الباب الثالث

الملامـــح الفنيـــة

الفصل الأول

الصـــــورة

إذا اعتبرنا الصورة الفنية مرادفة للتعبير المجازى ، "كانت الصورة الشعرية تعنى أى تعبير استعارى مثل التشبيه والكناية والاستعارة بأنواعها. أما إذا كان مفهومها ينسحب على أى رسم للصور فى الشعر ، فذلك يوسع دلالتها أشد الاتساع ، بل إنه جعل البعض يؤكدون دور الصور البصرية تأكيداً شديداً متجاهلين الحواس الأخرى ، إذ أن مفهوم التصوير اختلط بمفهوم الرسم ، الذى تلعب فيه الألوان والظلال الدور الرئيسى"(١).

ويعتبر المجاز جوهرى للشعر ، وهو وسيلة يعتمد عليها الشاعر فى بناء صوره المتخيلة، "وهو يعنى بالمعنى الحرفى شكلاً من أشكال الكلام، فيه يتم اجتذاب الفحوى أو المعنى الذى يصاحب عادة نوعاً من الأشياء "موضوع أو موقف أو حادثة" وربطه بنوع آخر من الأشياء. ويتم هذا النقل والمقارنة باتباع وسائل مختلفة. فأحياناً – كما هو الحال فى المجاز بمفهومه الخالص – يتم ذلك بإضافة صفات أو أنواع أخرى من النعت إلى الأسماء. وأحياناً أخرى يمتد ذلك إلى أن يغدو تشبيهاً أو تمثيلاً أو استعارة. وفى بعض الأحيان – كما هو الحال فى الكناية – تستخدم الكلمة بمعنى غير معناها المعتاد المحدد أو تستخدم فى سياق جديد. وفى أحيان أخرى – كما هو الحال فى الاستعارة أو المجاز المرسل – يستعاض عن كلمة بكلمة أخرى توحى بها بطريقة ما. والطريقة التى يتحقق بها ذلك لا يمكن تحديدها من الناحية النظرية غير أنه فى كل هذه الحالات ، تظل طبيعة

(١) د. محمد محمد عنانى ، النقد التحليلى ، مكتبة النقد الأدبى ، الأنجلو المصرية : القاهرة ، "د ت"، ص ٥٨.

المجاز الجوهرية بلا تغير، وهى قلب المعنى بعد نقله من سياق لآخر لا يرتبط به ارتباطاً نسقياً أو ارتباطاً معروفاً"(١).

وتتجلى الصورة الفنية للظاهرة موضوع الدراسة فى الشعر المصرى المعاصر على النحو التالى :

التشبيه :

من الصور البيانية التى ورد ذكرها فى الشعر المصرى المعاصر فى إطار صورة النار بما يستوجب دراستها :

إذا كانت "الصورة الشعرية تستكشف بالإفادة من التشبيه ولو كانت أوسع منه نطاقاً وأخصب إشراقاً فليس بينهما جفوة"(٢). وبه تتجاوز العربية بتعبيرات المجاز حدود الصورة المحسوسة إلى حدود المعانى المجردة فيستمع العربى إلى التشبيه فلا يشغل ذهنه بأشكاله المحسوسة إلا ريثما ينتقل منها إلى المقصود من معناه(٣).

والتشبيه لغة: "الدلالة على مشاركة أمر لأمر فى معنى، وإصطلاحاً: الدلالة على مشاركة أمر فى معنى مشترك بينهما بإحدى أدوات التشبيه لفظاً أو تقديراً.

والمراد بالأمر الأول: المشبه، والأمر الثانى: المشبه به والمعنى المشترك وجه الشبه، وأدوات التشبيه: كل لفظ دل على إلحاق المشبه بالمشبه به"(٤).

وتباينت رؤى الشعراء المعاصرين حول هذه الصورة ومن أبرز أنماطها ما جاء على صورة:

أ- التشبيه المفصل

(١) إيرديل جينكنز، الفن والحياة، "ترجمة أحمد حمدى محمود"، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر: القاهرة، ١٩٦٣، ص ٢٧٨-٢٧٩.
(٢) ساسين عساف، الصورة الشعرية،ونماذجها فى إبداع أبى نواس المؤسسة الجامعية بيروت. لبنان ١٩٨٢ ص ٣٩.
(٣) عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة ١٩٧٧ ص ٤٦.
(٤) د. محمد حسن شرشر، دراسات بلاغية فى القرآن الكريم والحديث الشريف دار الطباعة المحمدية بالأزهر: القاهرة ط١ ١٣٩٨هـ/ ١٩٧٨م ص ٨.

يعبر محمود حسن إسماعيل من خلال هذه الصورة البيانية عن قضية واقعية تتصل بأخلاقيات المجتمع وما أصابه من نفاق اجتماعى فى قصيدة " الغصن اليتيم " يقول :

" والأرض موقد أعمار قد اشتعلت
فى جمره الناس ، لا الأعواد والحطبُ
كأنها رأس مجنون قد احتدمت
به الهواجس ، واستشرى به الغضب"[1]

فقد شبه الأرض حينما يدفن فيها أعمار الناس بموقد تنضج عليها الأيام ووقودها الناس وقد شبهها أيضاً برأس مجنون تزحمت عليه الهواجس والأفكار حينما يشتد به الغضب لإبراز جهامة الواقع وقسوة الحياة.

وفى لحظات المحنة واشتداد الأزمات يرجع الشاعر إلى هذه الصورة البيانية للتعبير عن واقعه وكشف الواقع الزائف وتعريته من خلال الجمع بين المتناقضات على نحو ما نراه لدى صلاح عبد الصبور فى قصيدة "الناس فى بلادى" يقول :

" الناس فى بلادى جارحون كالصقور
غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة المطر
وضحكهم يؤز كاللهيب فى الحطب
خطاهمو تريد أن تسوخ فى التراب
ويقتلون، ويسرقون، ويشربون، ويجشأون
لكنهم بشر

(١) محمود حسن إسماعيل، نار وأصفاد، مرجع سابق، ص ٤٤.

وطيبون حين يملكون قبضتى نقود

ومؤمنون بالقدر "

هذا التناقض الحاد الذى نلحظه فى المقطوعة السابقة يفجر درامية الحدث من خلال الصورة البيانية، فقد شبه ضحك الناس فى بلاده باللهيب الذى ينتشر فى الحطب وهذا الضحك فى حقيقته ضحك سخرية من الأوضاع التى صاروا إليها عندما يكونوا جياعاً، ونلحظ أيضاً تسيد العنصر النارى بها ممزوجاً فى جدلية الماء وهذا التناقض له دلالة فنية يشير إلى ما آل إليه حال الناس فى بلاد الشاعر من معاناة وألم.

وحينما يتواصل الشاعر مع القضايا السياسية المثارة فى مجتمعه على المستويين القومى والوطنى يلجأ إلى هذه الصورة البيانية والتى تجسد رؤيته لهذه المشاركة كما فى قصيدة "أوراس" لأحمد عبد المعطى حجازى التى يقول فيها :

" قال الصاحب

كانت من قريتنا

عاشت فيها زمنا

كانت بيضاء كشمع مسقى بالدم

لكن الطفلة ما كانت تلهو

كانت ترنو أبداً للغيم

فى هم "[1]

الشاعر فى أسطره السابقة صور شهيدة أوراس فى بهاءها وجمالها المتفجر بالشمع المسقى بالدم للتعبير عن معنى الصبوة والحيوية فبشرتها تبدو بيضاء يخالطه

(١) أحمد عبد المعطى حجازى، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ٤١٧.

الحمرة، ونلحظ تسيد العنصر النارى من خلال رمز الشمع وهو ملمح ضوئى له صلة بالنار والدم أيضاً يشكل ملمحاً فنياً للتعبير عن معنى الحيوية وهو رمز نارى عبارة عن خليط من الماء والنار واجتماع هذين الرمزين فى رمز واحد فجر فى المقطوعة السابقة ما يمكن أن نطلق عليه درامية الحدث الناتج عن اجتماع المتناقضات .

وعندما يتذكر الشاعر مرحلة هامة فى حياته يلجأ إلى التشبيه للتعبير عن ذكريات الماضى وهذا ما نلحظه فى قصيدة " شبيتها " لأمل دنقل وفيها يقول :

" والذكريات فى دمى
عاصفة التحرر
كرقصة نارية من فتيات الغجر "[1]

الشاعر فى الأسطر السابقة صور الذكريات التى تجرى فى خاطره كسريان الدم فى عروقه بالرقصة النارية المجنونة التى يقوم بها فتيات الغجر ولا يخفى على القارئ للأبيات السابقة تسيد الألفاظ الدالة على النار مثل :الدم التى تحمل معنى النار التى تأتى مزجاً مع الماء، وكذلك الرقصة النارية التى توحى باحتدامها وحركتها المضطربة كحركة النار فى اضطرابها واشتعالها.

حينما تتجه المرأة الشاعرة إلى كينونتها وتنسرب روحها تجاه أنوثتها، تلجأ إلى الجملة الصادقة فى التعبير والتصوير لحالتها فلا تجد سوى هذه الصورة البيانية التى تعبر من خلالها عن نفسها وهذا ما نراه لدى جليلة رضا فى قصيدة " عذوبة الأشياء المحطمة "

" أحببت ثغراً ساحر القبلات، مسكى الشفاه
وسبحت فى حمى الرغاب وفى تفاهات الحياه

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص ١٢٨.

ورقصت حول النار كالزنجى حافية خطاه
وفرشت قلباً مخملياً تحت أقدام الإله"[١]

فقد شبهت الشاعرة النار التى تصلاها نتيجة لتذكرها لذكريات تداعت فى مخيلتها لحب قديم بالزنجى الذى يرقص وهو حافى القدمين والنار تتلوى من حوله وتتمايل ، وتزيد وتنقص، وتعلو وتهبط كالزنجى الذى يجاريها راقصاً من حولها دون أن يعوقه شئ، والصورة هنا لها إيقاع يمكن ان نطلق عليه إيقاع الصورة وهذا الإيقاع مصدره الحركة الراقصة التى يقوم بها كل من الزنجى والنار، وهذا التماثل بين الحركتين يشعران المتلقى أو السامع بصوت النار ويريانه صورتها وهى تترقص وتتلظى.

تأتى هذه الصورة البيانية فى قصيدة "الحلم المنتصر" لجليلة رضاء، منبثقة من مفردات تراثية، ولكن الشاعرة استطاعت أن تحولها إلى صورة نابضة بالحياة يمكن ارجاعها إلى صدقها الفنى فى التعبير عن ذكريات الماضى، وبذلك يمكن أن توصف بأنها صورة نفسية تعبر عن النوستالجيا المرهفة فى لحظات الحلم، المحمول على دلالة التذكر واستحضار مشاهد الطبيعة الساحرة فى قولها:

" نحن فى الحلم كنجوم تتوهج
وعبرنا تحت أقواس النصر المتوج
وتدفقنا سيولاً من ربيع متأرج
وتأرجنا نشاوى، ثملات فوق هودج"[٢]

الشاعرة من خلال هذه الصورة عبرت عن لحظة الحلم التى أصبحت حالاً تتجلى فيه الذات خلال الموضوع، فلا تكتفى بمجرد الاسقاط بل تتجاوزه إلى اتحاد يجعل من

(١) جليلة رضا، العودة إلى المحارة، مرجع سابق، ص ٨٣-٨٤.
(٢) جليلة رضا، نفسه، ص ٦٧.

