلك أن الصورة هي قبل كل شئ تشكيل مكاني، والمكان بذاته جمود وسكون وتلاش ومقدرة الشاعر الفنية تبرز في الخلق الصوري، أي في بث الحركة والحياة في المكان في جعله مكاناً زمانياً"(١).

إن بحث الشاعر السبعيني المستمر وراء الصورة الشعرية الجديدة يتسم بالجدية والطزاجة، كما أنه يعبر من خلالها عن آرائه وأفكاره وخيالاته ؛ لذلك تجاوز الصور التقليدية المحفوظة التي يمتلكها شعراء آخرون سابقون عليه .

فالصورة الشعرية هى الحلم الذى يرنو الشاعر دائماً إليه محاولاً تحقيقه أو البحث عنه فى أغوار نصه الشعري ؛ فقد يلجأ الشاعر للصورة الجديدة ، لبناء النص الشعرى ، فالنص الشعري الحداثي مفعم بالصور الشعرية التي تتفتق حسبما تكون الحالة / التجربة التي يمر بها الشاعر. وقد تجاوزت الصورة الشعرية لدى شعراء السبعينات كل ما هو تقليدي ، قد تم إنجازه ؛ لأن الشاعر السبعيني يبحث عن الأشياء التي لم تنجز بعد؛ " فقد تجاوزت الصورة المفاهيم التقليدية ، وصنعت مناخاً استعارياً شديد العصف بالمنطق

(١) محمد حمود :" الحداثة فى الشعر العربى المعاصر ، بيانها ومظاهرها " ، الشركة العالمية للنشر ، بيروت ، ط١، سنة ١٩٨٦ ، صـ ٩٤ .
(٢) محمد حمود : " الحداثة فى الشعر " مرجع سابق ، صـ ٩٥ .

القديم وطرحت التركيب اللغوية الجديدة الكثيفة المدهشة تعدداً في المعاني المطروحة ، يجعل من الصعب أن تعرف أي طرفي الصورة هو الذي استعار من الآخر بسبب التفاعل العميق الذي يطرح حاسة مجازية مختلفة " (١) .

ومما لاشك فيه أن الصورة في ذاتها ، هي الفضاء الذي يتحرك من خلاله الشاعر فهي " ليست حلى زائفة ، بل إنها جوهر فن الشعر ، فهي التي تحرر الطاقة الشعرية الكامنة في العالم والتي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه وهذا ما انتبه إليه فاليرى إن الزخافات والعلل من جانب الاستعارات والمجاز والصور هي خصائص الشعر الجوهري وليس المضمون هو سبب الشكل الشعري بل هو نتيجة من نتائجه " (٢) .

" وقد انفتح الخطاب الشعرى السبعينى على الصورة الشعرية ، وعلى فضائها بحيث أنتج عالماً رحباً من الصور الشعرية التي تنطلق منه وتدور في فضاءات متعددة ، تبدأ من الهاجس الصغير الكامن فى الذات إلى التأمل الكوني المطلق ، وتتخذ السمت التجريبي الذي يؤلف بين موجودات متناكرة ، ويعطي صوراً صادمة لذوق المتلقى والثقافة الجمالية التي خبرها" (٣) .

" وارتبطت الصورة الشعرية دائما بموقف من الحياة ، ودلت على خبرة الشاعر ونظراته الدقيقة إلى الأمور وبذلك أصبحت الصورة تنقل مشهداً حياً ، كما تلخص خبرة وتجربة إنسانية وهي وإن ظلت حسية ، فلأن الصورة دائماً لا مفر من أن تستخدم العناصر الحسية ، ومازلت تختلف في معنى الحسية عن الصورة القديمة " (٤) .

---

(١) أمجد ريان : " الحراك الأدبى " ، سلسلة كتابات نقدية ، ع (٥٧) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سنة ١٩٩٦ ، صـ ١١٧ .

(٢) صلاح فضل : " نظرية البنائية " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، سنة ٢٠٠٣ ، صـ ٣٥٦ .

(٣) عبد الفراج محمد أحمد ، " قصيدة الحداثة فى شعر السبعينيات " ، صـ ٢٣٨ .

(٤) عز الدين إسماعيل : " الأدب وفنونه " ، دار الفكر العربى ، سنة ١٩٩٤ ، صـ ٨٢ .

" مما يميز الصور التى يفتقها الخيال المبدع، ما تنطوى عليه من لا نهائية وانقسام، أما اللانهائية فلأن الخيال يبدع صوره ويشكلها من المدرك الحسى ، ومعلوم أن المدرك لا يكون بهذه الصفة إلا من قبل ذات تدرك . وتعنى هذه المقولة – فينومينولوجيا – أن الموضوع المدرك محصلة لا متناهية لسلسلة من إدراكات غير محددة ، يعد الموضوع حاضراً فى كل منهما ، ولا واحد من هذه الإدراكات يستنفده بحال ، وإذا كان المدرك لا يستنفد ، فحرى بالصور التى تستند للمدركات ألا تتناهى أو تستنفد .... ولكن تظل هناك دائماً فيما هو ليس بعد الصورة التى لم يبدعها خيال" (١).

٢- عناصر الصورة لشعرية :

أ- التشبيه :

" هو علاقه مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال؛ هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية ، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الزمني الذي يربط بين الطرفين المقارنين ، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة "(٢).

وقد تقتضى الحالة الشعرية لدى الشاعر الجنوح بالذهن إلى طرح تشبيهات تميل إلى الحالة النفسية والوجدانية التى تسيطر على الشاعر؛ فتتباين التشبيهات من آن لآخر .

وقد سيطرت أداة التشبيه (كأن) على نص حسن طلب (فسيفساء) إذ يقول :

" يا مرسلة غزلانك في قمحي
في كرمي .. تاركه خيلك

(١) عاطف جودة نصر : " الخيال مفهوماته ووظائفه " ، مكتبة الشباب ، صـ ٢٦١ .
(٢) جابر عصفور : " الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى " دار المعارف ، سنة ١٩٧٤ ، صـ ١٧٢ .

ما كان أضل خروجك لي
تحت الروحِ ...وكان أضلّك
كنت مصوبةَ نبلك
لكأنك كنتِ حساماً
والعشقُ استلك
بل لكأنك أنت المنذورة لي "[٣].

يمتح الشاعر من نبع حالته الشعرية المسيطرة على قلبه وحبه تجاه محبوبته تشبيهاً يكاد يكون مضاداً من حيث يشبه المحبوبة بالحسام / السيف الذي استله العشق ، ثم يخبرنا الشاعر من خلال طرحه لحالة تجاه محبوبته بقوة هذه العلاقة (لكأنك أنت المنذورة لي) فيشبهها الشاعر بأنها قَدَرُه وملاذه الوحيد ، أو بمعنى آخر قَدَرُه الذي لا يعلمه وقد أثبت الشاعر الضمير (أنتِ) بعد كأن ليؤكد على قوة هذه العلاقة الوثيقة بينه وبين محبوبته .

ويقول الشاعر حسن طلب :

" وفتاةٌ – كالمهرة – نحوي
قالت :
مثلك في قلبي
هل مثلي في قلبك ؟ [١].

(١) حسن طلب : " سيرة البنفسج " : صـ ٧ .
(٢) حسن طلب : زمان الزبرجد ، صـ ٢٠٧ .

لقد شبه الشاعر محبوبته بالمهرة الجميلة التي تتجه نحو محبوبها وتطوقه بحبها ويطوقها بحبه؛ فنرى وجود المشبه (الفتاة) + الأداة (الكاف) + المشبه به (المهرة) .

