الفصل الثاني

أنواعُ الصورة الشعرية، ودورُها في تشخيص الدلالة

- إن كل عنصر من عناصر التجربة الشعرية له ثقله وقيمته في تخليق هذه التجربة وإخراجها من حيز الخفاء إلى حيز التجلي، ومن عالم النفس إلى عالم الوجود؛ لذلك نستطيع ـ دون أن نخشى من الاتهام بالغلو أو التناقض ـ أن نقول: إن الشعر هو اللغة الخاصة وأنه الإيقاع الغامض الموحي ـ في الوقتِ نفسه ـ وأن قوامه التمثيل الصوري الاستعاري.

ونحن في كل هذه الآراء لا نتناقض، ولا نجري منافسة بين عناصر التجربة الشعرية فنجعل بعضها يفوق الآخر قيمة أو أهمية، لا نستطيع ذلك لأسباب عدة أولها: أن جميع هذه العناصر تمثل الشعر وتلعب دور البطولة في تخليق القصيدة، والسبب الثاني أن القصيدة جسد لغوي موقّع إيقاعًا موسيقيًا موحيًا منتظمًا في تشكيل صوري استعاريّ. وهكذا تتزاحم اللغة والإيقاع الموسيقي والصورة في تكوين المفهوم الاصطلاحي للقصيدة الشعرية.

obeikandl.com

- الصورة عصب التجربة الإنسانية ـ لا الشعرية فقط ـ في إدراك الوجود وهي أول لغة مارسها الإنسان في التعرف إلى الوجود والتعامل معه «قديما فكرَّ الإنسان عن طريق الصورة، وترك على جدران كهوفه هذه اللغة الأولى التي عبر من خلالها عن خوفه، دهشته، وأمله في غدٍ أفضل. وكانت الصورة الحروف الأولى للغة الإنسانية، تدلنا على ذلك المعابد التي لا تزال تحتفظ بآثار هذه اللغة»[1].

وقد ذهب بعض النقاد ـ وعلماء الاجتماع ـ إلى أن الصورة أساس الإدراك الإنساني، وأنها لغة أولى في العقل البشري، لغة يمارسها في حياته اليومية لا في النشاط الإبداعي فقط. يقول كولردج: «نحن نعيشُ على الإدراك الاستعاري في تعقلنا وتخيلنا، في يقظتنا ونومنا. إن الخيال الإنساني جزء هام من الوجود، وبينه وبين الأشياء انسجام ضروري»[2].

والصورة في الشعر عنصر دلالي ـ أو عنصر منتج للدلالة ـ وليست مجرد عنصرٍ يثيرُ الشعور بالجمال ـ أو يثيرُ الدهشة من فعل المحاكاة ـ كما أنها تقوم بعملية التوفيق بين الدوافع المتضاربة في ذات الشاعر لأنها تجمع شتات مرئياته من الوجود ـ على إطلاقه ـ أو الواقع المحيط به ـ وتتمُّ فيها عملية المزج بين هذه المرئيات ودلالاتها في فكر الشاعر

(1) د. كاميليا عبد الفتاح: **القصيدة العربية المعاصرة** ص479.
(2) د. مصطفى ناصف: **الصورة الأدبية**. ص7.

ورؤيته؛ بما يجعل المشهد البصري لغة في ذاتها، ودلالة أعمق من الدلالة المباشرة للمفردة اللغوية. أما التوفيق بين الدوافع المتضاربة فهي عملية انسجام بين الواقعي والمثالي في رؤية الشاعر، حيث (لا يمكنُ تحقيق القيم الأخلاقية تحقيقًا كاملًا في التجربة العادية حيث يتطلب الفعل اختيارًا بين بديلين متصارعين على نحو ما يمكن تحقيقها في التجربة الشعرية ـ بفعلها الصوري الذي يوفق بين الدوافع المتضاربة[1].

- الصورة في تعريفات النقاد «لغة الاستعارة والمجاز»، وهي أيضًا «في أبسط تعريفاتها ومعانيها»: «رسم قوامُهُ الكلمات»[2] وقد بلغ من أهمية الصورة ـ كما سبق وألمحنا في استهلال هذه الصفحات ـ أن جعلها بعض النقاد مقاييس الشاعرية، يقول أحدهم: «الاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغير كما يتغير نمط الوزن، وحتى الموضوع الجوهري يمكنُ أن يتغير بدون إدراك ولكن المجاز باق كمبدأ للحياة في القصيدة، أو كمقياس رئيس لمجد الشاعر»[3].

وأفاض النقاد في توضيح هذه المسألة ـ بما لا مجال لبسط القول فيه ـ ولكن نمثل لذلك برأي أبرز الفلاسفة ـ

(1) روستريفور هاملتون: **الشعر والتأمل**، ص142.

(2) **الصورة الشعرية: سيسل دي لويس**. ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي. ص21.

(3) المرجع السابق / ص20.