الذات موضوعاً، ومن الموضوع ذاتاً، وتتعاظم هذه الذات المتعالية، والتى تشير إليها الشاعرة من خلال الضمير "نحن" للدلالة على الكبرياء والانتشاء فى لحظات الحلم بوصفه معادلاً نفسياً لها.

ب- التشبيه المجمل :

وتتسم هذه الصورة بعدم ذكر وجه الشبه "فوجه الشبه هو التناسب الكلى، الخالى من التفاوت، وقد أشعر بوجه الشبه ما ذكر بعد المشبه.. بيد أن التناسب فى الشرف والمنزلة وفى المشبه به تناسب فى صورة الأجزاء"(١). يقول محمود حسن إسماعيل فى قصيدة "من عميق الرقاد" :

" منذ سبعين وأنغامك تنويح وثكلْ
ووعود القوم فى واديك إخلاف ومطلْ
وعلى شطيك أكباد حرار كالمراجلْ
مزق الخلف مآقيها فناحت بالمقاتِلْ "(٢)

شبه الشاعر الثوار فى تغيظهم وتبرمهم من المحتل بالمراجل التى تضطرم ناراً وتغلى من شدة الوقد، ولا يخفى على القارئ أن حذف وجه الشبه أحدث أكبر الأثر فى إيهام الخيال بأنه ثمة علاقة وصفية مشتركة بين المشبه / أبناء مصر الثوار والمشبه به / المراجل.

صورة النار بتشكلاتها المتنوعة تؤكد أن العملية الشعرية لا يمكن أن تحدث سواء على مستوى المبدع أو المتلقى إلا من خلال "الحس" الذى هو عبارة عن قوة يتأثر بها

(١) د. محمد حسن شرشر، دراسات بلاغية فى القرآن الكريم والحديث الشريف سابق ، ص ٣٣.
(٢) محمود حسن إسماعيل، نار وأصفاد، مرجع سابق، ص ٦٧.

الإنسان من صور المدركات كاللذة والألم، وهو من شروطه الهامة لما يحدث فيه من التأثير على رسم صور المحسوسات رسماً محكماً[(١)]، ويمكن تفصيل هذا المعنى لتشكلات الظاهرة من خلال قصيدة "مصابيح الشوارع" لأحمد عبد المعطى حجازي يقول :

" المصابيح هاربة كالطيور

ونحن نطاردها من نوافذنا العالية "[(٢)]

صورة حجازي صورة بصرية تجسد مدى انزعاج الشاعر من هذا التشويه البصري وفراره إلى يوتيبيا القرية، فقد شبه مصابيح الشوارع / لمبات الكهرباء التي تشير إلى صورة النار في شكلها المعاصر بالطيور الهاربة / المشبه به. ومن خلال هذه الصورة البيانية يحاول الشاعر أن يرسم صورة مشوهة لما وصلت إليه المدنية من زيف، ويغلب على الصورة إحساس بالتوتر والتبرم من الواقع الجهم والذي تحول كل شئ فيه إلى جماد وخرس.

وليس الأمر على إطلاقه لدى الشعراء المعاصرين في تشكيل صورة النار بطريقة مبتكرة، فقد يلجأ الشاعر المعاصر إلى تشكيل الصورة البيانية على طريقة قدامى الشعراء كما هو الحال عند صابر عبد الدايم في قصيدة "غريبان": يقول :

فهل تعودين للدنيا التي أفلت ∴ وفي الحدائق لا عطر وأزهار؟
وهل تظلين كالشمس التي كسفت ∴ شعاعها في ظلام الأفق سيار؟ [(٣)]

فالمشبه هي محبوبته والمشبه به هي الشمس، وهذه الصورة البيانية صورة تراثية سر جمالها ما تحمله من إيهام من أن المشبه وصل إلى درجة من الجمال والسمو لا تختلف

(١) لمزيد من المعلومات حول بلاغة هذه الصورة ، انظر :
- محمد مهدي الشريف، مصطلح نقد الشعر عند الإحيائيين. الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة ٢٠٠٢، ص ٥٧.
(٢) أحمد عبد المعطى حجازي، أشجار الأسمنت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠١، ص ٣٦.
(٣) د. صابر عبد الدايم، العاشق والنهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة ١٩٩٤، ص ٣٦.

عن درجة المشبه به، وتأتى هذه الصورة كرد فعل لمؤثرات خارجية، واستجابة لعاطفة مؤجلة يبرزها الشاعر فى لحظات الانفعال يعد هذا مبرراً للدافع الوجدانى فى تشكيل الظاهرة عندما تقوم الانفعالات والمشاعر الوجدانية لحظة الخلق الشعرى بإثارة الصور النائمة فى اللاوعى، وجذبها إلى أفق تشكل القصيدة، خصوصاً تلك الصور التى يمكن أن تكون بينها وبين الحالة النفسية السائدة قرابة انفعالية"(١)، أوفى عبد الله الأنور فى قصيدة "الملاذ" هذه الحالة بالاستعانة بصورة التشبيه المفصل فى قوله :

" يا فردوسى
أحلم أن اتحسس درباً
يفضى بالقلب إليك..
وكالبرق "(٢).

شبه الشاعر الدرب / الأمل الذى ينتهى به إلى المحبوبة / الوطن بالبرق الخاطف وهذه الصورة البيانية فى جوهرها تنتمى إلى العالم النفسى للشاعر وسر جمالها إيحائها بقوة الأثر وسطوة الحب وتجسيد معنى الحلم. فإذا علمنا أن الحلم فى عمومه يمد الشاعر بصدق الانفعال ويغدو "مرآة من الشعور تنعكس فيها صور الطبيعة بواسطة الألفاظ انعكاساً يؤثر فى النفوس انقباضاً أو انبساطاً"(٣). ندرك أهميته فى تأثير الظاهرة موضوع الدراسة وارتباطها بالعالم النفسى بالشاعر بما يكون له ابلغ الأثر فى تشكلات الصورة الفنية.

(١) د. جابر عصفور، إستعادة الماضى: دراسات فى شعر النهضة الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ٢٠٠١، ص ٤٧٧ - ٤٧٨.
(٢) أوفى عبد الله الأنور، إنكفاءة مزمار، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة مرجع سابق، ص ١٢.
(٣) د. جابر عصفور، المرايا المتجاورة: دراسة فى نقد طه حسين، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة ١٩٩٨، ص ٤٢.

ج- التشبيه البليغ

لم يقف الشاعر المعاصر فى استدعاء هذه الصورة عند "حد التشابه الخارجى وهو تشابه يتنافر معه وقع الأثر النفسى بين بهجة وسكينة ورضا تشعر بها النفس"(١)؛ بل استطاع أن يغوص فى براعة التوليد والتركيب، والتى بهما تزداد الصورة طرافة وابتكاراً كما فى قصيدة "أذن الفجر" لمحمود حسن إسماعيل التى يربط فيها بين رمزى النار الدالة على الثورة والقيد الدال على القهر فى ثنائية مثيرة للتعبير عن رؤيته الأيديولوجية تجاه قضاياه السياسية المعاصرة فيقول :

ووالله ما تمضى الشعوب لغاية ∴ وتدركها والقيد فى خطوها جمرُ(٢)

شبه الشاعر الاحتلال بالقيد "هذه استعارة تصريحية" ثم ضمن الصورة صورة أخرى حينما شبه القيد بالجمر باعتباره أحد دلالات صورة النار الذى يلهب أقدام الأحرار المتطلعين إلى الحرية. والهيئة الحاصلة فى هذه الصورة أنها على صورة المبتدأ والخبر، وهى إحدى صور التشبيه البليغ. وبها استطاع الشاعر أن يعبر عن المعاناة التى يلاقيها الأحرار فى سبيل تحقيق الحرية لبلادهم.

ويكتشف أحمد عبد المعطى حجازى موهبة أصيلة فى التصوير من خلال صورة التشبيه البليغ المعتمد على الصورة البصرية فى قصيدة "أوراس" فى قوله :

" الجبهة مصباح وقاد "(٣)

الصورة البيانية - فيما سبق - تنطوى على قدر من الخصوصية يسمح لها بالقيام بمهمة توصيل المعانى الشعرية التأثيرية. فهى تحمل القارئ على الاعتقاد بأن المشبه /

(١) د. عبد الواحد علام، دعوة إلى شعر العقاد، ومقالات أخر، مطبعة العمرانية الجيزة، ١٩٩١، ص ٦٨.
(٢) محمود حسن إسماعيل، نار وأصفاد، مرجع سابق، ص ٩١.
(٣) أحمد عبد المعطى حجازى، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ٤٢٧.

الجبهة وهى صورة المناضل والمشبه به / المصباح دليل الإنارة وأحد دلالات صورة النار قد وصلا إلى حدٍ من التشابه والامتزاج ليجسد معنى ارتباط الأمل، والتطلع إلى الحرية مع قدوم المناضل والثورى حتى أنهما صارا على درجة واحدة من القوة والجمال.

وظيفة التشبيه البليغ وظيفة تفسيرية اقناعية تمكن الشاعر من "إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه"(١).

الاستعارة :

صورة بيانية وجدت فى دواوين شعراء مصر المعاصرين بما يستوجب دراستها وهى "تعليق للعبارة على غير ما وضعت له فى اللغة، ونقل لها عما وضعت له كلام قد تسامحوا فيه، لأنه إذا كانت الاستعارة إدعاء معنى الاسم، ولم يكن الاسم مزالاً عما وضع له، بل مقراً عليه"(٢)، والاستعارة لغة طلب الإعارة، واصطلاحاً تطلق على معنيين :

١- **المعنى الاسمى**: وهو اللفظ المستعمل فى غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين ما وضع له، وما استعمل فيه، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلى.

٢- **المعنى المصدرى**: وهو فعل المتكلم، استعمال اللفظ فى غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين ما وضع له، وما استعمل فيه مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلى.

"والتعريف بالمعنى المصدرى سوغ للبيانيين اشتقاق الكلمات المألوفة فى هذا الباب، فقيل، اللفظ مستعار، والمشبه به مستعار منه، والمشبه مستعار له والمتكلم

(١) الرمانى، ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن ، "تحقيق، محمد خلف الله، وزغلول سلام"، دار المعارف: القاهرة ط٢، ١٩٦٠ ص ٨١.

(٢) عبد القاهر الجرجانى، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠، ص ٤٣٧.

مستعيراً"[١]، وعدها ابن رشيق بأنها "أفضل أنواع المجاز وأول أبواب البديع وليس فى الشعر أعجب منها"[٢].

وللاستعارة مكانتها فى رسم الصورة الشعرية وهى موهبة فطرية لدى الشاعر ومن صورها التى جاء ذكرها فى إطار الظاهرة.