فالشاعر قد بالغ في وصفه لمحبوبته؛ فاتخذ تشبيهات تنم عن عشقه وحبه لهذه المعشوقة ؛ فالمحبوبة هي ظل الشاعر الممتد بامتداد عشقه لها، فهو (الشاعر) الذى يستنطق هذه المحبوبة من خلال إجراء (الديالوج) بينه وبينها في قوله (قالت : مثلك في قلبي / هل مثلي في قلبك ؟) فسؤال المحبوبة يوحي بمدى قلق واضطراب حالة العشق لدى المحبوبة .ثم يستطرد الشاعر فى هذا الديالوج فيقول :

قلت : أقل قليلاً

قالت : فى لبِّك ؟

قلت : أقل قليلاً [1].

فأسئله المحبوبة التي تتوارى خلفها إيحاءات كثيرة تشي بمدى عشق المحبوبة لمحبوبها ، فهي تريد أن تعرف مقدار حب معشوقها لها .

ولم يتخلَّ الشاعر السبعيني عن استخدام أداة التشبيه ، بصورتها التقليدية فى البلاغة القديمة ، ولكن صار استخدام التشبيهات ظاهرة من ظواهر البلاغة فى الخطاب الشعرى السبعينى؛ ففي قول حلمي سالم :

هاتان الساقان شهيقان :

شهيق يهمس خذني ، وشهيق يصرخ

إنا مفترقان . عمودان من الدم المطلوق : الأول وردي

(١) حلمى سالم : يوجد هنا عميان ، كاف نون للنشر ، سنة ٢٠٠١ ، صـ ٩١ .

شأن بكارات الأغشية لبكر ، الآخر فيه من الجرح القاني .....

..... الساقان سؤالان عميقان انتصبا ساريتين ،

الساريتان بجمرهما المتأجج تحترقان، الأم تقول : هما الفتنة تختبئان كسفّاحين ، السفاحان بفن القنص عريقان [1].

فقد مزج الشاعر في المقطع السابق أنواع التشبيه بين(التشبيه البليغ، والتمثيلي والضمني) فنجده في السطر الأول قد صور الساقين بأنهما أعمدة عالية لضخامتهما وارتفاعهما في آن. وقد شبه الشاعر هاتين الساقين بأنهما عمودان من الدم المطلوق قاصداً استغلال تلك الإيحاءات التي تومئ إليها كلمة (الدم) بما فيها من (قتل وانتهاك، وعنف وحرب ، وإراقة دماء الأبرياء)، كما أن هذا الشعور الممزوج بحس الشاعر وحالته ، يومئ إلى معاناة الشاعر تجاه إراقة الدماء. ثم إن تصوير الساقين بعمودين من الدم، وبالساريتين بجمرهما المتأجج،يلتقيان في اللون الأحمر للنار؛ فقد أتى الشاعر بصفة من صفات النار وهو التأجج الذي يوحي بمدى شدة النار ولهبها . ثم يصور الشاعر الساقين فى قول الأم بأنهما الفتنة تختبئان كسفاحين ؛ فنلاحظ أن الشاعر قد استخدم تشبيهين؛ تشبيهاً بليغاً لم يذكر فيه الأداة ، وهو الأول، وتشبيهاً تمثيلياً، وهو الثانى ،الذي ذكر فيه الأداة. وقد استخدم الشاعر أدوات التشبيه بأنواعها، وذكر أداة تشبيه تكاد تكون غير شائعة (شأن) في قوله (شأن بكارات الأغشية)؛ فشأن هنا تأتي بمعنى (مثل) وهي أداة من أدوات التشبيه .

كما نلاحظ استخدام الشاعر رفعت سلاّم لتشبيهات معينة ،تميل إلى الخيال المجرد أكثر من الحسية ،ففي قوله :

(١) السابق : نفسه .

أُجلِسُ البحرَ على يَدي الأصِـــــــيل.
أَسقيه قهوتي ،
فى فنجان مزخرف برسوم تَتَرِيَّة
أُعطيه سيجارة من عُلبتي الفارغة.
أشعلُها ، أشعلهُ ،
مُسندًا ظهري على ظليِّ القتيل .
كلامٌ مالحٌ ، وطحلبٌ يطفو ،
أصدافُ فارغةٌ ، وسفنٌ هشيمةٌ
أسماكٌ ميتةٌ ، وَصفيرُ نافقٌ ،
ودوارَ بليل.
بحر على يَدي ،
يمدد الساقين ويُرخى تَعَبَه .
يرمي عَليّ كَومةً من أساطِـــــير وكائناتٍ من اليُود [1].

في المقطع السابق نرى الفاعل الدلالي (الشاعر) هو الذي يتحرك بصورته ويُشكلها ويقف على شفا تكوين الصورة بالفعل/المضارع(أجلس،أسقيه-أعطيه-أشعلها - أشعله) وكأن الشاعر فنان تشكيلى يزخرف لوحته،موزعاً مساحاته اللونية فى نسق ممتد، لاكتمال الصورة الكلية للنص.

(١) رفعت سلاّم : هكذا قلت للهاوية ، صـ ٩٤ .

ب – الاستعارة :

المراد بالاستعارة هو أن: " تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع، أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجئ إلى اسم المشبه به فتعيره المشبَّه وتُجريه عليه"(١)؛فالاستعارة ضرب من التشبيه – على حد تعبير عبد القاهر الجرجانى (٢) – حيث يعتمد الشاعر في صياغتها على حذف أحد الركنين ، المشبه ، أو المشبه به؛ فتصير مجازاً قائماً على التشبيه استعملت فيه الألفاظ فى غير ما وضعت له فى أصل اللغة "(٣).

وتعد الاستعارة في الخطاب الشعري السبيعي من أعظم أدوات رسم الصورة الشعرية ، "لأنها قادرة على تصوير الأحاسيس الغائرة ، وانتشالها، وتجسيدها تجسيداً يكشف عن ما هيتها وكنهها بشكل يجعلنا نتفاعل تفاعلاً عميقاً بما تنضوى عليه؛ فهي بذلك أداة توصيل جيدة تصور ما يحدث فى صدر الشاعر وتنقله إلى المتلقين بشكل مؤثر"(٤).

وتعد الاستعارة أيضاً لبنة من لبنات النص الشعري السبعيني ؛فهى تمثل جوهر الصورة الشعرية ،وتمنح القارئ اتساعاً في الخيال ، وقدرة علي الإثارة الحسية والعقلية فى آن واحد. وترتبط الاستعارة بالإدراك الحدسي وتصبح مرتكزاً للصورة الشعرية، ولهذا تكون فاعلة في النص الشعري ، كمايقول ريتشارد: " إن الاستعارة الجيدة ، تتضمن الإدراك الحدسي ، لا وجه المبيانة ، بين الأشياء المختلفة "(٥).

---

(١) عبد القاهر الجرجانى :دلائل الإعجاز" تقديم " محمد رشيد رضا ، دار الكتاب بيروت لبنان – ط١سنه ١٩٨٨ صـ ٦٧ .

(٢) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ، تحقيق " محمود محمد شاكر"، دار المدني ، القاهرة ، ١٩٩١ ،ص ٢٠.

(٣) مجيد عبد المجيد ناجي: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت ط ١ ، ١٩٨٤ ، ص ٢٢٠ .

(٤) عدنان حسين قاسم:التصوير الشعري، وأدوات رسم الصورة ،المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع ، ليبيا ، سنة ١٩٨٠ ص ٨١ .