وعلماء الجمال ونقاد الشعر الذين اتفقوا على أن القدرة المجازية ـ أو القدرة على المجاز ـ هي مضمار الشاعر: يقول هربرت ريد: يجب علينا أن نتهيأ دائمًا للحكم على الشاعر بقوة المجاز في شعره وأصالتها، وأرسطو يقولُ في تحدٍّ: «إنَّ الشيء العظيم هو إلى حد بعيد قابلية التحكم في المجاز»، وهذا وحده لا يمكن إبانته من جانب شخص آخر، فهو علامة النبوغ، ويقول درادن: «إنَّ الصورة بحدِّ ذاتها هي سمو وحياة القصيدة»[1]. ومن خلال هذا المعيار نستطيع أن نفهم رأي النقاد في أن الصورة هي حد الشعر ـ أي تعريفه ـ نتفهم قولهم: «إن كل قصيدة هي بحدِّ ذاتها صورة»[2].

وضعية الصورة في التجربة الشعرية الحديثة والمعاصرة

هذا العنوان ـ في ذاته ـ يحتاج إلى دراسة قائمة بذاتها ـ ونحن لا نقصد الخوض فيه والتوفر عليه كدراسة مستقلة ـ وإنما نريد الإشارة إلى أن الشاعر العربي المعاصر تطور وعيُه الثقافي والإبداعي بقيمة الصورة الشعرية ـ على الصعيد النظري ـ ؛ نظرًا إلى زخم روافده الثقافية والمعرفية وعمق قراءاته من الشعر العالمي والآداب الغربية المعاصرة؛ وقد أدى هذا الوعي النظري إلى تطور الأداء في مجال التعبير

(1) المرجع السابق / ص20.
(2) المرجع السابق / ص20.

الاستعاريّ في التجربة الشعرية المعاصرة، وتمكن الشاعر من توظيف الصورة بما يبرزُ رؤيته الشعرية.

- هذا التطور ـ في إدراك قيمة التعبير الصوري ـ يمثل نقلةً كبرى في الوعي الشعري، من اعتبار الصورة الشعرية زينة ومعرضًا جماليًا يثبت فيه الشاعر قدرته على الوصف ـ أو تشبيه شيء بشيء وتقريب شيء بشيء ـ يماثله بصريًا ـ إلى اعتبارها عنصرًا مُخلِّقًا للرؤية ـ بل ـ مركز التجربة الشعرية والرؤية الفكرية التي يطرحها الشاعر عبر هذه التجربة. لقد صارت الصورة الشعرية في الشعر الحديث ـ كما يقول ـ د. الغذَّامي ـ «إحدى أسس التركيب الشعري، وانتقلت من كونها طرفًا من أطراف التشبيه... إلى أن أصبحت هي نفسها حالة شعرية ـ تنبع من أعماقها المعاني الموحاة من الشاعر والمتخيلة من القارئ لما في الصورة من دفق شعوري فياض»[1].

أنواعُ الصورة الشعرية

إن للاتجاه الشعري الذي ينتمي إليه الشاعر دورًا كبيرًا في شيوع نوع بعينه من أنواع الصور الشعرية في شعره؛ إذ نلاحظ شيوع الصورة الشعرية التقليدية ـ القائمة على التشبيه والاستعارة عند شعراء الاتجاه التقليدي، بينما تشيع الصورة الشعرية النامية

(1) د. عبد الله الغذامي: **كيف تتذوق قصيدة حديثة** / مجلة فصول مج4 / ع4 / 1982م / ص 99..

ـ غالبًا ـ في قصائد شعراء الاتجاه الحر ـ أو قصيدة التفعيلة ـ وكذلك تشيعُ في قصائدهم الصورة الشعرية المجزأة. أما شعراء الاتجاه الحداثي فيغلب على شعرهم الصورة السريالية والكابوسية. وكذلك الصورة الشعرية التشكيلية.

- هذه الملاحظة ليست تقريرًا نهائيًا صارمًا نجم عن حصر دقيق لأنواع الصورة في شعر الاتجاهات الشعرية المعاصرة، وإنّما هي ملاحظةٌ، ورؤيةٌ نقديةٌ مُقاربةٌ نتجتْ من قراءاتٍ متوالية وملاحظات متراكمة حول هذه المسألة. والمقصود منها رصد الأغلب والأكثر شيوعًا من أنواع الصور في قصائد الشعراء المعاصرين، مع الوعي التام بوجود استثناءات واختلافات فردية بين شعراء الاتجاه الواحد، وبين قصائد الشاعر ـ نفسه ـ مع تطور تجربته الشعرية.

وهذه الملاحظة تشمل شعراء منطقة الباحة بوصفهم جزءًا من مسيرة التجربة الشعرية العربية المعاصرة. وسوف نقفُ في الصفحات القادمة وقفةً تحليلية عند أبرز ألوان الصورة الشعرية التي ترددتْ في قصائد شعراء الباحة، وكانت أساسَ تشكيلهم الفني لموضوع التجربة.

أولًا: الصورة التشكيلية

- وهي ـ كما يتضح من عنوانها ـ تفيد من الفن التشكيلي ـ خصوصًا في الرسم ـ حيث تكون الصورة أقرب إلى لوحة ثابتة بألوانها وخطوطها وظلالها، ويكون للون

والخط والظلال دلالة موحية، أو أكثر من دلالة محتملة تزيد من ثراء التجربة وعمقها.