أ- الاستعارة المكنية :

وردت هذه الصورة فى إهاب الظاهرة عند محمود حسن إسماعيل فى قصيدة "عهد الذئاب" فى قوله :

"العيد! خلوه للأحرار يطربهم ∴ وأيقظوا النار للأغلال بالكمد"[٣]

صور الشاعر الثورة على الظلم فى قوله "أيقظوا النار" بإنسان يوقظه الثوار وهذه الصورة الجمالية تؤكد المعنى المجازى من حيث حذف المشبه به / الإنسان، وأشار الشاعر إلى شىء من لوازمه وهو الإيقاظ وسر جمالها ما "تتحلى به من تجسيم الأشياء المعنوية وعرضها فى صورة مرئية محسوسة مما يضفى عليها لوناً من الجمال زهياً، وتأثير فى القارئ والسامع قوياً، وأثراً فى النفوس والقلب عظيماً"[٤]، وردت هذه الصورة فى قصيدة "مصابيح الشوارع" لأحمد عبد المعطى حجازى فى قوله :

" المصابيح هاربة كالطيور

ونحن نطاردها من نوافذنا العالية

حين تأخذنا ضحوة الشمس تنأى المصابيح منسية

(١) د. محمد حسن شرشر، دراسات بلاغية فى القرآن الكريم والحديث الشريف مرجع سابق، ص ٧٠.
(٢) أبو على الحسن بن رشيق "القيروانى"، العمدة تحقيق محيى الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة: القاهرة ١٩٠٧، ص ١٨٠.
(٣) محمود حسن إسماعيل، نار وأصفاد، مرجع سابق، ص ٨٩.
(٤) د. محمد حسن شرشر، دراسات بلاغية فى القرآن الكريم والحديث الشريف مرجع سابق، ص ١٣٠.

ثم تحجبنا غرف النوم، نغشى نوافذها
فتلوح المصابيح عندئذ
تتقدم حيث يحل الظلام
وتأخذ وقفتها تحتنا متألقة زاهية "[١]

الصورة فى الأبيات السابقة مركبة فى قوله "المصابيح هاربة" استعارة مكنية للمصابيح الكهربائية أحد أنماط ظاهرة النار المعاصرة، تتضافر مع صورة بيانية أخرى هى صورة التشبيه المجمل فى قوله "المصابيح هاربة كالطيور"، استطاع الشاعر أن ينقل لنا من خلالها مشاهد الطبيعة فى شكلها المعاصر من خلال اللقطة المونتاجية لمصابيح الشوارع ومن الطبيعة أيضاً تتشكل هذه الصورة البيانية فى قوله: "حين تأخذنا ضحوة الشمس تنأى المصابيح منسية"[٢]، متضافرة مع صورة المصابيح أحد رموز صورة النار المعاصرة، وفى هذه الصورة يقترب أحمد عبد المعطى حجازى من ذاته برؤية معاصرة ذات فكر فنى عالى المستوى حيث أظهر الإحساس الداخلى النفسى بالارتداد إلى ذكريات القرية أو ما يمكن أن نسميه نوستالجيا القرية، والأمر لا يختلف كثيراً لدى ملك عبد العزيز فى تذكرها الدائم وحنينها إلى أيام الطفولة فتقول فى قصيدة "إلى نجمة الغروب.. الأغنية الأولى" :

" صديقتى يا نجمة الغروب
صديقتى عن وجهك الحبيب
تفتش العينان فى الظلام
عن قطرة من الضياء "[٣]

(١) أحمد عبد المعطى حجازى: أشجار الأسمنت، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ٢٠٠١، ص ٣٦.
(٢) أحمد عبد المعطى حجازى، نفسه، ص ٣٦.
(٣) ملك بعد العزيز، أغانى الصبا، دار المعارف: القاهرة "د ت"، ص ٤٠ - ٤١.

الاستعارة فى أبيات ملك السابقة مصدرها الكون ومثلتها"النجمة"حيث شبهتها بإنسان تناديه، وسر جمالها التجسيم والتشخيص، واستعارة مكنية أخرى فى قولها :

"تفتش العينان فى الظلام
عن قطرة من الضياء "[1]

الضياء مؤشر إيجابى على علامة النار فى صورتها الخيرة وأيضاً ينم عن رومانسية مفرطة وإحساس فياض بمجالى الطبيعة. هذا الإحساس نراه بصورة واضحة لدى صابر عبد الدايم فى قصيدة "قراءة فى دفتر العشق" يقول :

"وفى دفتر العشق صوتك يرسم أحلى نغم..
يجوب انطفاءات أعمارنا.. يزرع الضوء فى كل فم
فتخضر سود الظلال...
ويطلع فى القلب نجم
وتنبت فى الصدر شمس
ويولد فى الغيم بدر..
.. وتشرق .. تسبح .. تسأل عن فتية
يسكنون بعينيك.. لكن تولوا مع الريح "[2].

أبيات الشاعر السابقة حفلت بالاستعارات المكنية وهى تتنوع بيانياً فى إطار الظاهرة النارية على النحو الآتى :

أ- "يزرع الضوء فى كل فم"[3]

(١) ملك عبد العزيز، نفسه، ص ٤٠ - ٤١.
(٢) د. صابر عبد الدايم، العاشق والنهر، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ١٩٩٤، ص ٧.
(٣) د. صابر عبد الدايم: نفسه، ص ٧.

حيث صور الضوء بنبات يزرع "وسر جمالها التجسيم" ؛ والضوء يحمل فى معناه الإشارى علامة النار.

ب- "يطلع فى القلب نجم"(١)

حيث صور النجم - دليل الأمل وأحد مظاهر صورة النار الكونية - بنبات ينمو "وسر جمالها التشخيص".

جـ- "وتنبت فى الصدر شمس"(٢)

د- "ويولد فى الغيم" بدر(٣)

فالنجم والشمس والقمر على رأى ب.كوملان "نيران أبدية"(٤). اتسعت أبعاد الصورة فى الشعر المصرى المعاصر فقد أكدت رؤية الشاعر صابر عبد الدايم السابقة من خلال المجاز العلاقة بين الصورة والذات فمن الواجب أن تكون علاقة الصورة بالموضوع هى الخطوة الأولى. ولكنه سيظل الوجدان مصدر الصورة الأساسى فى الإبداع، ومن هنا لا تعبر عن الذات، أو عن العالم الخارجى وإنما هى مسافة بينية بين الذات/الموضوع والعالم الخارجى/المثير.

ب- الاستعارة التصريحية :

من الصور البيانية التى جاءت من خلالها الظاهرة، الصورة البيانية المسماه بالاستعارة التصريحية وهى "التى صرح فيها بلفظ المشبه به"(٥)، ويمكن أن نتلمسها لدى محمود حسن إسماعيل فى قصيدة "نشيد الغار" :

---

(١) د. صابر عبد الدايم: نفسه، ص ٧.
(٢) د. صابر عبد الدايم: نفسه، ص ٧.
(٣) د. صابر عبد الدايم: نفسه، ص ٧.
(٤) ب. كوملان، الأساطير الاغريقية والرومانية، "ترجمة: أحمد رضا محمد رضا"، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٢، ص ٢٢٣.
(٥) د. محمد حسن شرشر، دراسات بلاغية فى القرآن الكريم والحديث الشريف، مرجع سابق، ص ٧٠.

سمـــــــاء البيـــــــد بشرانـــــــا ∴ ســـــراقة عـــــاد حيـــــران
أتـــــــى والكفـــــــر يرعـــــاه ∴ ونـــــــور الله يرعانـــــــا
أتـــــــى ليصـــــــد أنـــــــواراً ∴ فجـــــرن البيـــــد أنهـــــاراً
فصـــــــد اللـــــــه مسعـــــاه وذاق الـــــذل والعـــــارا[1]

صورة النار المستكناة هنا في الأبيات السابقة تشكلت من خلال الاستعارة التصريحية في قوله "أتى والكفر يرعاه ونور الله يرعانا"؛ فقد شبه الهداية والإيمان برسالة النبي - صلى الله عليه وسلم - بالنور بجامع الاهتداء في كلٍ منهما، فقد استعير لفظ النور للهداية والإيمان على سبيل الاستعارة التصريحية.

ومن الطبيعة تشكلت صورة النار في قصيدة "أناشيد غرام" لصلاح عبد الصبور في قوله:

" وكان وجهها منوراً كأنه قمر
وقلت: يا أختي تقبلي السلام
ثم تركت فوق خدها نجيمتين "[2]

شبه الشاعر القبلتين اللتين طبعهما على خد محبوبته بـ "بنجيمتين" بجامع القداسة والسمو في كلٍ منهما والزنية والجمال.

- تراسل الحواس / التداعي.

أفاد شعراء مصر المعاصرين في تشكيل صورة النار في أشعارهم بأهم مباحث علم النفس في عصرنا الحاضر وهو "ما يسميه النفسيون بعملية "التداعي" أي تقابل محسوسات تنتمي إلى حواس مختلفة... ولقد اعترف اللغويون بالتداعي باعتباره "نمطاً"

(١) محمود حسن إسماعيل، نار وأصفاد، مكتبة الانجلو المصرية، مرجع سابق، ص ٢٩.
(٢) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ٧٥.

من أنماط الاستعارة"[١]، والتداعى "وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية، فإذا بالعطور والألوان والأصوات تتجاوب على مستوى الصياغة، وإذا بمعطيات الحواس تتبادل فتتحول المسموعات إلى ألوان وتصير المشمومات أنغاماً وتصير المرئيات عاطرة، بل أن المدركات ذاتها تغدو "معنى" مجرداً من ثقل المادة وكثافتها"[٢].

هذا الاتجاه النفسى لعملية التداعى الحر للمعانى هو الذى "يعقد الصلة بين الذات والأشياء، بحيث تتولد المشاعر النفسية عن طرق الإثارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح، والرمز معناه: الإيحاء، أى التعبير غير المباشر عن النواحى النفسية المستترة التى لا تقوى على أدائها اللغة فى دلالتها الوصفية"[٣].

إذا كانت الإستعارة أو تغيير المعنى هى تحويل "النظام" إلى "التصور" فالصورة هى صراع بين قواعد التركيب وبين التصور المجرد. حينئذ يصبح "اختيار الرمز فى تشكيل الصورة لا ينفصل عادة عن سائر أفكار القصيدة، وإنما تظل أصداؤه تتجاوب فى أنحاء القصيدة مؤكدة لشئ ما، فليس اختيار الرمز - إذن - تعسفياً أو اعتباطياً وإنما تدعو إليه ضرورة نفسيه"[٤]، ويمكن أن نتمثل هذه الحالة عند محمود حسن إسماعيل فى قصيدة "شعلة على دجلة" يقول :

وأصرخى فى فنائه وهو يهوى هذه فى يديك كل الأدله
كم سقيت الشعوب ناراً! فذقها واشرب! واشرب الموت قبله[٥].

(١) جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش، مرجع سابق، ص ١٥١.
(٢) د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، دار المعارف: القاهرة ط٢ ١٩٧٨، ص ١٣٤.
(٣) ارشيبالد ماكليش، الشعر والتجربة: ترجمة سلمى الخضراء الجيوشى دار اليقظة، ومؤسسة فرانكلين بيروت: لبنان ١٩٦٣، ص ٦٦.
(٤) د. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسى للأدب، دار المعارف بمصر ١٩٦٣، ص ٧٥.
(٥) محمود حسن إسماعيل، نار وأصفاد، مرجع سابق، ص ٤٥.