(5) I. Richards : The Philosophy of Rhetoric,P 89.
نقلاً عن ، عدنان حسين قاسم : التصوير الشعرى ، ص ٨٣

وتسهم الاستعارة في إبراز عبقرية الشاعر،و تميزه على أقرانه من الشعراء، وتتجلى من خلالها القدرة علي كشف العلاقات الخفية بين الأشياء جميعها.يقول حسن طلب :

يا نيل قد بدّلت بعد الحال حالا
هجم الوباءُ عليك منِ كلِ الجهاتِ
وساغ ماؤك للهاةِ
غنيمة بيضاء
أو رزقاً حلالاً
قال : صف النيل
قلت : اغتيل
و أضفت : أجل للنيل يد
لكن لا كالأيدي
فعلام يشير النيل إلى المارَّةِ ؟
كيـــف يمـــد النيـــل يديـــه
و يستجدى ؟! (١).

و يقول في مقطع آخر:

" يا نيل أحكمت الخُططْ
فرشتْ لك الصحراءُ شَرَّ حَصيرةٍ
فَرَصَدَت كل صغيـــــرةٍ

(١) حسن طلب : " لا نيل إلا النيل " ، دار شرقيات ، صـ٦٣.

لم تنس قطّ
ومكرت بالمستنقعات
فسرت من بحر الغزال
عبرت مرتفعات دنقلة القديمة
في محاذاة الجـــبالِ "[٢].

يتوجه الشاعر بالنداء إلى " النيل " بوصفه كائناً حياً، ليسقط عليه صفة من صفات الإنسان ألا وهى (السماع). ويجري الشاعر مونولوجاً داخلياً بينه وبين نفسه ،وكان الحديث عن النيل الذي تغير وتبدَّل وآل إلى حال سيئة. وتتحقق الصورة الاستعارية في (هجم الوباء) حيث يعتمد الشاعر على تشخيص الوباء وكأنه إنسان أو شخص شرير يحمل كل الصفات القبيحة ليهجم علي فريسته.ويأسى الشاعر ويحزن ويتألم ويتوجع لما صار إليه حال النيل فى مصر، وإن كان الشاعر قد اتخذ من النيل رمزاً للشعب المصري المغلوب على أمره.

وتتحقق الصورة الاستعارية الحسية التي تعبر عن حالة الشاعر النفسية ، من خلال مجيء الاستعارات على النحو التالي (هجم الوباء عليك ، ساغ ماؤك للهاة ، للنيل يد ، يمد النيل يده ، ويستجدى) هذه الصور الاستعارية كلها التي عبر الشاعر عنها في صورة لقطات سينمائية صارت مرتكزاً حسياً نفسياً يمكن لنا من خلالها الولوج إلى روح النص الشعري ذاته .

(١) السابق ، ص ٦٨ - ٦٩ .

وفى المقطع الثاني : صور الشاعر النيل بإنسان يدبر ويُحكم الخطط ، ويصفه بالمكر والخبث ، وقد تحققت الصورة الاستعارية من خلال ورود بعض اللقطات الاستعاريه في قوله (يا نيل أحكمت الخطط فُرِشَت لك الصحراء ،لم تنس قط ، مكرت بالمستنقعات،شر حصيرة) هذه الاستعارات السابقة كلها تقع في باب الاستعارة التشخيصية ، التي تنقل الجماد من صفته اللا عقلانية لتضفي عليه صفة إنسانية ؛ فقد صور الشاعر النيل بشخص يسمع ندائه ويفكر محكما خططه ، ويمكر بالمستنقعات ، وإن كان الشاعر قد أضفى على المستنقعات أيضاً صفة التشخيص .

وقد احتفى الشاعر حسن طلب بالاستعارة فى جل نصوصه الشعرية ، فكانت الاستعارة جزءاً أساسياً من بناء النص الشعري لديه . وتميز أسلوب حسن طلب عن بقية أقرانه فى اختيار الاستعارات التي يغلب عليها الطابع الحسى؛ ومن ثم يتأسس " عالم الرؤية في قصائد حسن طلب على المزج بين الاستعارة في جانبها الأسطوري المجرد،وجانبها الواقعي المتعين المحسوس ، وسوف نلحظ أن هذا التكنيك لا يقف عند مجرد استعادة الأصل واستكناه جوهره الأنطولوجى فى منحنى تشكيلي واحد " كذلك لا يسعى إلى مجرد إماطة اللثام عنه ، وتعريته ، وإنما يسعى أساساً إلى تفجير دلالته وكينونته المستقرة وتأسيس فعاليات فنية جمالية مغايرة ، قادرة على التخطى والتجاوز(١) .

وتتجلى الصورة الشعرية لدي الشاعر حسن طلب من خلال تراسل الحواس ، فيقوم الشاعر بعملية استبدال الوظائف ، فيجعل العين تسمع ، والأذن تري ، فيقول :

" أريد أن أكتب شعراً

(١) سعيد توفيق : " ماهية الشعر عند حسن طلب " مرجع سابق ص ٣٠٨ – ٣٠٩ .

تستطيع أن تسمعه العين
وأن ترى جماله الأذن "[٢].

فالشاعر ينقل حاسة السمع من موضعها الطبيعي المنطقي الذي خلقت الأذن من أجله إلى الموضع الاستعاري الجمالي الذي مازال الشاعر يحلم به ؛ فهو يريد لنصه الرواج والشيوع . ويوحي هذا المقطع برؤية الشاعر إزاء لنصه ؛ فالنص الشعري السبعيني نص يحتاج للعين ، أو بمعنى آخر يحتاج إلى القراءة المتكررة حتى تتمتع العين بجماله ، ثم ينقلنا الشاعر في السطر الثاني إلى استبدال وظيفة الأذن وهى السمع إلي وظيفة أخرى وهي الرؤية ؛ فتصبح الأذن عيناً والعين أذناً. فالشاعر يمتح من نبع نصه الشعري رؤيته الفكرية والثقافية التي يحلم بها، ومازال الحلم يراوده من وقت لآخر.

ومما لا شك فيه أن نصوص حسن طلب تحتاج إلى الرؤية البصرية أولاً ثم إلى الأذن؛ لأنه مغرق في تشكيله الطباعى فى فضاءات نصوصه وألاعيبه اللغوية .

وتتجلي الصور الاستعارية فى نصوص حلمي سالم بصورة واضحة ؛ فهو يربط بين حالته النفسية وصوره التي تغلب على طبيعة أسلوبه في جل نصوصه ؛ فيقول فى قصيدة (سكندريا يكون الألم) :

" الكائنات الصلبة على خدود الماء
القميص الذي في حالة الغزل والنسيج
هذه المدينة اختصار لتفصيلي ،
أو كناية عن اشتعالي البهيج "[٢].

(١) حسن طلب : زمان الزبرجد ، دار الغد ، القاهرة ، سنه ١٩٨٩ ، ص ٥٤ .
(٢) حلمي سالم : سكندريا يكون الألم ، ص ٤٥.

فقد مزج الشاعر بين جسده الذي في القميص والكائنات الصلبة التي تقطن خدود الماء؛فقد وصف الماء وصوره بأن له خدوداً ؛ فحذف المشبه به وصرح بشيء من لوازمه (الخدود) وذكر المشبه (الماء). وتدخل الاستعارة هنا في باب الاستعارة التشخيصية فقد جعل الشاعر " الماء السائل " بأنه إنسان له (خدود). وقد ربط الشاعر بين المدينة التي أشار إليها وآلامه وصراعاته ؛فهو بالطبع جزء من هذه المدينة وهذه الصراعات .