وتتميز الصورة التشكيلية بأنها تبدو ـ ظاهريًا ـ مثل اللوحة ـ ساكنة بتفاصيلها، ثابتة في المكان ـ وهو القصيدة أو المعرض ـ ، ومع ذلك فهي تنضوي إلى حركة مضمرة لدنيَّة داخلية، هي حركة التفاعل بين عناصرها، وحركة الدلالة الناتجة من تأمّل الصورة، وحركة الانفعال بين الرائي ـ المشاهد ـ وهذه الصورة / اللوحة.

- تعدُّ الصورة الشعرية في قصيدة د. صالح سعيد الزهراني «خنجر» نموذجًا لهذا النوع من الصور التشكيلية؛ فالقصيدة ترتكزُ على مشهد بصري ثابت أشبه بلوحة تشكيلية في معرض فنِّي. المشهد لخنجر معروض في صندوق زجاجي هو بمثابة إطار اللوحة؛ وسبب ثبات الصورة، هذا الثبات ـ في حدّ ذاته ـ ورغم سكونيَّته الخارجية سبب حيوية الدلالة وتنوعها ـ في هذه القصيدة ـ لأنّه كان فرصةً لتغير نوعية المُتلقّي وتبدله ـ ممثّلًا في جمهور المعرض الذي يشاهد الخنجر ـ ؛ بما منح الشاعر مبرّرًا لاتّساع المساحة الدلالية، واتساع احتمالاتها. يقول د. صالح في قصيدة «خنجر»:

«خنجرٌ رصَّعته الجواهرُ من جانبيهِ، وفي مقبضِ العاجِ عينانِ

أهدابُها بابليةْ

مُترفون ومُستضعَفَون أطلُّوا على وجههِ وهو خلفَ الزجاج

يحدِّثُ عن قصةٍ سرمدية
حينَ كانوا يرون الملامح وردية
والجوانحَ وُديَّة
والإثارة في المسرحية
نحنُ كنا نرى جرحَنا نازفا
دمَنا هاتفا
كان كلٌّ يبوحُ بما في الطَّويَّة
سارقٌ غارقٌ في النقوش
حين كانت ترى وجهها وهي فوق النعوش
الضحية»[1]

- تمنحنا الصورة ـ رغم ثباتها كلوحة ـ دلالة مكتنزة ثرية؛ فوضعيّةُ الخنجر خلف الزجاج ـ أو في صندوق زجاجي توحي بتجمد القوة أو تعطلها، وتحولها من قوة فاعلة متحققة إلى زينة عابرة محبوسة في صناديق العرض والمتاحف. هكذا تحول الخنجر ـ في طرح الشاعر من وضعية الحراك إلى أن يكون رمزًا وتراثًا ماضويًا مما يمثل إدانة للقوة العربية المعطلة المتراجعة عن التحقق والنفاذ إلى وضعية جماليّة مرصعة بالجواهر، لكنها وضعية سكونيةٌ مائتةٌ في مشهد متحفي.

(1) د. صالح سعيد الزهراني: ديوان **تراتيل حارس الكلأ المباح** / الأعمال الشعرية الكاملة. ص 256.

obeikandl.com

أمّا ترصيع الخنجر بالجواهر ـ في هذه الصورة ـ فكان إمعانًا من الشاعر في تأكيد تعطيل هذه القوة وسكونيتها؛ وبذلك بدا المشهد الجمالي إسقاطًا دلاليًا على المجتمع العربي الراهن، الذي تحول إلى مجتمع رغد ودعة وسمَن ورخاء، وصار معرضًا للمشاهدة والتسلية، صار مشهدًا جميلًا مبهجًا من الخارج بزينته: الشوارع والبنايات العربية الفاخرة والتقنيات الحديثة التي تملأ بيوتنا وتخمة العيش وسعته، و... لكن هذا المجتمع في جوهره خال من الطاقة والجهد والقدرة على استعادة وضعيته السياسية والتاريخية والفكرية، متوقف عن قيادة التاريخ كما كان من قبل.!

- وصف الشاعر مقبض الخنجر بأنه عاجيٌ، وفيه عينان أهدابهما بابلية وهكذا منح الشاعرُ الخنجرَ دلالة تاريخية، وجعل لهيئته دلالة رمزية بارزة، هي القدرة على ولوج التاريخ، وإمكانية الإيماء الدلالي إلى عمق الزمان العربي والذكريات الحميمة؛ فيكون الإمساك بمقبض الخنجر واستعماله للطعان فعلًا ماديًّا منبثقًا من عبق المجد القديم، مستمدًا من زخم الآباء وسحر بابل.