الصورة التى ساقها الشاعر - فيما سبق - فى حقيقتها ما هى إلا استعارة مبتكرة. فالنار للإصلاء وهى تخضع لحاسة اللمس والسقية للماء وهى تخضع لحاسة التذوق؛ فحينما فرق الشاعر إدراك الصورة على حاستى التذوق والإحساس على سبيل الإستعارة؛ فهو يخضع فى تصوره هذا للإشارة إلى رمز الثورة على الظلم والذى تم دراسته على مستوى دلالة صورة النار تحت محور السلطة، والأمر لا يختلف كثيراً لدى صلاح عبد الصبور فى قصيدة "لوركا" يقول فيها :

"لوركا قلب مملوءٌ بالنور الرائق
وضلوع شفَّافه
لوركا صدرٌ عريانٌ من زبد ودخان "(١)

النور أحد علامات صورة النار وهو مؤشر إيجابى عليها ذات صبغة رومانسية ويخضع فى إدراكه بصرياً لحاسة الإبصار فلقد أصبح لدى عبد الصبور يتفرق إدراكه على حاستى الإبصار، واللمس "فقلب لوركا مملوء بالنور الرائق" والصفة التى تتبع الموصوف فى قوله "النور الرائق" تأتى ذات دلالة وضعية مصاحبة للماء للتعبير عن صفائه ونظافته، وهذه الصورة البيانية فى الحقيقة هى استعارة مكنية، وبالتالى يعد هذا "استعمالاً جديداً يقوم على مفهوم حديث للتجربة الفنية وتوسعاً فى استعمال المجازات والاستعارات وسائر ضروب التفنن فى ضروب القول"(٢).

(١) صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، مرجع سابق، ص ٢٢٩.
(٢) د. محمد على هدية، الصورة فى شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق المطبعة الفنية: القاهرة ط١ ١٩٨٤، ص١٦٦.

وحينما يرغب الشاعر فى عدم التعليل مباشرة عما يريد قوله ولا يريد أن يسمى الأشياء بأسمائها يعمد إلى عملية التداعى الحر لاضفاء الغموض على خطابه الشعرى هرباً من المسئولية كما فى قصيدة "أغنية أكتوبر" لأحمد عبد المعطى حجازى التى يقول فيها :

"آن الأوان كى أغنى لك: يا مدينتى
يا أجمل الأوطان
فى منزل فيك تعلمت الهوى
وفى مقاهيك أنا أحاول السلوان
وفى لياليك إذا الصيف انتهى
واشتعلت رائحة الأغصان

أبحث بعدما انتهت معركة النهار عن وجهك.. خلف ضجة الإعلان "(١)

فالإشعال يلازم صفة الاحترَاق وهى تخضع فى كينونتها لحاسة اللمس فى حين أن الرائحة تخضع لحاسة الشم، وحينما توزع إدراك الصورة على هاتين الحاستين فهذا التوزيع "ليس هنا إلا مدلولاً أول يعمل باعتباره دالاً لمدلول ثان، والإصرار على الحرفية يوقف دورة التوليد فى مرحلتها الأولى وينزع فى الوقت ذاته عن اللغة الشعرية - معناها الحقيقى"(٢).

ومن يتأمل الصورة الفنية ذات الصلة بموضوع الدراسة الحالية عند الشاعرة ملك عبد العزيز فى قصيدة "إلى نجمة الغروب.. الأغنية الأولى" ، ندرك حيويتها وجدتها من خلال استخدامها لهذا التكنيك الفنى فى قولها :

---

(١) أحمد عبد المعطى حجازى، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ٣٧٢ - ٣٧٣.
(٢) جون كوين نفسه، ص ١٥٥ - ١٥٦.

" أراك مثلى يا صديقتى
وحيدة فريدة
أراك تبتسمين..
رقيقة ندية الضياء
غارقة فى اللجة الزرقاء
فتنتشى روحى "(١)

وتقول فى "الأغنية الثالثة" :

"وجدت نورك الرطيب كالندى
إلى جوارى. خلف عطفى، هامس
بلحنه الودود ناعم السنا "(٢)

رسمت الشاعرة فى اللوحتين السابقتين من خلال عملية التداعى صورة النار من خلال المفردات الدالة عليها؛ فالضياء/ إدراك بصرى رقيق ندى/ يدرك باللمس، والنور/ إدراك بصرى، رطيب كالندى/ يدرك باللمس؛ فعالم الشاعرة عالم أسطورى ألوان تتمازج ومدركات تتنوع وتتفرق على مختلف الحواس "فى أشكال غريبة.. خارقة لكى تشكل عالم الشاعر الذى يبدو خارقاً".

وكانت الامتيازات التى منحتها ظاهرة النار للقصيدة المعاصرة ذات خصوصية فى تكوين الشكل الصادق لخلجات الشاعر فالشكل الجديد للقصيدة " إنما هو نبت مضمون جديد، وليد رؤية جديدة وحتمية، والأشكال الجديدة تواجه أشكالاً قديمة والمواجهة الحادة بين "القديم" و"الجديد" بين الشعر العمودى والشعر الجديد هى مواجهة

(١) ملك عبد العزيز، أغانى الصبا، دار المعارف بمصر "د ت"، ص ٣١.
(٢) ملك عبد العزيز، نفسه، ص ٤٧.

ضرورية، تعكس حقيقة الجدل الكونى فى صورته العميقة، والمتكاملة، والشاملة وتعكس دراما الصعود والانهيار، ودراما التقدم والتخلف"(١)، ومن هنا أصبحت الصورة أكثر ثراءً وتنوعت أشكالها ولعبت دوراً فنياً وتقنياً فى تشكيل العالم الخارجى من خلال العالم النفسى، ويمكن ملاحظة ذلك فى قصيدة "قادم من النجوع" لمحمد مهران السيد التى يقول فيها :

"وقطار الأقصر يعوى فوق الجسر
والذهبيات، ارتدت الأضواء، وراحت تتأود
صاعدة فى النهر "(٢)

صورة " الذهبيات التى ارتدت الأضواء " انعكاس نفسى لإحساس الشاعر بالاغتراب والذى دل عليه صورة "القطار" والصورة تنتمى إلى عالم الشاعر النفسى وتعد من قبيل التداعى على نحو ما سبق تفسيره.

الدخان أحد دلالات صورة النار السالبة يخضع فى إدراكه لحاستى الشم والإبصار ولكن الشاعر عن طريق التداعى فرق إدراك هذه الصورة تجاه حاسة التذوق لإدراكه بأن "الحس هو الوسيلة الرئيسية لإدراك ومعرفة الصورة، فمدركات الحس هى المادة الخام التى يبنى بها الشاعر تجاربه، ولا يعنى الإنحصار فى إطار حاسة بعينها.. فالصورة ليست نسخة مادية أو انعكاس حرفى لشئ من الأشياء"(٣)، كما فى قصيدة "موعظة الحمقى والحكماء" لأحمد سويلم يقول :

" أتجرد من كل جلابيبى

(١) د. عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة: بيروت، لبنان ١٩٨١، ص ٩٧.
(٢) محمد مهران السيد، طائر الشمس، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة ١٩٩١، ص ٥٦ - ٥٧.
(٣) د. جابر عصفور، الصورة الفنية، مرجع سابق، ص ٣٧٧.

أتخذ الليل: رفاقاً.. وقميصاً.. وعباءة
أمتص دخان النهر "[1]

وهذه الصورة تعد ضرباً من الاستعارة المكنية، فقد شبه الشاعر الدخان بشراب يمتص، فحذف المشبه به ودل عليه بشئ من صفاته/ الامتصاص.

فى إطار دلالة الجنس تتشكل الصورة البيانية لدى رفع سلام فى قصيدة "مرآة الظل" فيقول :

"شهوة من شهب
وسبع وثلاثون أمومة منزلية
لأصابعها طعم الصباح
ولها ليل يجهل الظلمة
ليل له شموس صغيرة
لجسدها طعم القيلولة القديمة
أنام فيها
وأهش اليقظة "[2]

من المصدر الطبيعى يستكنى الشاعر صورة النار الدالة على الجنس المحمولة على اللغة المعاصرة، وهى دلالة إيجابية مصدرها الظاهرات الكونية، والصباح مؤشر سلبى على الظاهرة حينما يصبح له طعم وهو المرئى يكون ذا دلالة سيكولوجية تتعلق بالنسق العاطفى لديه، والذى يتحرك فى صعوده وهبوطه القيمى متحولاً إلى جسد له طعم القيلولة القديمة بوصفها ذات إشارة إيجابية على الظاهرة ومن هنا تفرق إدراك الصورة عبر

(١) أحمد سويلم، الخروج إلى النهر، مرجع سابق، ص ١٠٥ - ١٠٦.
(٢) رفعت سلام، إنها تومئ لى، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة ١٩٩٣، ص ٨٨ - ٨٩.

حاستى التذوق والإبصار وتحولت الصورة من خلال دلالاتها ورموزها إلى "كم" وهى فكرة "ليست جديدة، فالبلاغة القديمة تتحدث عن استعارة "قريبة" واستعارة "بعيدة" حسب تعبير بارى *Barry* أو استعارة "واضحة" واستعارة "غامضة" حسب تعبير "فونتاينى" (١).

ويتجلى هذا على المستوى المرهف للجملة فى الحياة العابرة عبر أحبولة التداعى عند صفاء البيلى فى قصيدة "حينما يصبح التذكر ممكناً" فى قولها :

"تتفزع أمى
وتحدد لون القمح بلون الصدر
وشكل الحارات
وطعم الضوء
تشيد سقفاً لخلاء يجمعنا
تمنحه زراق البحر
وألوان قزحٍ
تعطيه مفاتيح الأشياء "(٢)

الضوء مؤشر إيجابى على ظاهرة النار خاضع فى إدراكه لحاسة الإبصار، ولكن الشاعرة على سبيل الاستعارة المكنية مجسدة فى شكلها المعاصر انحرفت به تجاه حاسة التذوق حيث شبهت الضوء بطعام يستساغ وحذفت المشبه به وهو الطعام، وأشارت إليه بشئ من لوازمه وهو الطعم، ويكمن سر جمال هذه الصورة هنا فى إظهار المعنوى فى صورة المحسوس.

(١) جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش، دار المعارف: القاهرة ط٣ ١٩٩٣، ص ١٥٢.
(٢) صفاء البيلى، ما اكتشفته البنت الجميلة من التفاصيل الغائبة الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة ١٩٩٥، ص ١٣.

أبرز هذا الجدل الإيجابى بين ثورة الشعر وتفاعله وتطور الظاهرة موضوع الدراسة الحالية عوامل اكسبت القصيدة المعاصرة مرونة تعبيرية هائلة فى إعادة اكتشاف الواقع عبر محاور البحث الثلاثة ومصادره المتنوعة، ومن يتتبع "الصورة فى انتقالها من روح إلى أخرى، يتضح أن الصورة تراوغ السببية، أن المذهب ذات السببية غير المؤكدة مثل علم النفس أو ذات السببية الواضحة مثل التحليل النفسى لا تستطيع تحديد أنطولوجيا ما هو شعرى، فلا الثقافة ولا الإدراك الحسى تشاركان فى الإعداد لخلق الصورة الشعرية"(١).

(١) غاستون باشلار، جماليات المكان، "ترجمة غالب هلسا"، مرجع سابق، ص ٢٣.

التشكل باللون

يستخدم الشاعر المعاصر رمز اللون بإشاراته المتنوعة فى تشكيل صورة النار الدالة على السلطة والحلم والجنس بطريقة رمزية، " ويمثل أسلوب الانزياح الذى يعنى البعد عن المطابقة لدال لمدلوله أهم أساليب هذا النمط؛ فالدوال اللونية استناداً إلى هذا الأسلوب لا ينبغى أن تكون تعبيراً أميناً أو صادقاً لمدلولات غير عادية. بل هى التعبير غير العادى لكون عادى وهو ما يعنى أن معيار الحكم على هذه الدوال لا يعد معيار الكذب والصدق ولا معيار توليد المدلولات بل قدرة على قول رؤية مختلفة"(١).