والصورة الاستعارية عند حلمي سالم هاجسه الأول ، إذ نراه منشغلاً بالصورة المركبة تركيباً ممزوجاً بطبيعته الساحره ، إذ يقول في قصيدة (صورة) من ديوانه " الشغاف والمريمات ":

الذكري تركن ثدييها فوق أصابع قلبي ،
وتشاغل عينهيا بتأمل أشياء الله
وتغفو في صدري
الذكري تفرط في السهو ضفائرها المبلولة فوق قميصي ،
وتحدثني
تصب القهوة هادئة
وهي تدارى دمعتها في جلبابي ،
وتخبئ شفتيها خلف هواء الحجرة
وهواء الحجرة يقظان .
الذكرى تخلع برنسها الفضي وراء الباب المردود خفيفاً ،
وتموت "[1].

(١) حلمي سالم : الشغاف والمريمات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنه ١٩٩٤ ، ص٣٦ .

إن اختيار الشاعر لمفردة (صورة) لتكون عنواناً لهذه القصيدة اختيارٌ مناسب لطبيعة هذا النص الشعري ، الذى حفل بعدة صور استعاريه جمعت بين الحسية والذهنية؛فالذكرى تؤرق الشاعر عبر تأملاته وخيالاته وهواجسه الممتدة من خلال الفضاء النصي . وقد تجلت الاستعارة في عدة سطور على سبيل المثال (الذكرى تركن ثدييها - تغفو - الذكرى تفرط في السهو - تحدثني - تصب القهوة - هواء الحجرة يقظان) إلى آخر الاستعارات التي غلب عليها الطابع الحسىّ الذي رسمه الشاعر من خلال خيالاته وتأملاته، فقد جنح إلى أنسنة الأشياء- أو بمعني آخر- فقد نقل الذكريات من دلالاتها المعنوية إلى دلالاتها الحسية الإنسانية ؛ أى خلق الشاعر منها شخصاً يتمتع بكل صفات الإنسان .

وقد أولع الشاعر رفعت سلاّم برسم صوره الشعرية من خلال استخدام الاستعارة بأنواعها المختلفة؛ فقد مزج بين روحه المعذبة وذاته المأساوية ، وجمع بين آلام الذات وعذاباتها وواقعة المزق السوداوى الذي لا يري الشاعر سواه فيقول :

" أُحصِى البقايا :

صرخةٌ تنام فى أذني

ظلامٌ يهطلُ الأشلاءَ ،

نومٌ قاتلٌ

سُعَار يبدأ الصباح

صبح يشبه الصراخ

صخرة مشروخة

لا تشبه امرأة

تموء في الزوايا

أحصى البقايا

جثة

فجثة

فاخطىء الحساب " [1].

ففي هذا المقطع ، تتجلى الاستعارات (صرخة تنام ، ظلام يهطل ، نوم قاتل ، صخرة تموء في الزوايا) ومن خلال البناء الكلى للقصيدة . تبرز الحالة الشعرية لدي الشاعر ، بكل أبعادها الفنية و الإنسانية ، مرتبطة بمرحلة قاسية من معاناته وآلامه وأوجاعه التي عبر عنها من خلال بعض المفردات (صرخة ، ظلام ، الأشلاء جثة ، مشروخة ، سعار)؛ فهذه المفردات ترسم صورة الذات الشاعرة المأساوية ، وتبوح الذات من خلال اللاوعي بمكوناتها الداخلية ، فتسقط أحلامها المبتسرة عبر نصوصها الشعرية ، مستخدمة ألفاظاً تعبر عن هذه الحالة وهذه الأحاسيس والآلام ، وفى ذلك الحشد من الصور الاستعارية التي استطاع الشاعر من خلالها ، أن يخلق علاقات بين الأشياء التي لا تجانس بينها ، بل يخلق عالمه الشعري الذي ينوء بحمله صباحاً ومساءً.

وقد انشغل الشاعر رفعت سلاّم بخلق هذه الصور الشعرية وفقاً لتجربته الخاصة ، نابعة من عالمه الباطني الذي يعيش داخله ، فالتصوير الاستعارى في (صرخة تنام ، ظلام يهطل) شكَّل علاقات خفية بين الأشياء. وعلى الرغم من كون أجزاء ذلك

(١) رفعت سلام : إشراقات ، ص ٦٠.

التصوير قد تقع عليه أعين الناس ، فإن الشاعر استطاع أن يخلق من ذلك الامتزاج والترابط صوراً جديدة ومدهشة .

جـ – الكنايــة

" المراد بالكناية هاهنا ، أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني ،فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردْفه فى الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه "(١). وبهذه الطريقة تثبت علاقة الاستبدال فى الكناية ، وهى علاقة قد تكون أبلغ من التصريح ، لأنها تثبت المعني " لأن إثبات الصفة بإثبات دليلها وإيجابها بما هو شاهد في وجودها آكدُ وأبلغ في الدعوى من أن تجئ إليها فتثبتها هكذا ساذجاً غُفلاً . وذلك أنك لا تدعى / شاهد الصفة ودليلها إلا والأمر ظاهر معروف ، وبحيث لا يشك فيه ولا يظن بالمخبر التجوز والغلط "(٢).

إذن فالكناية تطوى معنيين ؛ معنى مباشر وصريح ، ومعنى آخر غير مباشر؛ أي المعنى الردف المستتر خلف المعني الجلي الواضح ، لكن بين المعنيين صلة ؛ فالأول دليل الثانى وهذه العلاقة تمنح الشاعر فرصة فى أن يعبر كيفما يشاء عن طريق علاقته باللغة ليبدع أشكالاً غير مألوفة ؛" لأن الكناية تسمح له أن يتوارى خلف الأشياء الأخري فتبرز لدي الشاعر المجيد الفرصة في أن يتناص مع روح أخري فى قصيدته ويرتدي قناعا أو يستدعيها لتتحدث بلسانه ، أو يطرح من خلالها مواقف ورؤى تقنعه"(٣). وقد استخدم الشاعر السبيعي الكناية بوصفها قناعاً ، يمكن له البوح من خلالها وعما يدور فى أغوار نفسه الدفينة ؛ لأن الكنايــة "تسمح للشاعر أن يتقى مواطن الزلل وأن يهرب من كل لوم

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، صـ ٧٢ .
(٢) السابق ، ص ٧٢ .
(٣) محمد سعد شحاته : العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر،سلسلة كتابات نقدية ع ٣٦ الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سنه ٢٠٠٣ ، ص ٢٢٠.

أو مؤخذة قد تطلقها عليه صراحته ، وبالتالي تبرز بشكل ما قيمة التعبير الكنائى فى الصورة الشعرية إذا تعلق الأمر بموقف أو رؤية حياتيه لا يستطيع الشاعر التعبير المباشر عنها"(١).

وقد أفاد شعراء السبعينيات من الكناية وجعلوها نصب أعينهم ؛ فهاجموا الواقع والسلطة والقبح من خلال كناياتهم المتعددة ، وخلقوا من خلالها جدلية بين النص والقارئ؛ " إذ تقوم الكناية الجيدة بتحويل القارئ من سلبي الاستقبال إلى إيجابي ، ليدلى بدلوه في تشكيل صورة النص التي طرحتها عليه الكناية ، بما فيها استنفار لمعرفة هذا القارئ اللغوية والبيئية والحياتية أو لقاموس شعري لدى شاعر ما " (٢).