ويمعن الشاعر في توظيف تفاصيل المشهد، وتوجيه الإمكانيات والعلاقات الفنية بين عناصر اللوحة التشكيلية توجيهًا دلاليًا، فيستثمر إمكانية تعدد المتلقّين لهذه اللوحة ـ والماثلين في المتفرجين على الخنجر ـ يوظفهم في طرح دلالات متعددة لمشهد الخنجر. يطرح الشاعرُ ثلاثة أنواع من المتفرجين لكل منهم زاوية في رؤية الخنجر وتحديد وضعيته:

النوعُ الأوّلُ: ويمثل عموم المجتمع العربي في احتفائه بمظاهر القوة، وتصديقه ظاهر البطولات ـ وصف الشاعر هذه الشريحة بأنها كانت ترى ملامح وردية والجوانح ودية والإثارة في المسرحية ـ . وهذا النوع من المتفرجين ـ من المجتمع ـ منحهم الخنجر دلالة الفخار والدعة والاطمئنان.

النوعُ الثاني: النوعُ الثاني من المتفرجين هم عينُ الشاعر التي تحمل رؤيته الشعرية ـ عبر هذه الصورة ـ ، ويمثلون المسار الرؤيوي للتجربة الشعرية؛ ولذلك فقد أشار إليهم الشاعر بضمير جمع المتكلم، منضمًا إليهم قائلًا في زاوية تلقيهم لمشهد الخنجر، وذلك في قوله:

«نحن كنا نرى جرحنا نازفا».

هذا النمطُ من المتفرجين ليسوا متفرجين، بل هم راءون؛ فقد تلقّوا مشهد الخنجر بأبعاده التاريخية والسياسية، وأبصروا في عمق الخنجر تاريخًا مسكوتًا عنه، وماضيًا جارحًا، وذكريات دامية. هؤلاء الراءون ـ وهم صوت الشاعر وتمثُّلاتُه ـ اتخذوا من مشهد الخنجر بوابة لإدانة التاريخ والواقع العربيين، واتّخذوه دليل إدانة على سفح الدم العربي الماثل في ما انبثق ـ وينبثق ـ من هذا الخنجر من مشاهد وتراكمات ماثلة في هذه الصورة التي حملت الإدانة، والمطالبة بالقصاص ـ في الوقت نفسه، وهي قول الشاعر:

«جرحنا نازفا / دمنا هاتفا».

النوعُ الثالثُ: وهم العابرون، سارقو القضية، مستلبو

المجتمعات والهوية لأهداف رخيصة آنية وقد وصفهم الشاعر في قوله:

سارق وغارق في النقوش

حين كانت ترى وجهها وهي فوق النعوش

الضحية».

- وهكذا استطاع الشاعر ـ في هذا الطرح ـ أن يوظف سكونية اللوحة التشكيلية وثباتها، لتفجير رؤى شعرية متزاحمة متصارعة متناقضة ـ ظاهريًا ـ تصف الاختلاف في رؤية الوضعية العربية الراهنة. وهذه الرؤى والدلالة المتصارعة أحدثت بحركتها الدرامية توترًا في التجربة الشعرية يضاد سكونية المشهد التشكيلي وينبثق منه.

الصورة الشعرية النَّامية

- وهي صورة تتميز بمشهد واحد متصل متدفق في توال ونمو ـ مطرد ـ مع نمو التجربة ومتساوٍ مع تأزمها الدرامي وتوترها الداخلي.

من نماذج قصائد شعراء الباحة المرتكزة على هذا النوع من الصور الشعرية قصيدة الشاعر «عبد الرحمن سابي» بعنوان «إقصاء»[1] يقول فيها:

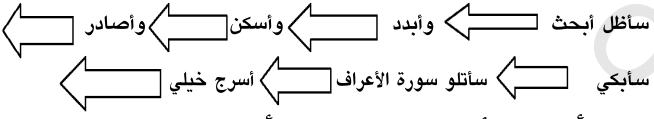
---

(1) الشاعر عبد الرحمن سابي: ديوان «**السَّروى والرياح البيض**» ص59، 60.

«سأظل أبحثُ عن حِماكِ وأستجير
وأبدد الغيمَ الرَّمادي
وأسكنُ في قدومِ الفجرِ
بحثًا
عن شروقِ الدفءِ في عينيكِ
يا أحلى النساءْ
سأصادرُ الأحلامَ من وجعي
وسأبكي
لن أذيب الشمعَ في موتي
وسأتلو سورةَ الأعراف
أُسرجُ خيليَ البلقاءَ
في وجه من جاؤوا سِراعا
يغزلونَ الموتَ في قسمي
ويتابعون من سيري خطا
سأقولُ للأشجار
للإعصارِ
للمدنِ التي نامتْ على شِعري
وغنى قاطنُوها النَّعي
يوم ولادتي
إني هنا
لا زال في وجعي بياضٌ

لازلتُ مفتونًا بعينيكِ
تواقًا إلى رشْفِ الرُّضاب
هذا أنا
فتدثّري وَجعي
ونامِي في دمي».
ودعي البقيةَ في حِماهم
لا مُجير
ولا حصير».