ترتبط بالظاهرة ألوان لها أهميتها الكبرى فى تشكلاتها المتعددة، والتى تضمنتها قصائد مرحلة الدراسة بما يستوجب دراستها، بما لها من دلالات ثرية فى استكناة الظاهر، ومن أشهرها:

أ- اللون الأحمر

اللون الأحمر أكثر الألوان دلالة على صورة النار، وارتبط هذا اللون بالظاهرة عبر قضاياها الثلاثة، السلطة والحلم والجنس، فيقول صلاح عبد الصبور فى قصيدة "شنق زهران" :

"شب زهران قويا
ونقيا
يطأ الأرض خفيفاً
وأليفاً

(١) محمد حافظ دياب" "جماليات اللون فى القصيدة العربية"، "فصول مج٥ ع٢"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٥، ص ٨٥.

كان ضحاكاً ولوعاً بالغناءْ
ونمت فى قلب زهران زهيرهْ
ساقها خضراء من ماء الحياة
تاجها أحمر كالنار التى تصنع قلبه "(١)

نلحظ أن هذه اللوحة التى رسمها الشاعر من خلال استخدام صيغ الفعل الماضى/ شب؛ بما يحمله هذا الفعل من دلالة صوتية ممثلة فى حرف الشين المفتوحة والتى تشير إلى الظاهرة فعند النطق بها نشعر وكأن النار تسرى فى الهشيم وعند النطق بالباء نستشعر انفجارها واندلاعها. وإنه استخدم صفة لونية ذات دلالة إيجابية على معنى النار وهى صفة اللون الأحمر للدلالة على معنى الثورة؛ فالذى يصنع قلب زهران هى النار فهى دائماً "خلق متصل بعنف مماثل، فهى الظاهرة الموضوعية لغضب داخلى"(٢)، ولهذا اللون دور فاعل فى تشكلات الظاهرة الفنية، فمن خلاله يخلق الشاعر جسداً للتواصل بينه وبين القارئ إذ "أن قدرة الصورة الشعرية على التواصل مع المتلقى هى واقعة ذات دلالة انطولوجية كبيرة"(٣).

وتكتسب الصورة التى تتشكل من خلال "مفردات الألوان فى حالة ترددها الواضح داخل النص الشعرى أهمية خاصة، إذ أنها تكشف عن طبيعة تعامل الشاعر مع عالمه الطبيعى والواقعى، ومع موروثه اللغوى والاجتماعى أى بمعنى مدى تجاوز للصفة اللونية الموجودة فى الوقائع المرئية من حوله ولمدلولات الألوان فى ثقافة جماعته وذاكرتها، كما أن الألوان تسهم بقدر ما يتفاوت وضوحاً وعمقاً من شاعر لآخر فى الكشف

(١) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ١٩.
(٢) غاستون باشلار، النار فى التحليل النفسى، ترجمة نهاد خياطه، مرجع سابق، ص ٣٧.
(٣) غاستون باشلار، جماليات المكان، "ترجمة غالب هلسا"، مرجع سابق، ص ١٨.

عن جوانب من تجربة الشاعر ورؤيته، فهى ليست مجرد ألوان تراها العين، بل هى ترتبط بأحاسيس وذكريات سارة أو مكدرة، وهو فى هذه الحالة يصنع من الألوان نظاماً رمزياً خاصاً يتشابه أو يتعارض مع رمزية الألوان فى موروثه. معنى هذا أن الألوان فى التجارب الشعرية وغير الشعرية أيضاً لا تتمتع بقيم ودلالات ثابتة، وعلى نحو مطلق"(١).

فاللون الأحمر دائماً يرتبط لدى الشاعر المعاصر بكل صفات الظاهرة النارية ولئن كانت النار بالغة التضليل وبالغة الغموض معاً إلا إنها ذات دلالة نفسية ترتبط بالذات بما لها من امتياز ولذلك أعدها باشلار صلة "الوصل بين جميع الرموز"(٢)، على نحو ما جاء فى قصيدة "مصابيح الشوارع" لأحمد عبد المعطى حجازى :

"المصابيح فى غبش الفجر
تنزف أضواؤها الباقية
خرزاً
يتحدر متئداً
كدموع المهرج
مختلطاً بالبياض
وبالحمرة القانية "(٣)

المعالجة الشعرية لظروف المكان يحيطها الغموض لدى حجازى والصورة فى مجملها، والتى رسمها لمصابيح الشوارع أحد علامات صورة النار المعاصرة تعد امتداداً لذات الشاعر المضطربة، وتشكلت الظاهرة من مزيج لونى بين البياض والحمرة القانية

(١) د. شكرى الطواشى، "مستويات البناء الشعرى"، مرجع سابق، ص ٥٥٧.
(٢) غاستون باشلار، النار فى التحليل النفسى، "ترجمة نهاد خياطه"، مرجع سابق، ص ٥٣.
(٣) أحمد عبد المعطى حجازى، أشجار الأسمنت، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ٢٠٠١، ص ٣٨.

لتحمل معنى الإجهاد والتعب، وفيها إشارة أخرى تحمل دلالة التأثر بمفردات المكان والزمان بمثلهما مصابيح الشوارع وغبش الفجر "وقد يتوهم واهم أن التقاط الشاعر للغة الحياة فى الواقع الحى وتحويلها إلى لغة شاعرة يسير، ومن الأمور التى يمكن توظيفها بسهولة فى نصوص الشعر المعاصر"(١)، وبهذه المعالجة التى أظهرت طريقة الشاعر المعاصر فى الإفادة من تكنيك المونتاج السينمائى بتوظيف تقنية "تتابع سريع للصور، عبر الشاعر عن فلسفة الرفض"(٢) للمدنية الزائفة التى عبر عنها الشاعر خلال فترة إقامته فى باريس عام ١٩٨١.

ويمثل حجازى فى هذه القصيدة حالة فريدة فى تأثره بالثقافة الأجنبية فلقد أتاحت له الإقامة فى فرنسا عمقاً ثقافياً إضافة إلى "استعداد خاص يهيئ صاحبه لتقدير الجمال والاستمتاع به ومحاكاته"(٣).

يوظف أمل دنقل هذا اللون للتعبير عن دلالات متنوعة إحدى عشرة مرة موزعة على دواوينه الستة التى تضمنتها أعماله الشعرية الكاملة فى قصائده الآتية : براءة / استربجى / مقتل القمر يقول :

- "صبى أحمر الأظافر والماضى"(٤). وتحمل هذه الصفة اللونية دلالة الشهوة ذات المنحى النارى.
- "دمعة حمراء"(٥)، وتحمل هذه الصفة اللونية دلالة الحزن والبكاء. وترد أيضاً فى ثلاث قصائد فى ديوان البكاء بين يدى زرقاء اليمامة: بكائية ليلية / أيلول / أشياء تحدث فى الليل.

(١) د. أحمد زلط، فى جماليات النص، الشركة العربية للنشر: القاهرة، ط١، ١٩٩٦، ص ٩٧ - ٩٨.
(٢) جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، سابق، ص ١٩٩.
(٣) محمد خلف الله.من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده، لجنة التأليف والترجمة والنشر:القاهرة١٩٧٤،ص ٣٤.
(٤) أمل دنقل الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولى: القاهرة "د ت"، ص ٨.
(٥) أمل دنقل نفسه، ص ٤٣.

فى قصيدة بكائية ليلية يقول :

"الدائرة الحمراء"(١). تحمل هذه الصفة اللونية معنى الدمار والموت.

- ويقول فى قصيدة أيلول :

"وردتنا الصابحة الحمراء"(٢). تحمل هذه الصفة اللونية معنى الحياة.

- ويقول فى قصيدة أشياء تحدث فى الليل :

"دم القتيل أحمر الشعاع"(٣). تحمل هذه الصفة اللونية دلالة الشهادة.

ووردت فى ديوان تعليق على ما حدث فى ثلاث قصائد: الهجرة إلى الداخل/ وحكاية المدينة الفضية / والموت فى الفراش:

يقول فى قصيدة "الهجرة إلى الداخل" :

- "نافورة حمراء"(٤) تحمل هذه الصفة اللونية دلالة المعاناة والألم النفسى.

وفى قصيدة حكاية المدينة الفضية فى قوله :

- "السيارة الحمراء"(٥) تشير هذه الصفة اللونية إلى دلالة الخطر ومعنى الاحترس.

وفى قصيدة "الموت فى الفراش" فى قوله :

- "نافورة حمراء"(٦) تشير هذه الصفة اللونية إلى دلالة الفزع.

وفى ديوان العهد الآتى يقول فى قصيدتى "مزمير"، و"خاتمة".

- "والتفاحة الحمراء"(٧).

---

(١) أمل دنقل نفسه، ص ٧١.
(٢) أمل دنقل نفسه، ص ٩٠.
(٣) أمل دنقل نفسه، ص ١٣٢.
(٤) أمل دنقل نفسه، ص ١٩٢.
(٥) أمل دنقل نفسه، ص ٢٠٤.
(٦) أمل دنقل نفسه، ص ٢١٠.
(٧) أمل دنقل نفسه، ص ٢٥٦.

- "الشقق المفروشة الحمراء"(١).

الصورة فى السطر الأول تشير إلى دلالة الرغبة، وبينما تشير الصورة فى السطر الثانى إلى دلالة الدنس الرذيلة، فى الوقت نفسه لم ترد هذه الصفة اللونية فى ديوانه أقوال جديدة عن حرب البسوس ولكنه عادة ليذكرها فى ديوانه الأخير أوراق الغرفة (٨) فى قصيدة "البطاقة السوداء" فى قوله :

- "بقعة حمراء"(٢) لتشير هذه الصورة إلى معنى الاعتلال.

وتتحدد قيمة الصورة بمدى أدائها لدورها البنائى عندما يصبح اللون ذا أهمية تفرضه عضويته فى تشكيل الظاهرة الفنية وهذه الصفة اللونية لدى الشاعر المعاصر تكتسب جزءاً لا يستهان به من سياقها كما فى قصيدة "القمر النيلى الممرور" لمحمد مهران السيد يقول :

" بعصب خدمً القصر الأبيض ترتجف الأشواق المحبوسة فيه
تحط الدائرة الحمراء على الصدر المسكون بزخم الرفض
وتشتبك اللاءاتُ تغطى جسد الوطن المجدور "(٣)

تشكلت الصورة الدالة على الرفض من خلال رمز اللون / الدائرة الحمراء على الصدر، وهى الإشارة اللغوية التى صنعتها "خطرات الشاعر، وتموجات نفسه، وطاقته الفكرية، فى النفاذ من خلال أشياء الطبيعة إلى دلالتها الكونية"(٤).

يمنح اللون الظاهرة "متعة عقلية يرتبط إدراكها بقدرة الشاعر المعاصر على كيفية تشكيلها من حيث الكشف عن شعوره فى حالات التوتر، وهنا يصبح اللون لبنه بنائية فى

(١) أمل دنقل نفسه، ص ٢٧١.
(٢) أمل دنقل نفسه، ص ٣٦٥.
(٣) محمد مهران السيد، طائر الشمس، مرجع سابق، ص ٦٥ - ٦٦.
(٤) د. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعرى، دار المعارف بمصر ١٩٨١، ص ١٣.