وإذا نظرنا فى موقف شعراء السبعينيات تجاه استخدام الكناية فى تشكيل الصورة الشعرية ، نجده غير بعيد عن استخدامات الكناية عند الشعراء السابقين عليهم، بل نجده استخداماً بسيطاً بلا تعقيد يوحى بمدي قدرة الشاعر السبعيني فى تشكيل الصور الشعرية من خلال الكناية ؛ فقد تكون نافذة يطل من خلالها على العالم الخارجي، أو العالم الداخلي . والدليل علي ذلك قول الشاعر حسن طلب في قصيدة (النيل ليس النيل):

" يا أيها النيل يا وجودي
جاوزت حداً من الحدود
أجريت دمعي على خدودي
عاتقت خصمي ... فمن لجِيدِي ؟ !
نيل كان هنا موجوداً

(١) السابق نفسه .
(٢) السابق نفسه .

يوماً ..

كان الماء يغطى هذا الطميَ الناشِفَ

كان المجري هذا الأخدودا !

ويقول :

يا أيها النيل يا مصيري

أتيت أمراً من الأمور

غلَّبت غيبي علي حضوري

نصرت خصمي .. فمن نصيري ؟ !

ما أقساه مصيراً !

فلكم يا نيل تكلمت قليلاً

وصمت كثيرا [1].

فالشاعر يقدم كناية جلية يعبر من خلالها عن مدي ارتباطه بالنيل ؛فالنيل هو سر وجود الشاعر ، أو بمعني آخر هو (شريان الحياة)،مما يشى بمدي تعلق الشاعر بالنيل.كما تتلاحق الكنايات في سطور، مثل (جاوزت حداً من الحدود) كناية عن فيضان النيل وقوة جريانه فى عروق الشاعر ، ثم نلاحظ من خلال النص معاتبة الشاعر للنيل (عانقتَ خصمي... فمن لجيدي) وهنا تتبدى الكناية عبر مراحل ثلاث هى : قوة النيل، وخيانته ومحاسبته وهو رمز للعطاء والقدرة والنماء ، بل يكون النيل هو رمزاً للحياة كلها.

(١) حسن طلب : لا نيل إلا النيل ، صـ ٣٨ – ٣٩ .

ويتحرك النص الشعري مع حركة النيل ؛فالنيل هو مصير الشاعر وما يملكه من نصوص شعرية ، وقد رصد الشاعر حالات القلق والاضطراب والألم الذي لحق به إثر ابتعاد النيل عنه (نصرتَ خصمي ... فمن نصيري ؟!).

و يتحقق من خلال الأسلوب الكنائي الحال الذي صار عليه الشاعر؛ فقد أصبح ضعيفاً بسبب موقف النيل السلبي وتخليه عنه ؛ فقد نصر النيل الخصم ، فيتساءل الشاعر مستنكراً من نصيري ؟ إذن فقد أصبح الشاعر مهزوماً ، وهو ما قد نجده في الكنايات اللاحقة مثل (ما أقساه مصيراً ؟ يا نيل تكلمت قليلاً وصمت كثيراً).

وهذه الكنايات السابقة تعبر أصدق تعبير عن المأساة التي يمر بها النيل/ مصر، فكل هذه الأشياء تبدو فى تصورى كناية عن غياب العدل والحقيقة والبراءة الأبدية التي يحلم بها الشاعر لوطنه.

وكان موقف الشاعرين حلمي سالم ورفعت سلاّم مشابهاً لموقف حسن طلب إزاء استخدامهما للكناية فى تكوين صورهم الشعرية وارتدائهم قناعها علي الرغم من اختلاف كل منهما عن الآخر فى طريقة عرضها وملامسته للواقع من خلالها.

ونجد حملي سالم يقول في قصيدة بعنوان (الجامعة الأمريكية):

" كانوا يفترشون السلم والبهو
يغنون علي اسم فلسطين أناشيد الحب ،
يضمون محمداً ليسوع
حين تداهمهم حلكاتُ الليل ،
يضيئون القلب الصافي ،
وينيرون الصدر الموجوع

في يدهم صورة طفل سَجّته رصاصاتٌ
الغل علي فخذ أبيه المصدوع
" القدس لنا " تصعد من بطن المذياع
مدبيةً
تخرقُ صمتَ الشَّرعِ وفقه الشارع والمشروع
وعلى الأسوار وفي شباك الفصل وفوق
رفوف المكتبة شموع
فتيات منحرفو اللكنة
مزهوون بعطر الجامعة الأمريكية
رسل العولمة بباب اللوق نهاراً
متباهون بثروات الأهل ،
ومختالون بقاع الذات وليس الموضوع
لكن أياديهم كادت تخلع أحجار القاعة
منضمين وملتئمين كأن الواحد في المجموع"[1].

حيث يقدم الشاعر حلمي سالم في النص السابق تشكيلات متنوعة لكنايات مختلفة دلالياً ، علي الرغم من اتحادها في الرؤية الكلية ؛ فنجد الشاعر وقد اتخذ من الكناية ستاراً أو قناعاً – إن جاز القول – يحتمي به ليبوح عما يدور في خلجات صدره ، فنري في السطر الأول (كانوا يفترشون السلم والبهو) فالتشكيل الكنائي لهذا السطر يدخل في باب

(١) حلمي سالم : " تحيات الحجر الكريم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنه ٢٠٠٣، ص ٥٦-٥٧ .

الوصف الذي وقع فيه الشاعر، فيصف حالة طلاب الجامعة الأمريكية، وهم منتشرون في ردهات الجامعة، فيملأون جميع الأمكنة وفي الوقت نفسه يمتزج الإحساس لديه بالقضية الفلسطينية وغنائهم أناشيد الحب، وجاءت الكناية (حلكات الليل) بوصفها كناية عن المفاجأة التي تحققت من خلال الفعل المضارع (تداهمهم) ويقول : (في يدهم صورة طفل سجَّته رصاصات) كناية عن القهر والظلم والقتل الذي يقع على أطفال فلسطين؛فإسرائيل تقتل كل يوم فيهم عشرات الأطفال.

ونجد أيضاً الكناية في قوله (فتيان منحرفو اللكنة) كناية عن عدم تمكنهم من اللغة العربية وهيمنة الثقافة الأمريكية عليهم بوصفها ثقافة الحضارة الأوربية المتقدمة. وقد يعطينا النص كنايات لانهائية كلما حاولنا رصد تحولاته وتحليل دلالاته.

وتتجلي الكناية لدي الشاعر رفعت سلاّم عبر نصوصه الشعرية ؛ لأن الكناية تسمح للشاعر أن يتواري خلفها، أو بمعنى آخر يواري خلفها تعبيراته الشعرية الموحية بمدي امتزاج الشاعر بصوره الشعرية التي تفرضها عليه حالته الشعورية، فالكناية متحققة بصورة واسعة فى جل دواوينه الشعرية، وتطبق عليها صورتا الحزن والكآبة الممزوجتين بالطابع الحسى؛ فيقول :

" ليل يسيل على يدي رويداً.
ليل أليم
(لا أبعد يدي ، أو أقيم سداً دونه)
يشع داخلي ، فيورق الحنظل والطلح ،
و تصعدني الكائنات الآفلة ،
يأوي إلي خيمتي الذاهبون .....

يحتس قهوتي المُرَّة
رشفة رشفة من دَمي
يبيحني – علي قارعة – لغربان تتخطفني
ويمضى دون أن يرمي السلام .
ليل ، وخيل راكضة فى أرقى ،
وخطي أشباح مقتربة [1].

فهو يعتمد علي دور تركيب الأسلوب الكنائى (ليل أليم) لتدل علي قوة حضور الكناية فى أسلوب الشاعر و(ما يكنى عنه) شدة هذا الليل المملوء بالآلام والمعاناة والملل الذي يشكو منه الشاعر ؛ فهذا الليل ليل أليم كما وصفه الشاعر ، وقد بالغ الشاعر في شدة هذا الألم من خلال استخدامه لصيغة المبالغة (أليم)؛ التى توحي بعذابات الشاعر مع الواقع الذى يحياه .