- بدأ الشاعر قصيدته بالفعل «سأظل» ـ بدأ ـ بالمضارع الممتد إلى الغد والمستقبل، الدال على استمرارية البحث والحركة في الزمان عن حمى الحبيبة وإجارتها. وبهذا البدء وضع الشاعر إطاره الزمني وإطار تأزمه ـ دلاليًا ـ في مطلع القصيدة. وحين نطالع القصيدة ـ من ناحية توالي أفعالها سنجد هذا الإطار الزمني هو محركها، على النحو التالي:



سأقول للأشجار. وتبدو الأفعال بهذه الكيفية الترابطية متوفقة في هيئتها الحركية، مستشرفة ذروة ما، في نمو مطرد لاهث لا يسكن إلا بانتهاء التجربة.

أما الصورة فتبدأ برحلة البحث عن مفتقد غائب هو حِمى الحبيبة ـ الوطن أو الأمة ـ وتأميل إجارتها:

«سأظل أبحث عن حِماكِ وأستجير».

وتوحي بداية الصورة بتأزم المستجير، ومكابدته من أجل الوصول إلى ذات المخاطبة، والوصول إلى حماها.

وعبر الصورة يصف الشاعر معوقات هذه الرحلة، مثل:

الغيوم الرمادية، الظلام، البرد... وتعرض الصورُ مقاومة الشاعر لهذه الموانع، كما يلي:

أبدد الغيم الرمادي ـ أسكنُ في قدوم الفجر ـ بحثًا عن شروق الدفء في عينيك.

- هذه الصعوبات والموانع الخارجية تحول بين الشاعر وبين الوصول إلى الحبيبة، وهناك موانع أخرى داخلية تتمثل في: وجع الشاعر وآلامه وحزنه، ومن ثم تتوالى كتلة أخرى من الصور الشعرية تمثّلُ مقاومته لهذه الموانع، وهي:

سأصادر الأحلام من وجعي ـ سأبكي ـ لن أذيب الشعر في موتي. ثم تأتينا صورة سمعية «سأتلو سورة الأعراف»، وتكمن قيمتها في أنها تمثل وقفة الشاعر لالتقاط أنفاسه وشحذ انفعاله من أجل مواصلة فعل المقاومة حتى الوصول إلى الحبيبة. كما تمثل هذه الصورة «السمعية» نقطة فارقة بين نوعين من الأفعال في الصورة الشعرية: الأفعال المجازية وهي ما مضى من مصادرة الأحلام وتبديد القيم و.... ثم الأفعال الممكنة ـ واقعيًا ـ والتي تبرز مواجهة الشاعر لعدو واقعي، وهي:

أسرج خيلي البلقاء
في وجه من جاؤوا سراعا
يغزلون الموت في قسمى
ويبتاعون من سيري خطى

- وهنا تبرز ـ الصورةُ الشعريةُ ـ الجانب الخارجي من الصراع بين الشاعر والأطراف التي تحاول أن تكبل قوته وتمنع عنه حمى الحبيبة وأمانها وما تمنحه من سلام وسكينة.

تبرز الكتلة المعادية في الذين: جاؤوا سراعا / يغزلون الموت/ يتابعون الخطى. ومن خلال الأفعال التي ينسبها الشاعر إلى هذه الكتلة تبدو قوتها، فمجيئها (سريع) وهي مقتدرة على الإماتة من حيث غزلها الموت، وهي تستلب قوى الشاعر وتضيفها إلى قوتها هي.

وهكذا أبرز الشاعر ـ من خلال تفاصيل الصورة ـ جرثومة المأساة الكامنة في الصراع، هذه الجرثومةُ هي عدم التكافؤ بين كتلته وكتلة أعدائه؛ فحركته هي البحث ـ عن ملاذ وخلاص وإجارة ـ ، ومناخهُ استلابي ـ محاط بغيوم رمادية وظلام وبرد وحزن داخلي وبكاء، أما أعداؤه فالأفعالُ التي تنسبُ إليهم أفعالٌ حقيقية منغرسة في الواقع، مباشرة، مصيبة، محترفة.

ولذلك يتحول منطق الصورة الشعرية؛ ويتخذ مسار القول بديلًا من مسار الفعل، عبر تحول الشاعر من دائرة الأفعال

إلى الأقوال في نمو (سلبي) لصورته الشعرية وتأزمه الدرامي. يقول:

سأقول للأشجار
للإعصار
للمدن التي نامت على شعري
وغنى قاطنوها النعي
يوم ولادتي
إنّي هنا
لا زال في وجعي بياض
لا زلت مفتونًا بعينيك
تواقًا إلى رشف الرضاب

- يتحول الشاعر ـ في هذه الصورة ـ من هيئة إلى هيئة، يتحولُ من مواجهة قوى استلابه إلى مخاطبة القوى الكونية؛ فيوجّهُ خطابه الشعري إلى: الأشجار، الإعصار، المدن الجاثمة على شعره والتى نعاه قاطنوها. هذا التحولُ لا يبرّره إلا تضعضعُ يقين الشاعر بقدرته على مواجهة أعدائه بعد أن أدرك الفرق بين كتلته وكتلتهم.
- وهنا نلاحظ تناقضًا في عناصر الصورة التي وجه إليها الشاعرُ خطابه، فعنصر الإعصار ينسجم مع غضبه ورغبته في الإحاطة بأعدائه ـ بما يمثل إسقاطًا واستعاضة ـ ، كذلك فإن خطابه للمدن الجاثمة على شعره خطاب

منطقي لأنها تبدو مناوئة له ـ معادية له إلى حد نعيه ـ . أما عنصر الأشجار فمُقْحَم على الصورة الشعرية من حيث يحملُ دلالة الخصب والإنبات والظل،وهي دلالات لا تنسجم مع الدلالة التي وصلت إليها التجربة الشعرية، وهي دلالةُ الغضب والوعيد والحيرة والاضطراب والألم الناتج من العجز.