جسد القصيدة المعاصرة وبناءً فنياً جديداً.. وهذا البناء الفنى الذى تعد الصورة أهم مكوناته، هو الذى يبرز الطبيعة الدرامية فى القصيدة المعاصرة بأبعادها: النفسية والشعورية، والفكرية"(١)، وتلك الصورة التى أصبح اللون الأحمرار أحد مؤطراتها فى تمازج بين ألوان أخرى كالأصفر متمثلاً فى لون السنابل والقصب والأخضر ممثلاً فى الفروع الخضر كما فى قصيدة محمد عفيفى مطر "تحت السماء البيضاء" :

"خطى عزريل تقترب
تفح بها السنابل والفروع الخضر والقصب
يسيل بها احمرار الماء
وتضحك فى بكائياتنا الخرساء
وفى قيثارة الأعراس تنتحب "(٢)

ويرتبط هذا اللون بدلالة المعاناة وهذا ما نلحظه لدى صابر عبد الدايم فى قصيدته "الحرية عرس الشهيد" يقول :

" (تذكرت الضياع ورحلة جمرية اللون "(٣)

ويؤكد هذا المعنى فى قوله :

"فللحرية الحمراء
درب خطوه العمر "(٤)

فالشاعر من خلال هذه الصفة اللونية يسير على طريقة "تجارب الشعراء الرومانسيين الذين لا يرون فى الغربة إلا صورة ذواتهم، وهى تعانى الحصار والقطيعة"(٥).

(١) د. على عشرى زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم ١٩٧٨، ص ٢٠٠.
(٢) محمد عفيفى مطر، من دفتر الصمت، مرجع سابق، ص ١١٢.
(٣) د. صابر عبد الدايم، العاشق والنهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة ١٩٩٤، ص ٦٣.
(٤) د. صابر عبد الدايم، نفسه، ص ٦٣.
(٥) محمد إبراهيم أبو سنة، تجارب نقدية وقضايا أدبية، دار المعارف ١٩٨٦، ص ٨٠.

وإشارة اللون/ الحمراء على معنى الحرية لها دلالة متطورة نسجها الشاعر المعاصر باقتدار وأصبح هذا التعبير الرمزى لغة خاصة ينم عن تحول بالغ الدلالة فى معجم الشعر المعاصر.

يجسد محمد محمد الشهاوى حالة فريدة فى استكناه صورة النار من خلال اللون الأحمر فى قصيدة "محمد الدرة يولد من جديد" للتعبير عن قضية معاصرة، ولتحقيق المعادلة الخطية الخاصة بثنائية النار/ الدم للإشارة إلى رمز الشهيد فى قوله :

" وتعود فعلاً يا محمد
رمزاً
فخاراً
وطناً
نشيد
أبدية حمراء ندعوها الشهيد "(١)

فالأبدية الحمراء رمز الخلود، والشهيد فى ثقافة الشاعر لا يموت بفقده الحياة، بل ينال الخلود والأبدية فمن خلال هذه الصفة اللونية يؤكد الدلالة الموضوعية لمعنى الشهادة وبذلك يصبح هذا اللون شديد الارتباط بظاهرة النار التى عدها باشلار "مبدأ الحياة والخلود والأبدية"(٢).

ب- اللون الأسود

يأتى اللون الأسود فى المرتبة الثانية بعد اللون الأحمر مصاحباً لتشكلات ظاهرة النار الجمالية ودلالاتها المتعددة، ويوظفه الشعراء بدرجة كبيرة فى أشعارهم ويرتبط غالباً

(١) محمد محمد الشهاوى، أقاليم اللهب ومرايا القلب الأخضر، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة ٢٠٠١،ص ١٨٢.
(٢) غاستون باشلار، النار فى التحليل النفسى، "ترجمة نهاد خياطه"، دار الأندلس: بيروت، لبنان ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م، ص ٦٧.

بالتجارب المؤلمة لديهم، ويوضح جدول الرصد التكرارى لهذا اللون مدى استخدامه وتوظيفه جمالياً عند الشعراء "صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطى حجازى، وأمل دنقل" كنماذج بارزة على التوظيف الفنى لهذا اللون، الذى يأتى فى نسق جمالى فاعل يساهم فى بناء القصيدة المعاصرة لاكتمال التجربة الشعرية لديهم بوصفهم من جيل الرواد فى حركة التجديد فى الشعر المصرى المعاصر.

جدول رقم (١)

جدول الرصد التكرارى للون الأسود فى شعر " صلاح عبد الصبور"

الديوان	القصيدة	المقتبس	الدلالة	الصفحة
الناس فى بلادى	رحلة فى الليل وقصائد أخرى	ويثقل الفؤاد بالسواد وبالسواد فى العيون فوق رقعة البياض والسواد	حداد حزن تناقض	١٧٥ ١٨٠ ١٨٨٠
	هجم التتار	الراية السوداء	دمار	١٩١
	شنق زهران	ساقها سوداء	بغض	١٩٧
	السلام	يعمقها نجماً سواد	فناء	٢١١
	الأطلال	الجن فيها سود لها فحيح السود	شياطين أفاعى	٢٢٦ ٢٢٦
	أغنية ولاء	والظلام خيمة سوداء	ظلمه	٢٥٠
أقول لكم	أغنية خضراء	سوداء القلب على غل	حقد	٢٩٨
	أغنية الحب	فى ظل العيون السود	عيون	٣٣٣

تابع جدول رقم (١)

جدول الرصد التكرارى للون الأسود فى شعر " صلاح عبد الصبور "

الديوان	القصيدة	المقتبس	الدلالة	الصفحة
أحلام الفارس القديم	أغنية لليل	عينان سوداوان كل يوم أسود	عيون تشاؤم	٣٦٥ ٣٦٥
	الصمت والجناح	والأفق أسود	ظلام	٣٨١
	الخروج	ثيابى السوداء	حداد	٤٠٢
	مذكرات الملك عجيب	بأسود	أفيون	٤٢٤
	مذكرات الصوفى بشر	الأنقاض السوداء	خراب	٤٣١
تأملات فى زمن جريح		دمها يجمل فى فخذيها السوداوين	نجاسه	٤٥٧
	انتظار الليل والنهار	ويهبط السواد	وحشه	٤٦٥
	حديث فى مقهى	ركام الأبنية السوداء	سقوط	٤٧٥
شجر الليل	عتاب	والليل مسود	ظلام	٥٠٠
	حصاد الذكريات	فى موكب أسود	حداد	٥٠٣
	تأملات ليلية	فى عربتها السوداء	كآبة	٥٠٨
	البحث عن وردة الصقيع	على سواد ظلى الأسير	خوف	٥١٣
	تنويعات	هذا العصفور الأسود	تشاؤم	٥٢٠
	فصول	وحذاء الجندى الأسود	كآبة	٥٢٢
		تسألنى القدم السوداء	إذلال	٥٣٠
	مرثية صديق كان يضحك كثيراً	طيناً لماعاً أسود كالخمر السوداء	تناقض سُكر	٥٣١ ٥٣٣
	٤ أصوات ليلية	ينز دماً أسوداً	قيح	٥٣٨
الإبحار فى الذاكرة	ليلية	شباك الليل السوداء	سيطرة	٥٦٣
	الشعر والرماد	ليل الأقمار السوداء	ظلمه	٥٨٧

جدول رقم (٢)

جدول الرصد التكرارى للون الأسود فى شعر " أحمد عبد المعطى حجازى "

الديوان	القصيدة	المقتبس	الدلالة	الصفحة
مدينة بلا قلب	العام السادس عشر بغداد والموت	ويطير أسود فى اللانهاية الفجر فيه فى سواد أحرف على الورق	يأس فناء	١٠١ ١٨٢
	بغداد والموت	وشمعة تراقصت من حولها سود الظلال لا ترجعوا من قصر سود الوجوه	حقد إخفاق	١٨٢ ١٨٧
	دفاع عن الكلمة	إنى أبكى ماضيه أشفق من حصار الأسود	قسوة	٢٠٦
	العيـون	افتح عينى أصلب الاشواق فى البياض والسواد	تردد	٢٣٢
لم يبق إلا الاعتراف	موعد فى الكهف	راهبتين تلبسان الأسودا	حزن	٢٧٩
	شهيد لم يمت	مهرك الأسود بالصدر يشق الليل	تمرد	٢٨٩
	الأمير المتسول	مازال لامع السواد عاطر السترة	إصرار	٢٩٦
	رثاء المالكى	يا ساكن المزة المسود جانبة	مرارة	٣٠٧
	الموت فجأة	تنسج من دموعها السود أكفانى	حداد	٣٥٥

تابع جدول رقم (٢)

جدول الرصد التكرارى للون الأسود فى شعر " أحمد عبد المعطى حجازى "

الديوان	القصيدة	المقتبس	الدلالة	الصفحة
مرتبة العمر الجميل	الرحلة ابتدأت	كأن طير الموت لم يبرح يرد بجناحيه الأسودين تندلع المناديل الصغيرة من سواد جنائز الصبح	شؤم حداد	٤٨٧ ٤٩٢
	مرثية لاعب سيرك	قططاً توحشت سوداء بيضاء	رعب	٥٣٥
كائنات مملكة الليل	ثلج	فى رتابة هذا السواد الأليف	استسلام	٢٧
	أسرار	تحت سواد العوينات	غدر	٤٣
	آيات من سورة اللون	الأسود اللؤلؤ المعتم	غموض	٥٤
	المشهد الأخير من فيلم Z	السود فى خوف فكاهى	تناقض	٧٧
	المراثى أو محطات الزمن الآخر	غير قرميدها الأسود المنحدر فى الأماس يفتح الباعة السود وهم يفتلون سجائرهم بأصابع سوداء	جهامة تشاؤم عناء	١١٤ ١٢٠ ١٢١
أشجار الأسمنت	قطار الجنوب	وهو يرى النذر السود طالعة	تشاؤم	١٠٢
	منتصف الوقت	وهى تهوى فى دوار اللجة السوداء	سقوط	١٣٢

جدول رقم (٣)

جدول الرصد التكرارى للون الأسود فى شعر" أمل دنقـل "

الديوان	القصيدة	المقتبس	الدلالة	الصفحة
مقتل القمر	مقتل القمر	كالأسطورة السوداء	رعب	٢٨٧
	ماريا	الهدب الأسود	رغبة	٣٨
البكاء بين يدى زرقاء اليمامة	السويس	اليشمك الأسود	حداد	٩٣
	الموت فى لوحات	ثيابها السوداء	حزن	١١٤
	بطاقة كانت هنا	الوحشة السوداء	كآبة	١١٥
	الحزن لا يعرف القراءة	سرب أوز أسود	تشاؤم	١٢٣
	أشياء تحدث فى الليل	الجوارب السوداء	نفور	١٣٢
	أشياء تحدث فى الليل	المطابع السوداء	تنديد	١٣٢
	العشاء الأخير	الحرس الأسود	قهر	١٣٧
تعليق على ما حدث	الوقوف على قدم	العقرب الأسود	غدر	١٨٠
	واحدة	هدب أسود	جنس	١٨٦
	رباب	فيه أسوده	جهامة	٢٠٤
	حكاية المدينة الفضية	المتشحات بالسواد	حداد	٢٠٩
	الموت فى الفراش			
العهد الآتى	مزمير	السواد الحميم	استسلام	٢٥٦
	مزمير	النافذة المغلقة السوداء	يأس	٢٥٦
	رسوم فى بهو عربى	لطخة سوداء	تشويه	٢٧٠
أقول جديدة عن حرب البسوس	لا تصالح	اللابسات السواد	حداد	٢٧٩
أوراق الغرفة (٨)	ضد من	هل لأن السواد	مرارة	٣١٤
	بكائية لصقر قريش	الصلف الأسود	ذم	٣٤٤
	إلى محمود حسن إسماعيل	السواد هو الأهل والبيت	وحشة	٣٥١

من الجداول الثلاثة السابقة يتبين لنا الآتى :

- بالنسبة للشاعر / صلاح عبد الصبور

المفردة	أسود	سوداء	سود	مسود	سواد	سوداوية	سوداوان	إجمالى
عدد مرات التكرار	٦	١٣	٥	١	٣	٢	٢	٣٢

من خلال هذا الجدول يمكن أن نلحظ الآتى :

يتمثل اللون الأسود عند صلاح عبد الصبور من خلال الملامح الآتية :

- ملمح جمالى : يتعلق بوصف العيون المرتبط بالجنس.
- ملمح ضوئى : يرتبط بـ "الإظلام ، الحلكة ، الظلمة ، الدكنة".
- ملمح وجدانى : يتمثل فى الحزن ، الحداد ، التشاؤم.
- ملمح قبح : يتمثل فى الحقد ، الأفاعى ، الدنس ، الدمار ، السطوة ، الموت ، والقمع.