ويكشف التركيب اللغوي عند رفعت سلاّم عن طبيعة هذه الكناية؛ فهو ينشغل بتكرار أفعال المضارعة ، التي توحي باستمرار الحالة وامتدادها عبر مراحل النص الشعري ويتجلي ذلك فى (يبيحنى – على قارعة – لغربان تتخطفني). وإذ يجعل من صورة الغربان المتوحشة التي تنهش جسده صورة تعبر عن عظم المصيبة وتفشيها؛ فقد استمد الشاعر هذه الصورة من تفسير الحلم الذي قصه على سيدنا يوسف عليه السلام أحد صاحبى السجن ؛ فأحدهما سوف يقتل وتأكل الغربان جسده ، فتكون الكناية عن شدة الألم والتمزق الذي يحس به الشاعر من خلال استدعائه لصورة الغربان التى تنهش جسده حياً! ثم يسترفد الشاعر التر ث الشعبي من خلال استدعائه لصورة العفاريت (الأشباح)

(١) رفعت سلاّم : " هكذا قلت للهاوية " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنه ١٩٩٣ ص ٨٤ .

فـي قولـه : (وخطى أشـباح مقتربـة)، وهـذه كنايـة عـن الهـاجس الـذي يعـيش بـداخل الشـاعر؛هاجس القلـق والاضـطراب والخـوف مـن هـذه الأشـباح البوليسـية في صـورها المتعددة،والواضح أنها رصد لحالات الخوف من سلطة القهر التى تزرع الجبن فى قلوب شعوبها،كل ذلك يدور في ذهن الشاعر من خلال حالته التي عبر عنها .

٣- الصورة السينمائية فى شعر السبعينات

لقد أفاد الشعر الحداثي بعامة وشعراء السبعينات بخاصة من تقنيات فن السينما فى تشكيل صورهم الشعرية المبتكرة والخلاقة عن طريق اللقطات والمشاهد والمونتاج (التقطيع)؛ لأن السينما تتحدث بالأساس بلغة الصورة ، "فإن الصورة تقدم في الشعر علي مستوي لغوي،يمكن تأملها عن طريق الخيال، أو طريق البصيرة لا البصر،وتصبح الصورة المشهدية هي الإطار الذي يتماس فيه الفنَّان ؛ (فن الشعر وفن السينما)، من خلال التركيز على لقطة محددة أو تقديم الصورة بشكل يلعب فيه المونتاج في القطع والمزج دوراً أساسيا في توالي اللقطات وتتابعها زمنياً أو تعاصرها " (١).

وتتبدى اللقطة التي يركز عليها الشاعر في النص من خلال مدي محاولته الإغراق في التجريب وإقحام صور جديدة النسج ، بديعة التراكيب . ويظهر ذلك في نصوص شعراء السبعينيات علي وجه الخصوص ، وتصبح الرؤية مكتملة من خلال تضافر هذه اللقطات واتحادها بعضها ببعض لتخرج لنا مشهداً مكتمل النضج .

" فوظيفة الشاعر أو المصور هي تكوين المنظر ، وعليه أن يرتب العناصر المختلفة المراد تصويرها في شكل من النظام قبل أن تتم ، واختيار زوايا الكاميرا المختلفة المطلوبة لتغطية الحدث ، وإلي أن يتم ترتيب عناصر المنظر لا يمكن للمصور أن تبين بالضبط ما هو

(١) عبد الفتاح محمد أحمد : " قصيدة الحداثة " ، مرجع سابق ، ص ٢٤٨ .

مقبل علي تصويره "[1]. ومادامت الصورة الشعرية مرتبطة، علي نحو ما ، بالصورة المرئية السينمائية ، فإنه قد تبدي لنا جوهر هذه الصورة من خلال نصوص الشاعر السبعيني نفسه

وقد تجلت هذه الصورة المرئية عند رفعت سلاّم بطريقة واسعة ومختلفة الملامح فيقول :

" قتلوني ،

فانفرطت :

قطارات تعوي،قبائل مدججة،جرة مقلوبة ،صمت يهوي

على حجر،خنجر معلق فى سماء الذاكرة،ليل قروي

صبى يهرب خوفاً من الخميس طائر يلوح من نافذة غامضة

قاعد على حافة وقت من رماد ، مرأة تمضى إلي قبر

ومرأة تجيء ، يارا غابة من الضحك طبول تقرعها الريح

فى زمن قديم [3].

يبدأ المشهد الشعري السابق بلقطتين ؛ الأولي : تحققت من خلال الجملة الفعلية (قتلوني) وقد توحي بمشهد القتل المعنوي الواقع علي الذات نفسها، والثانية : هىنتيجة القتل فقد حدث الانفراط وتبعثر الأشلاء. ثم ينقلنا الشاعر إلى عدة لقطات أخرى طرحها عبر فضاء النص / الصفحة البيضاء ، وقد أطاح الشاعر بعلامات الترقيم لإحداث عملية الامتزج واكتناز التعبير، بل العمل علي إثراء النص بوصفه عملاً كليا لا يقبل الانفصال،وقد ارتكز الشاعر رفعت سلاّم في ديوانه (هكذا قلت للهاوية) على تلك الرؤية

(١) جوزيف ماشيللي : التكوين في الصورة السينمائية ، ترجمة ٠ هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٣ صـ ٢٩ .

(٢) رفعت سلاّم : " هكذا قلت للهاوية " صـ ٥ .

التصويرية التى توائم بين ما هو بلاغى قديم تقليدي فى تكوين الصورة ، وما هو حديث فى بلاغة المشهد أو اللقطات بوصفهما مكوناً رئيساً للمشهد السينمائي و الشعري ." فقد تميل الصورة إلى أن تكون منعزلة ، وتسلسل الصور أن يكون غير مترابط ، والمسئولية التي تفرض علي خيال القارىء لكي يفهمها تتزايد كثيراً، لأن المسألة لم تعد مقصورة علي اختيار إرشادات مترابطة ، بل علي مضادات يبدعها ذهن الشاعر، مستقاة من أزمنة وأمكنة متنوعة في تجربة الكُتَّاب الذهنية أو الجسدية وقد أدي الأمر بالنقاد إلى أن يقيموا مقارنات مع أساليب الصور المتحركة (السينما) أو حتي مع سلسلة (لقطات) مع آلة التصوير"(١).

هذه اللقطات تبدو وكأنها مفككة ، وكل لقطة تحتوي علي مفردات تنتمي لحقول دلالية متباينة ومتباعدة ،ولكن الشاعر ربط بينها برباط خفي ، اعتمد فيه على التجاور الدلالي لخلق صور ومشاهد متعددة تصور تقلبات الذات الشاعرة وتحولاتها من خلال موقفها من هذه الأشياء. وعلي سبيل المثال ذكر الشاعر رفعت سلاّم ، (قطارات تعوي – قبائل مدججة – جرة مقلوبة – صمت يهوي علي حجر)؛ فما علاقة هذه الأشياء بعضها ببعض ؟ قبل أن نجيب عن هذا التساؤل يجب علينا أن ندقق النظر في تلك المفردات ونخرجها من دلالاتها النصية إلى دلالاتها الحياتية ، وسوف نلمس العلاقة الوثيقة بين عواء القطارات ، واستعداد القبائل للحرب ، وانقلاب الجرار؛ فهذه الأشياء كلها تشي بإعلان الحرب النفسية التي يعاني منها الشاعر، فيُسقط آلامه وأوجاعه من خلال تتابع اللقطات السينمائية داخل النص الشعري السبعيني .