- أما الرسالة الشعرية التي أراد الشاعر إيصالها إلى هذه الكيانات فهي أنه ما زال موجودًا، وأن فتنته بالحبيبة مازالت باقية، وأن وجعه يتخلله بياض (ربما فسحة من الأمل) وأنه تائق إلى رشف الرضاب،مفتون بعيني الحبيبة. هكذا يصور الشاعرُ حاله من خلالِ اللون (بعض البياض)، والحركة الداخلية (التوق، والافتتان). تبدو رسائل الشاعر وكأنها إعلانُ هوية، وهي متصلة ـ عضويًا ـ ببدايات الصورة الشعرية التي استهل بها قصيدته على النحو التالي:

لكن رسالته التي أودعها هذه الصورة الشعرية لا تتضمن قرارًا بالمقاومة، ولا تبشيرًا بالوصول إلى الحبيبة، ولا إعلانًا بهزيمة الآخر ـ المُعادي ـ ، بل يختم الشاعر تجربته بذروة درامية ينتهي فيها صراعه مع الآخر ووجعه ـ من استعصاء الحبيبة ـ باستلابه، تبدو دلالةُ الاستلاب في قوله:

«هذا أنا
فتدثَّري وجَعي
ونَامِي في دِمي
ودَعِي البقيةَ في حِمَاهُم
لا مُجير
ولا حصير».

إن إعلان هوية الشاعر في نهاية التجربة جاء على الصعيد الدلالي ـ ذروةً منطقية لما سبقه، لكن رسالة الشاعر للحبيبة جاءت ضدية لهذه الذروة وجاءت مخيّبةً لتوقّع عمليّة التلقي؛ فقد كنا نتوقع من الشاعر أن يوصي الحبيبة ـ التي تبدو وكأنها الذات الجمعية ـ ، بأن تتدثر ببياضه ـ مهما كانت رقعته صغيرة ـ وبالفجر، وبسورة الأعراف، وبالإعصار. كنا نتوقع

منه أن يجعل دثارها من مفردات الصورة الحاملة لمعاني القوة بما يجعل هذه الحبيبة أهلًا للإجارة والحماية التي رجاها وطلبها، وأعلن بحثه الدائب عنها في مطلع التجربة. لكن الشاعر حوَّل الحبيبة ـ عبر انحراف مسار الصورة الشعرية ـ إلى مستجيرة بدلًا من مُسْتَجار بها، وطرح لها إجارته الواهية لها ـ وهي: (دثار من وجعه، والنوم لا الصحو، والتعرض للأغيار)، بل لقد ألجأها إلى الأغيار (دعي البقية في حماهم)؛ ومن ثم وصلت الذروة الدرامية للتجربة إلى إعلان ضعف المستجير، والذات المجيرة، بما دفع الشاعر ـ بشكل منطقي هنا ـ لأن يقول في الختام:

لا مجير

ولا حصير

- نموذجٌ آخر للصورة النامية نلاحظه في قصيدة «نهاية» للدكتور صالح الزهراني، التي يقول فيها:

«اصطحبنا على شفرةِ السيفِ، نوقدُ للتَّائهين الطَّريق

استباح الغبارُ رؤانا

وكانت أصابعُه تحترقْ

وبَنينا لنا شرفةً من غناءْ

أينعَ الجُلَّنَارُ على قَدميها

ومن صدرها اكتسى الكستناء

كنتُ صدرَ المُحبِّ الذي لا يضيقُ

وكنتَ الحبيبَ النَّزِق

ولما استطالتْ غصونُ الكلام

وصبَّ الغمامُ

على ما تُريد

وقمنا على حرفِنا نستبق

نفضتَ حروفَك من وعيِها

وانحنيتَ وأنت الإمام

فلابد أن نفترقْ»[1]

- نلاحظُ في بدء القصيدة انتظامَ التجربة في دائرةٍ دلالية تبدأ بالاصطحاب، وتنتهي بالفراق. بدأت بضمير المتكلم وصيغته الجمعية: اصطحبنا، نوقد، بيننا، الخ وإن كان الشاعر يدل على ذاتين: ذاته وذات الآخر ـ المشار إليه بـ الإمام في نهاية القصيدة ـ وتنتهي بضمير المخاطب المفرد: نفضت/ انحنيت/ ومن ثم يكون الفراق (فلابد أن نفترق).