- بالنسبة للشاعر / عبد المعطى حجازى

المفردة	أسود	سوداء	سود	مسود	سواد	إجمالى
عدد مرات التكرار	٥	٢	٤	١	٦	١٨

من خلال هذا الجدول يمكن أن نلحظ الآتى :

يتمثل اللون الأسود عند عبد المعطى حجازى من خمسة ملامح هى :

- ملمح ضوئى : " دكنة ، حلكة ، إظلام ، إعتام ".
- ملمح عنف : " جهامة ، قسوة ، قهر ، تمرد ".
- ملمح وجدانى : " رعب ، تشاؤم ، وحشة ، يأس ، معاناة ، نفور".
- ملمح فناء : " موت ، حداد ، مرارة ، استسلام ، سقوط ".
- ملمح سلبى : " إخفاق ، تناقض ، تردد ".

- بالنسبة للشاعر / أمل دنقل

المفردة	أسود	سواد	سوداء	إجمالى
عدد مرات التكرار	٦	٢	٦	١٤

من خلال هذا الجدول يمكن أن نلحظ الآتى :

يتمثل اللون الأسود عند أمل دنقل من ستة ملامح هى :

- ملمح جمالى : يتعلق بوصف الأهداب وجمال العيون.
- ملمح ضوئى : " إظلام ، حلكه ، إنطفاء ، عتمة ، قتامة ، لمعان ".
- ملمح وجدانى : " كآبة ، نفور ، تشاؤم ، رعب ، وحشة ، رغبة ".
- ملمح فناء : " حداد ، حزن ، مرارة ، سقوط ".
- ملمح طبيعى : " طيور ، أهداب ، عقرب ".
- ملمح سلبى : " استسلام ، يأس ".

ارتبط اللون الأسود عند الشعراء الثلاثة باليأس والفناء والحقد والإخفاق والقسوة والتردد، والحزن والتمرد، والإصرار والمرارة والحداد والشؤم والرعب والاستسلام والغموض والتناقض والجهامة والتشويه والذم والوحشة. والقهر والجنس والتنديد..

هذه الدلالات الثرية لجماليات التشكيل باللون ترتبط بشدة "بالبعد المعرفى للشعر بمعناه الرومانسى، حيث تتنزل الحقائق على قلب الشاعر، فينطق بها كلما عبر عن نفسه على نحو يغدو معه الخاص سبيلاً إلى العام، والرمز وسيلة إلى الكشف ويصبح بحث الشاعر فى "الحاضر" قرين سعيه اللاهب للوصول إلى الحقائق، تكمن فى قلبه الذى استودع السر كله وليس الشعر - فيما يقول المازنى - إلا مرآة القلب - وإلا مظهر من مظاهر النفس، وإلا صورة ما ارتسم على لوح الصدر وانتقش فى صحيفة الذهن"(١).

(١) د. جابر عصفور، المرايا المتجاورة، دراسة فى نقد طه حسين دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة ١٩٩٨، ص ٤٥.

وحين يخاصم الشاعر الواقع لا يرى فيه "ما يبعث على التفاؤل، والأمل، بل يراه واقعاً مظلماً كئيباً، ضاعت ملامحه، وألوانه، وتحول فيه كل شئ إلى ظلام و"سواد" فمعظم ما يراه.. من موجودات غلب عليه اللون الأسود، وفقد ألوانه الطبيعية المعهودة، مستبدلاً إياها بلون السواد، بل أكثر من هذا اكتسبت كل القيم والأفكار التى تحكم هذا الواقع صفة السواد، فهى التى دفعته إلى وضعه المظلم الذى آل إليه"(١).

يمثل محمد إبراهيم أبو سنة هذا الجانب العرفانى لتلك الصورة المتشائمة فى قصيدة "رسالة إلى الحزن" يقول :

"أيتها القطيفة الناعمة السوداء
إنك ماهر حقاً فى التسلل إلى جميع المنافذ"(٢)

دلالة اللون الأسود توحى - فيما سبق - بالكآبة والقتامة، وانتقل به الشاعر من خلال هذا المعنى إلى يمكن أن يطلق عليه رقى الدلالة؛ حيث رقى اللفظ من معناه المعجمى إلى معنى أكثر إيحاءً وتأثيراً للإشارة إلى ذات الشاعر المتشائمة.

فى موطن الرثاء تأتى الصورة مزيجاً من ظلال الألوان المتعاكسة والمتناقضة مع اللون الأسود، ويمثل هذه الحالة سالم حقى فى قصيدة "موطن.. فى السماء: فى رحيل الشاعر فوزى العنتيل" يقول :

" عرفتك فجراً
وأفقاً ونهراً
وشمساً وظلاً.. وروضاً وعطراً
وحباً كبيراً.. له ألف قلب!

(١) د. شكرى الطوانسى، مستويات البناء الشعرى ، مرجع سابق، ص ٥٧٨.
(٢) محمد إبراهيم أبو سنة: تأملات فى المدن الحجرية الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ٢٠٠١، ص ٥٢.

ولحناً – تجيش به الكبرياء
يضمخه عرق الكادحين
ذوى الأذرع السمر، شم الجباه
له فى الموكب خطو الصدارة
وهج البشارة "[1]

يمزج الشاعر – فيما سبق – بين الأبيض والأسود / شمساً وظلاً؛ فالشمس رمز الضياء دليل اللون الأبيض الشفاف والظل رمز القتامة دليل اللون الأسود الباهت ويفرض هذا المزج إشكالية غموض النص الحداثى "فنص الحداثة إشكالى بطبيعته، كما برؤيته ومن ثم فمنهج دراسته لا يفلت من مأزق تجديد مفاهيمه وتنميتها كلما انتقل من مستوى إلى آخر من مستويات ذلك النص، الأمر الذى يوجب على المنهج أن يفكر بهذه المفاهيم بالإجراءات المتولدة عنها كلها كان عليه أن يفكر بالنص، وأن يؤسس ذاته فى كل لحظة من زمن ممارسته فى حركة جدلية متوترة بين الذهاب فى النص والعودة إلى النفس"[2].

جـ- اللون الرمادى

يعد هذا اللون أقل الألوان تردداً لدى شعراء الظاهرة وعبر محاورها. وما تم رصده فى أشعارهم لا يرقى إلى مستوى ثراء اللونين السابقين، وما تم رصده هو يحمل معنى الكآبة والوحشة والركود يقول صلاح عبد الصبور فى قصيدة "انتظار الليل والنهار" :

"فى آخر اليوم تدب فى عروق الشمس فترة الملال
ويولد اللون الرمادى الرقيق
حتى ضجيج الطرقات

(١) سالم حقى، لو نلتقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ١٩٨٤، ص ٣٠ - ٣١.
(٢) د. محمد فكرى الجزار، لسانيات الاختلاف، مرجع سابق، ص ٤٤٠.

ينحل إيقاعاً رمادياً رقيقاً

كلون أيامى التى ما استطعت أن اعيشها حياة فعشتها تأملاً "[١]

دلالة اللون الرمادى التى تشكلت منه الظاهرة إلى حد كبير من الدلالات المتجسدة المتعينة فصورة الشاعر فى قصرها أو إطالتها تنبع من معين واحد: تراسل الحواس من المحسوس إلى المجرد أو العكس، وإذا كانت الصورة الشعرية هى إحدى الوسائل التى تصلح لخلق بناء مدرك نستطيع التحقق من ماهيته، فإن الصورة الشعرية أيضاً هى "إحدى وسائل اللغة الشعرية أو هى نسق تشبه وظيفته باقى أنساق هذه اللغة"[٢]. والصورة الفنية السابقة تحمل قدراً كبيراً من التكثيف والتماسك.

وبالاختيار الإنتقائى لعينة من أشعار شعراء المرحلة، تم رصد هذا اللون مرة واحدة لدى أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدة رثاء المالكى فى قوله :

" فى هذه الأعين القتلى الرمادية"[٣]

وارتبط هذا اللون لديه بمعنى الفناء بوصفه أحد درجات اللون الأسود كما ورد لدى أمل دنقل فى موضعين على النحو التالى فى قصيدة "حديث خاص إلى أبى موسى" يقول :

"سترتى الرمادية"[٤]

وفى قصيدة مزامير يقول :

"الضوء الرمادى"[٥]

(١) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ٣٠٤ - ٣٠٥.
(٢) د. أحمد زلط، فى جماليات النص، مرجع سابق، ص ١٠٤ - ١٠٥.
(٣) أحمد عبد المعطى حجازى الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ٣٠٩.
(٤) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ١٤٥.
(٥) أمل دنقل نفسه، ص ٢٥٦.

وارتبط - أيضاً - اللون بدلالة الحزن والكآبة وبالتجارب المؤلمة التى يطغى فيها إحساس الذات بالتلاشى واليأس والقنوط، ورؤية الشاعر لصورة النار هنا تتفق مع رؤية باشلار لها الذى يراها "ما أن تتدخل فى واصل *Combinaison* حتى تتقلص فى فراغ أضيق بكثير من الفراغ الذى كانت تشغله النار إذن، هى مبدأ التقلص"(١)، وهذه الصورة تنتاب الإنسان المعاصر نتيجة المتغيرات الأيديولوجية المتلاحقة والتى ترتبط بقضاياه المعاصرة المحمولة على دلالة الاغترَاب كما هو الحال عند محمد مهران السيد فى قصيدة "الزمن والمساحة".

"انظر هنا، وانظر هناك
لا شئ يغرى بالرحيل
لا نخل، أو شجر الأراك
لا ظل، لا أطلال.. وتنتهك المحاذير التى غطت سماك
لا تحسبن رمادنا الدامى يوصلنا إلى أشياء تبدأ إنه
عفن الختام!!
يا أيها الطير الصغير المستهام
امكث هنا
صيف هنا
وألبس شقاءك. ها هنا
حتى.. ولو طوردت بالسخف المخيم "(٢)

(١) غاستون باشلار النار فى التحليل النفسى، مرجع سابق، ص ٧٥.
(٢) محمد مهران السيد، طائر الشمس، مرجع سابق، ص ٢٢ - ٢٣.

مزج محمد مهران السيد بين نزعتين فى تشكيل الظاهرة - فيما سبق - والتى اتخذ منها اللون الرمادى أحد ظلال اللون الأسود تكأة لتشكيل الصورة الفنية أعنى "النزعة الرومانسية والنزعة الرمزية وأنه أخذ منهما أحسن ما فيهما، فجمع بين حدة التعبير وحسن التخيل وإشراق المعانى جميعاً"(١)، مما أضفى على اللوحة رونقاً من حيث التشكيل الجمالى، ونفوذاً إلى أبعد أغوار المعانى.