(١) سلمي الخضراء الجيوشي : " الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث " ترجمة : عبد الوهاب لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، سنه ٢٠٠١ ، ص ٧٥٦- ٧٥٧.

هذا المشهد الشعري الذي يطرحه الشاعر، قد نخرج منه ونحن مثخنون بالجراح، لأنه مشهد مأساوي، فهو يصور مأساة الواقع الأليم الذي آل إليه المجتمع الإنساني بعامة والعربي بخاصة في الوقت الراهن.

التقطيع (المونتـــاج) :

" هو هذه العملية التي تعتمد على الصور / الحركة بغية تحرير الكل الفكرة [أعني صورة الزمن]، وهذه الصورة بالضرورة صورة غير مباشرة، مادامت مستخلصة من صور وحركة؛فالمونتاج أيضاً هو التركيب والتنسيق لصور أو حركة تقوم بتأليف صور غير مباشرة للزمن، وهو عملية التوليف / التركيب عملية اللصق والقطع وتركيب اللقطات فى السياق الطبيعي ليطابق التقطيع الفني ويقوم علي تحديد اللقطات المختارة، واستبعاد اللقطة غير المرغوب فيها، وتزمن الصوت والصورة، وتحضير الموسيقا والمؤثرات الصوتية "(١) .

وقد استمد الشاعر السبعيني من المونتاج السينمائي تقنية لبناء الصورة الشعرية بوصفها أداة فنية من أدوات السينما ؛ لأن الخطاب الشعري السبعيني قد انفتح على جميع الفنون الأخرى وأفاد من أدواتها، وهذا إن دل علي شيء فإنمايدل علي قوة هذا الخطاب وثرائه الفني والدلالي، فقد حقق الشاعر السبعيني من خلال إغراقه في التجريب المستمر فى استخدام الصورة الشعرية إنتاجاً شعرياً يعتمد على بلاغة المشهد وتوليف علاقات بين اللقطات بعضها ببعض.

وقد التفت شعراء السبعينيات إلي التغيرات الحديثة التي طرأت علي الحياة بصفة عامة في الربع الأخير من القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين، والتي تتمثل في

(١) جيل دولوز:الصورة – الحركة، فلسفة الصورة، ت : حسن عودة، وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق سنه ١٩٩٧ ص ٣١ .

ثقافات عدة ،كثقافة الحاسوب ، وشبكات الإنترنت (*Internet*) التى جعلت العالم مجرد قرية صغيرة .

ونلاحظ في نصوص رفعت سلاّم تلك الإفادة من الأنواع الفنية الأخري كالمونتاج .

١ – ففي قصيدة (منية شبين) يقول :

" بيوت من طين وطيبة ناس لهم غصون وأوراق
خضراء ، تسقط في الشتاء وتنمو في الشفق لهم
أحياناً – أشواك عتيقة في نهارات القيظ الزاهقة
جدران تتكاثر بلا بذور ، بلا مـــاء ، بأنفاس النوم وهواجس
الماشية، والنخيل أعمدة في رواق ، لها أذرع مرفوعة تمنع السماء
من السقوط المفاجئ "[٢].

إن استخدام المونتاج وسيلة للتعبير الشعري ، قد تحقق من خلال تركيب اللقطات في السياق الشعري لمطابقة التقطيع الفني ؛ فعمد الشاعر إلى اختيار لقطات محددة واستبعد لقطات أخرى؛ فنلاحظ أنه قد بدأ بلقطة اختارها في قوله (بيوت من طين) وقد ربط بين هذه البيوت التي تحتضن ناساً طيبين ،وطيبةٍ، وصفها الشاعر وكأنها غصون أوارق خضراء ، لشدة نقائها وصفائها ، ثم نلاحظ أن الشاعر قد جمع لقطات متفرقة،وقام بعملية اللصق (لصق اللقطات) وتركيبها تركيباً له طابعه الدلالي وأسقط كل ما حدث في كواليس النص الشعري من مسودات وكتابات أخري للنص قبل أن تثبت هذه الكتابة التي قُدِّم بها ، وبَثَرَ (مَنتَج) الصور التي لا تتفق أو تناسب الحدث الشعري الزماني والمكاني؛ فقد رصد مشهد البيوت الطينية القديمة التي تفوح من أركانها عطور التواريخ

(١) رفعت سلاّم : " إلى النهار الماضي " ، ص ٢٧ .

القديمة وأرواح هؤلاء الناس الطيبين ، وقد أراد الشاعر أن يعلن عن انتشار العقم الاجتماعى بين أفراد المجتمع الذى انهارت قيمه وأخلاقه.

وقد أنشغل الشاعر حلمي سالم باستخدام التصوير السينمائي للتقريب بين الصور اللغوية والصور المرئية " فالتصوير السينمائي الذي يستطيع أن ينقل إلينا المشهد بحذافيره، كما يستطيع متابعة الحركة في هذا المشهد ، قد ساعد علي تقريب الشقة بين الصورة اللغوية والصورة المرئية ، إذ أمكن فيه التغلب علي العنصر الزماني نهائياً ، غير أن هذا النوع من التصوير الذي ينقل إلينا الشيء متحركاً(أو المكان متزمناً) أي الذي يستمتع بمقدرة كمقدرة اللغة التصويرية لا يتفق إلا مع نوع معين من التصوير اللغوي نستطيع أن نسميه (التصوير السردي)" (١).

ويموج النص الشعري لدي حلمي سالم بالصور الخلاقة ، المبدعة؛ حيث تميزت الصورة عنده بالبكارة والصياغة التي طغي عليها التجريب (فالتجريب مغامرة فنية غير مضمونة النتائج)، ولكنه يسعي لتحقيق هدف ما من خلال هذا التجريب وقد غلب علي نصوص حلمي سالم تقريب الصورة اللغوية من الصور المرئية؛ فأصبحت الأولي الخلفية المتوقعة للثانية .

يقول حلمي سالم :

الأرض جمرة في اليدين
وكانت العصافير تستحم في دمى المراق في الطريق
فهل قلت : إن العصافير في دمي طليقة ؟
" الزهرة ، الزهرة

(١) عز الدين إسماعيل : " الشعر العربي المعاصر " ، صـ ١٣٨.

الحزن في الليل المصفرة

المقلة المغبرة

والأرض جمرة جمرة "

أعطني شعراً عنيفاً

أعطني لحناً كثيفا

لم تخلع بحيرتي البردة القديمة

فكفى عن انتشارك الرجيم في رئتي ياعزيمتي التي أسقطتني

علي الشط فارساً بلا هزيمة [1].

جمع الشاعر بين لقطات عدة من خلال توليفه لبعض المفردات التي تنتمي لحقول دلالية متقاربة توحي بمدي أثر الصورة الشعرية في تكوين النص السبعيني ، فقد مزج الشاعر بين بلاغتين ؛ بلاغة المشهد ، مع بلاغة الاستعارات المتعددة التي حفل بها النص ومن هذه الاستعارات (الأرض جمرة ، العصافير تستحم في دمي،لم تخلع بحيرتي البردة القديمة) هذه التركيب الاستعارية كلها تجعل النص محملاً بكم كبير من الصور التي تشكل بدورها صورة كلية منتجة للدلالة النصية .