- وعلى صعيد المشهد البصري بدأت التجربة الشعرية بمفردات تُعدُّ عناصر الصورة الشعرية، وهى:(شفرةُ السيف، النَّار الموقدة للتائهين، الغبار المحترق). كما دلت الأفعال في تواليها على انسجام الذاتين أو الكيانين المتصاحبين: اصطحبنا، نوقد، بنينا، . . . .

(1) د. صالح سعيد الزهراني. ديوان **تراتيل حارس الكلأ المباح** / ص259 ـ 260.

وقد أوحت صورة الاصطحاب ـ على شفرة السيف ـ بدلالتين عائمتين، هما: الرفقة في ظل وضعية حرجة حادة ـ على شفرة مؤذنة بالهلاك ـ ، وهذه الدلالة تنسجم مع نهاية القصيدة وذروة التجربة التي تمثلت في انحناء الصديق ـ الإمام ـ ثم الافتراق، فكأن الانحناء نجم عن العجز عن الثبات على شفرة السيف الذي يرمز إلى الوضعية الحرجة.

الدلالةُ الثانية: الاصطحاب وفق اعتناق مبدأ القوة، وانتهاج منهج الرموز الإسلامية السابقة، واعتبار السيف رمزًا موروثًا له دلالات مختزنة في الوعي الإسلامي والذاكرة الإسلامية، ومن ثم كان الاصطحاب وفق ديدن السيف. وهذه الدلالة تؤكدها الصورة الشعرية التالية: «نوقدُ للتائهين الطريق»؛ بما يعني أن السيف كان رمزًا للإصلاح أو الهداية، أو الرجوع إلى المنابع الأولى ومنهج السلف ـ ومن ثم ـ كانت شفرة السيف نبراسا، وإضاءة أنارت درب التائهين.

ووفق هذه الدلالة نستطيع تفسير الفراق بين الطرفين بأن أحدهما ـ الإمام ـ لم يحتمل شِرعة الصداقة وقانونها ومبدأها؛ فانحنى وباع مبدأه وأناخ للريح أو الربح أو عارض الدنيا؛ فكان لابد من الافتراق.

يتوالى نمو الصورة الشعرية؛ بما يزيدُ من تعقد مسارات التجربة؛ حيث يُصرّحُ الشاعر بجرثومة العطن التي أوصلتْ إلى النهاية، وهي الماثلة في هذه المشاهد الجزئية:

«استباح الغبار رؤانا

وكانت أصابعُه تحترق».

- عبّر المشهدان السابقان عن التوتر الدرامي بين مسيرة الصديقين ومعترضات دربهما الرؤيوي؛ فقد رمز الغبارُ إلى العائق الذي حال دون الرؤية، والمسار والمبدأ. بينما رمز مشهد احتراق أصابعه من النار التي أوقدها الصديقانُ ـ رمز إلى مقاومة رسالة الصديقين للموانع التي تقف أمامها؛ وهكذا عبرت مشاهدُ الصورة عن علاقة المد والجزر في العلاقة بين الصديقين، ودلّت على بدء نهاية هذه العلاقة.

ومع طرح جرثومة النهاية والفراق، وجرثومة الصراع الماثلة في عنصر «الغبار»، يطرحُ الشاعرُ من خلال نمو الصورة تطور العلاقة بين الطرفين ووضوح رؤيته الشعرية، يقول:

«وبنينا لنا شرفة من غناء
أينع الجلنارُ على قدميها
ومن صدرها اكتسى الكستناء».

عند بلوغ هذا المصاف الذي عبرت عنه الصور: بناء شرفة من الغناء (صورة سمعية)، إيناع الجلنار (صورة بصرية)، اكتساء الكستناء (صورة بصرية) ـ عند هذا الحد ـ تأخذ التجربة/ العلاقة/ الصورة الشعرية منحنى يؤكد فيه الشاعر أن الإيناع وشرفة الغناء ـ وغيرها كانت صروحًا للصداقة يبنيها بمفرده؛ بما لم يكن كافيًا لاستمرار الصداقة. يقول:

«كنتُ صدرَ المحبِّ الذي لا يضيق
وكنتَ الحبيب النزق».

اعتدت هذه الصورة على التّضاد بين (الاتساع / والنزق)، وهو تضاد مجازي حيث لا ضدية ظاهرة بين الاتساع والنزق إلا من حيث كون النزق نفاد صبر وضيق صدر.

- وبدءًا من هذا التضاد تتجه الصورة إلى التعبير عن اقتراب التجربة من ذروتها؛ حيث يتوارى أحد طرفي العلاقة ـ وهو الشاعر المتكلم ـ يتوارى كمسؤولٍ عن هذه الخاتمة، لكنه يبرز كضمير إدانة وشهادة. ويطرح الشاعر صورًا متوالية تعبر عن انحسار العلاقة وبدء الفراق، وهي:

استطالة غصون الكلام / خضوع الغمام لإرادة الطرف النّزق / الاستباق على حروف الكلام / تجريد الآخر لحروفه من الوعي نفضًا وإزاحة...