ويتسم أسلوب الشاعر المعاصر بالقدرة على التصوير وإحاطة الرمز اللونى بالغموض الاسطورى فى تشكلات الصورة الفنية، ها هو رفعت سلام فى قصيدة "رماد" يؤطر لصورته مستخدماً اللون الرمادى كرمز أو علامة طقسية أسطورية فى قوله :

" نافذة
صفصافها يموء فى جسدى
ويهطل
قطرة
فقطرة
من الصحو الأليم
ما كنت نائماً
كنت ألهو برماد الوقت وقتاً
وأهوى فى سماء من هشيم
صفصافها يغوص فى صدرى
وأنا

(١) د. أنيس المقدسى، عمود الشعر العربى، "كتاب العربى: الكتاب الثالث"، وزارة الإعلام: الكويت، ١٩٨٦.

أحط على حطام قديم "[1]

وتظل الدائرة الدلالية تحمل رموزاً أسطورية يحيطها كثير من الغموض لدى محمد عفيفى مطر فى توظيفه للصفة اللونية للتعبير عن قضية الثنائية بين الدال والمدلول انطلاقاً من دلالة علاقة المثقف بالسلطة فى قصيدة "عذراء الصمت والصمت" يقول :

"تغرب أهلك الفقراء فى الليل
ومن تل إلى تل
تدور عيونهم فى مسرب الأشباح
تعالوا فى خيامكم الدخانية
من الأطلال والآبار
بما فى العالم السفلى من عمد سديمية
وأجراس تصلصل بالدم المخطوف من أطفالنا الزغب
وأكفان تغرغر بالدم الرطب
سنغرس فى وجوهكم الرمادية
خناجرنا... "[2]

ينفذ محمد عفيفى مطر بهذا الأسلوب التصويرى إلى الأفق الجمالى بتوظيف عنصر اللون توظيفاً دلالياً ليكشف سراً من أسرار الشاعرية باستثمار عميق لأدوات كلها حملت دلالة القتامة والكآبة من خلال مفردات لونية فالعمد السديمية / رمز للون الأسود والدم المكون من امتزاج النار بالماء ، ورمز للون الأحمر، والزغب رمز للون الأصفر والكفن دليل الموت كلها ألفاظ ذات منحى تشاؤمى، صور متلاحقة فى اللوحة الشعرية تنقل توتر

(١) رفعت سلام، إنها تومئ لى، مرجع سابق، ص ٨.
(٢) محمد عفيفى مطر، من دفتر الصمت، مرجع سابق، ص ٨٦.

الموقف فى إطار ثنائية المثقف / السلطة والصورة المرئية السمعية *Audio - Visual* التى تضمنتها - الأبيات السابقة -من أجراس تصلصل بالدم، وأكفان تغرغر بالدم الرطب وخناجر تغرس فى وجوه رمادية تحولت إلى رموز مكانية ولقطة زمنية للواقع المعاش "التقطتها عين شاعر وركزتها غاية التركيز، وتحولت إلى مشهد يعج بالحياة: صوتاً وصورة وألواناً وحركة... ويستطيع من يشاء أن يعيد قراءة السطور العبقرية ليحدد حسب قدرته مفهوم الإبداع الشعرى باعتباره تركيزاً *Concentartion* كما قال إليوت ومفهوم الزيادة ومدى اتفاقه واختلاطه مع مفهوم الزيادة والإكمال بالمعنى الذى قصده دريدا!"(١).

استطاع الشاعر المعاصر الإفادة من كل الوسائل الفنية المتاحة فى استكناه الظاهرة بما يتواءم مع رؤيته للواقع، وبما يسهم فى إعادة صياغته بأساليب متنوعة نامية متطورة ساهمت فى تطور اللغة الشعرية لديه ولاشك أن الصورة الشعرية تقدم لنا نمطاً - حسب تعبير علماء الرياضيات لهذا التطور؛ فللشعر العظيم تأثير كبير على روح اللغة، إنه يوقظ صوراً أمحت يؤكد فى الوقت ذات طبيعة الكلام غير المتوقعة، وإذا اعتبرنا الكلام ذا طبيعة غير متوقعة ألا يكون هذا تدريباً على الحرية؟ أليس متعة يمارسها الخيال حين يعبث بالرقباء؟ أليست الصورة الشعرية هى الظاهرة النفسية(٢). التى يوجهها الشاعر المعاصر فى شكل "خطاب أدبى فنى يحلم وينشد التغيير؟ مثلما يتيح الفن بأدواته الرفض والإدانة، إن للشعر والشاعر وظيفة حقيقية اجتماعية يجب أن يؤدياها، وهى وظيفة

(١) د. عبد العزيز حموده، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب: الكويت ٢٠٠١، ص ٣٧٨.

(٢) غاستون باشلار، جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا، مرجع سابق، ص ٢٥.

معارضة، فالشعر يجب أن يكون رافضاً للواقع دائماً حتى ولو كان هذا الواقع جيداً. لأنه يحلم بواقع أفضل منه"(١).

الصورة الشعرية داخل النص تحمل أبعاداً متنوعة، لا بعداً واحداً، فقد نجد من النظرة الأولى بعداً مباشراً، - على نحو ما تقدم دراسته فى مجال تتبع الصورة البيانية - ولكن من التأمل المستمر نرى أبعاداً غير مباشرة، كلما زاد التأمل ازداد ظهور هذه الأبعاد وهى لا تأتى إلا إذا كانت الصورة بألفاظها وتراكيبها، وعاطفتها قادرة على الإيحاء بهذا البعد أو الأبعاد ويمكننا القول أيضاً من خلال استكناه الظاهرة أن "الشعر المعاصر شعر "أيديولوجى".. والشاعر يمارس موقفه الواقعى من خلال حشده لهذه المتعددات الواقعية التى تتحرك داخل إحساسه بحركة الزمان والمكان"(٢).

وفى إطار ظاهرة النار نلاحظ ميل الأشياء فى الصور إلى الغموض وإن كانت تجسيداً للحظة عاطفية تتكون من عناصر متباعدة فى الزمان والمكان لكنها يجمعها إطار شعورى واحد"يحشد جزئيات الواقع طبقاً لقانون التداعى المنبنى على التشابه والاختلاف والاقتران الزمانى والمكانى، وعلى ذلك تظل الجزئيات أو الصور التى يحددها الوهم ثابتة وجامدة دون أن تتفاعل بعضها مع البعض الآخر، ويعدله ويشكله ويخلقه خلقاً جديداً كما يحدث فى حالة الخيال"(٣). وأن الصورة - أيضاً لدى الشاعر تصدر عن "جبرية غامضة فى اللاوعى"(٤). وتكون بالنسبة للشاعر "اضطراراً فنياً يضطر إليها عندما يحاول أن يكون

(١) د. أحمد زلط، فى جماليات النص: رؤية تحليلية ناقدة. الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ط١ ١٩٩٦، ص ٩٠ - ٩١.

(٢) د. السعيد الورقى، لغة الشعر العربى الحديثة: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، مطبعة الاسكندرية ١٩٧٩، ص ١٧٣.

(٣) عبد الهادى محمود، نظرية الصورة الفنية لدى مدرسة الديوان "مخطوط رسالة ماجستير غير منشورة"، جامعة القاهرة ١٩٧٢، ص ٩.

(٤) إليزابيث دور، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة ميمنة بيروت: لبنان ١٩٦١، ص ٢٥.

دقيقاً فى التعبير عن مشاعره وتصبح الصورة دليلاً لأصلة الإبداع حينما تشكلها عاطفة سائدة.. وحينما يضفى عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية"(١)، وغلب على الصورة الفنية لدى الشاعر المعاصر المذهب الرمزى والرمزية تقوم على رؤية العالم الخارجى من خلال الذات، وبقدر سبر أغوار الذات يكون الصدق فى التصوير.

عجزت اللغة الوضعية عن نقل أحاسيس الشاعر وصياغة تجاربه و"تجسيم ما يتحرك خلف الحواس، فاتجه إلى استغلال امكاناتها الإيحائية فى الأصوات، والكلمات والتركيب.. ما دام قد عجز عن نقله بكل تخومه"(٢)، ولم يهتم شعراء الظاهرة بالأفكار بقدر ما كانوا يعنون بالانتقال من فكرة إلى فكرة "دون أن يكون بينهما ترابط.. وذلك بهدف إثارة عنصر المفاجأة رغبة فى تقوية جانب الإيحاء، إذ أن إثارة صور مختلفة - وتقريبها للذهن فى وقت معاً - من أسباب خلق حالة نفسية خاصة، تتولد من تراسل المشاعر المختلفة وذلك أنهم يقصدون إثارة عالم نفسى مستتر مجهول لا يمكن القاء الضوء عليه إلا عن طريق الإيحاء، وتراسل الحواس والمشاعر والصور"(٣)، وهم ينطلقون فى تشكيل الصورة من عالم اللاشعور متأثرين بالمدرستين التعبيرية والسريالية، وفى تشكيل الظاهرة، ومن هنا أصبحت "الكلمات والصور والتركيب.. رموزاً قد تشير - لدى الشاعر إلى مضامين أبعد ما تكون عن توقعاتنا"(٤).

ومن المصدر الدينى الذى تم تناوله فى الباب الأول من هذه الدراسة شكل الشاعر المعاصر صورته الفنية بالإفادة من تجارب الصوفية. فبين الصوفية والسريالية والتجربة

(١) د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مكتبة نهضة مصر ١٩٥٨، ص ٥٢.
(٢) د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، دار المعارف: القاهرة ط٢ ١٩٧٨، ص ١١٩.
(٣) د. محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، دار الثقافة، دار العودة بيروت: لبنان ١٩٧٣، ص ٣٨٥.
(٤) د. أحمد بسام ساعى، حركة الشعر الحديث فى سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق: سوريا ١٣٩٨هـ/ ١٩٧٧م، ص ٢٢٣.

الشعرية قنوات اتصال رمزية فالتجارب الثلاثة تبحث عن عالم غير منظور، وكل من التجارب الثلاثة تصدر عن اللاوعى؛ "فالصوفى يسمو بالوعى العادى إلى ازدواجية الوعى ليصل إلى هذه الحقيقة، والسريالى لا يقف عند حدود هذه الحقيقة بل يتجاوزها إلى ما فوقها، والشاعر يحاول أن يمنح أفكاره من أعماق طبقات الوعى، ليصل إلى الاتحاد بالموجودات، التى تأخذ شكلاً جديداً ينبع من أعماق الشاعر، وهو يلتقى فى ذلك مع الصوفى، فكل منها يرى الأشياء فى صورة مختلفة عن حقيقتها الظاهرة... لأن الشاعر يمر بتجربة روحية مكثفة "وعلى القارئ" أن يغوص فى أعماق نفسه، ويحاول أن يتمثل التجربة الصوفية للوصول إلى الدلالات الحقيقية التى تكمن وراء.. هذه المرئيات التى حولتها بصيرة الشاعر إلى إحساسات أو خطرات شعورية"(١). كما هى الحال عند صلاح عبد الصبور وأمل دنقل، ومحمد إبراهيم أبى سنة ومحمد أبى دومه.

(١) د. محمد مصطفى هدارة، "النزعة الصوفية فى الشعر العربى الحديث"، مجلة فصول العدد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ١٩٨١، ص ١١٤.