وقد انشغل حلمي سالم ببناء صورته الشعرية بناءً محكماً ، ومنسقاً ، فاعتني باختيار استعاراته (قصور الكون / الأرض جمرة / النار المشتعلة) ومجرد النظر في هذه اللقطات ، نشعر برؤية الشاعر السوداوية التي يشوبها الحزن والألم والتمزق علي مستوي (الذات / الآخر) و (الداخل / الخارج) .

(١) حلمي سالم : " سكندريا يكون الألم " ، دار المصير ، بيروت ، سنه ١٩٨١ ، ص ١٣ - ١٤.

وهناك علاقة بين استحمام العصافير في الدم المراق ، و" العصافير في دمي طليقة"؛فإن دم الشاعر المراق في السطر الأول هو الذى أغرى العصافير بالاستحمام فيه ؛ فالعصافير قد استباحت دماءه المراقة ، والمبعثرة في كل مكان علي الطريق .

وقد استخدم الشاعر التناص عندما استدعي قول الشاعر الراحل علي قنديل في المقطع الثاني إذ يقول (الزهرة الزهرة ، الحزن في الليل المصفر).* فقد كتب الشاعر هذا التناص بالبنط الكتابي العريض، وقد أثر رحيل الشاعر علي قنديل علي نفس حلمي سالم (فهو أكثر شعراء السبعينيات ذكراً له في نصوصه) ؛ لأن علي قنديل يعيش فى مخيلة الشاعر دائماً وله أثره الفنى والاجتماعى الجلى فى نص حلمى سالم .

وهذا (التناص الممتد) الذي فعله حلمي سالم جعلنا أمام مشهدين متلاحمين ؛مشهد للشاعر علي قنديل ومشهداً لحلمى نفسه.وهذا التضفير النصي لا يخلو من دلالة حقيقية،وهي أن شعراء السبعينيات ، قد اتكأوا علي التواصل الشعري فيما بينهم، بمعنى أن الشاعر يستدعى قولاً لصديقه الذي ينتمي لنفس جيله أو جزءاً من نصه وقد تتشابه بينهما الرؤية الفكرية والثقافية ، بل بالفعل تشابهت ؛لأن شعراء السبعينيات قد جمعتهم رؤية كلية واحدة حول مفهوم القصيدة العربية السبعينية.

وينتقل الشاعر حلمي سالم إلى لقطة أخري محدداً اتجاه هذه اللقطة وانتشارها في قوله (أعطني شعراً عنيفاً ، أعطني لحناً كثيفاً) فالشعر العنيف الذي قصده الشاعر ، ليس هو الشعر الثوري الذي يدغدغ مشاعر المتلقى ، الذي يتبعه تصفيق حاد عقب سماعه،ويزول هذا الشعور بانتهاء هذا التصفيق؛فالشعر العنيف هو الشعر الذي يكسر كل الحواجز،ويعلن تمرده علي الأمس واليوم، وهو أيضاً الذي يثور على اللغة ليخرجها من سكونيتها إلى تفجيرها الدائم .

* وقد أشار الشاعر في هوامش الديوان أن هذه الكلمات لعلي قنديل وهذا نوع من التواصل مع الشاعر الراحل .

وقد ربط الشاعر بين (الشعر واللحن) فهما وجهان لعملة واحدة فلا يوجد شعر بدون لحن الموسيقى التي يتجلى من خلال الإيقاع الشعري سواءً كان إيقاعاً تفعيلياً أو إيقاعاً لغوياً ، أو بصرياً .

ومن الملاحظ أن شعراء السبعينيات قد انفتح خطابهم الشعري على فضاءات اللغة،والعالم ، لإعادة تشكيل هذا العالم ؛ فجنحوا للتجريب والتفكيك، ثم إعادة بلورة هذا العالم وصياغته صياغة جديدة تناسب رؤاهم وأفكارهم ؛ فجعلوا النص الشعري نصاً متعدد الملامح والتأويلات، وأصبح للنص مستويات عدة للتلقي. وكانت الصورة الشعرية هي المحك الأساسى للحداثة ، لأنه لا يمكن أن نطلق علي أي قصيدة بأنها حداثية إلا إذا توافرت فيها مقومات الحداثة من حيث حداثة اللغة والصورة، والتركيب والإيقاع،والشكل والمضمون ، والأفكار الجديدة التي لم يطرقها شعراء آخرون. وفيما أظن أن شعراء السبعينيات (شعراء الحداثة المصرية) قد فعلوا هذا كله ، وعملوا علي ترسيخه في الواقع الشعري الراهن .

وقد اهتم الشاعر حسن طلب بالصورة الشعرية اهتماماً بالغاً وقد استمد من التراث العربي صوره ولغته وألاعيبه الفنية، فاتخذ " من البنفسج منطلقاً متماسكاً في قصائد الديوان رمزاً لغوياً وكونيا لجملة من التجارب الشخصية والقومية الحميمة يتكئ عليها في تجميع خيوطه وتكثيف صوره وتكوين عناصر شعريته"(١) .

و نلاحظ ذلك في قصيدة بعنوان زيرجدة الغضب فيقول :

" فدع الشعر ... وقل :

ذهب العرب / العرب ...

(١) صلاح فضل : " شفرات النص " ، ص ٦٦ .

عربي ...

عربيان ...

ثلاثة أعراب

عرب ... عربان

خن ...

ويخون ..

وخان :

٤٨

٥٦

٦٧

٧٣

٨٢

نفس المشهد والعينان هما العينان

نفس القصة ... نفس المسرح والأبطال

فهل من أحد الشجعان

يكفر بالعمم البيضاء

وبالتيجان " [١].

(١) حسن طلب : " زمان الزبر جد " ، ١٧٦ - ١٧٧.

نلاحظ فى المشهد الشعري السابق تعدد اللقطات التي أوردها الشاعر لبناء مشهده فقد أعطي الشاعر لنفسه صفة علوية من خلال استخدام فعل الأمر (دع)و(قل) –و(خن) وقد صور الشاعر في اللقطة الأولي ضعف الأمة العربية وانحدارها وزوالها فقد ذهب العرب،وجاء العرب الأمريكان علي حد قول حسن طلب. وقد جمع الشاعر صورة الخيانة من خلال استخدامة لفعل واحد (خان)؛ فقد جاء به الشاعر في صورة الأمر (خن) و(يخون) المضارع و(خان) الماضي؛ فالعرب هم الخونة الذين باعوا الأرض والأجساد ثم يرجع الشاعر بالذاكرة علي طريقه " *flash back* " ليستدعي مشاهد الضعف العربي؛ فيذكر

حروب ٤٨ ← المشهد الأول

العدوان الثلاثي ٥٦ ← المشهد الثاني

هزيمة العرب ٦٧ ← المشهد الثالث

انتصار الجيش المصري ٧٣ ← المشهد الرابع

اجتياح لبنان ٨٢ ← المشهد الخامس

هذه خمسة مشاهد قد أثرت في وجدان الشاعر وجعلته يبوح بمكنون صدره ، وقد جمع أجزاء هذه الصورة الكبيرة من صور صغيرة ، هذه الصور كانت تمثل الضعف العربي "فالصورة الشعرية تنحل إلى صور جزئية، وهذه الصور نفسها تكون مكبرة في شكل لوحة فالصورة هنا مركبة ، والتركيب يختزن مستويات من الدلالة يستدعي بعضها الآخر وتنتشر في حضورها انتشاراً لا متواليا بل دائريا واسعاً يطول في اتساعه عالماً غنياً من الذاكرات والرؤى" (١).

(١) يمني العيد : فى معرفة النص ، منشورات دار لآفاق ، بيروت ، ط ٣ ، سنة ١٩٨٥ ، ص ١٠٦.