وحين تصل العلاقة إلى حدّ غياب الوعي، تتراجع القوة ويبقى العجز عن الثبات على شفرة السيف فتكون النهاية:

«وانحنيتَ وأنت الإمام

فلابد أن نفترق».

وقد كانت صورة الانحناء ـ في هذا الموضع ـ ذات دلالات متسعة، منسجمة مع مسارات التجربة؛ فالانحناء قد يعني الخضوع لمبادئ مضادة مغايرة لمنهج الحياة والعلاقة الودية بين الطرفين، وقد يكون هو العجز عن الثبات على المبادئ الصارمة الماثلة في شفرة السيف ومنهج الذات الجمعية وقيمتها الراسخة.

الصورة الشعرية ذات المشاهد الجزئية

- يرتكز كثير من شعراء الباحة في تجاربهم الشعرية على الصور ذات المشاهد الجزئية، وهي تتكون من وحدات صورية أو مشاهد منفصلة ـ ظاهريًا ـ يربط بينها الرابط الموضوعي أو العضوي أو وحدة التجربة الشعرية[1].

هذا النوع من الصور يبدو بسيطًا في ظاهره من حيث عدم اضطرار الشاعر إلى إنماء صورة شعرية واحدة والصعود بها ـ مع توالي التجربة الشعرية ـ من البدء إلى الذروة، لكن هذه الصورة تشكيل فني معقد؛ لأنه ناتج من الثراء الثقافي للشاعر المعاصر وإفادته من كيفيات فنية ـ غير شعرية ـ متعددة، مثل السينما والفن التشكيلي «فاطِّلاع الشاعر على تكنيك السينما أفاده ببعض مهاراتها كالتنوع في أحجام اللقطات وترتيبها عضويًا ـ بما يعرف بفن المونتاج وبما مكَّن الشاعر من تخيُّر لقطات الحياة والربط بينها بمشترك شعوري مادي مما ينظم التجربة كلها ويجنبه الوقوع في الحشو والثرثرة والمغالطة الوجدانية»[2].

- يشيعُ هذا اللونُ من الصور الشعرية في قصائد الدكتور صالح سعيد الزهراني، من ذلك قصيدته «تقرير»[3]؛ فهو

(1) د. كاميليا عبد الفتاح. **القصيدة العربية المعاصرة**. ص484.
(2) المرجع السابق ص484.
(3) د. صالح سعيد الزهراني. ديوان «**تراتيل» حارس الكلأ المباح**. ص261 ـ 262.

يقدم هذا التقرير ـ الشعري ـ عبر عدة لقطات سينمائية ـ أو عدة لقطات تنتهج نهج التصوير السينمائي وتشبه زوايا هذه اللقطات ـ . يقول الشاعر:

أرى ما ترون

نرى زهرة هشَّم الصخرُ أضلاعها فاستدارت تمد يديها إلى النور

تنفضُ عن وجنتيها الرُّكامْ

وعصفورةً تنسجُ الفجرَ في سجنِها، والمواويلُ شاحبةُ الصوت

تبني لها فسحةً من كلامْ

وسربَ الجرادِ الذي سيّجَ الزعفرانةَ حتى تعرَّت

ومصَّ عيون الندى حين نامْ

وهذا الزحامْ

وجوه الشوارع مملوءة بالتجاعيد. يعثرُ في جُرحها العابرون

الوجوهُ التي أَلِفَتْ جرحَها، لم لا تنحني رحمةً؟...

كلُّ قلبٍ له قصةٌ ما درى كيف دارت، وكيف يكون الختامْ؟!

ونرى قَحطنا... نفطنا

دمنا سابحًا فوق أقداحهم

همَّنا يتضورُ قرب الموائدِ

ينسابُ بينَ عروقِ الرخامْ

نرى نقصَنا حين يبصرُ منْ لا يرانا التَّمامْ

فتأتي التقاريرُ في كل عام

تقول لنا: كلُّ شيءٍ على ما يرام.

- يبدأ الشاعر تقريره بجملة / مشهد، ذات طاقة صورية ودلالية عالية هي قوله «أرى ما ترون»؛ ففي هذه الجملة ـ ومن هذه الجملة ـ تبدأ انبثاقات المشاهد البصرية في هذه التجربة، ويبدأُ مسارُ التجربة، كما أنها بداية غير مألوفة لما سماه الشاعر ـ التقرير ـ ؛ حيث يجعل ذاته الشعرية ـ صاحبة التقرير ـ متحدة مع الذات الجمعية / أو المخاطبين في الاطلاع على مرئيات واحدة.
- يبدأ الشاعر تجربته الشعرية عبر مشاهد ـ أو صورٍ جزئيةٍ ـ تعتمد التكنيك السينمائي، متدرجة من اللقطة الصغيرة إلى المتوسطة، ثم إلى اللقطة الأكبر. وـ بلغة السينما ـ تبدأ التجربةُ بـ اللقطة القريبة المعروفة بـ (الكلوز أب)، والتي تنحصرُ في حيز مكاني صغير كمشهد محدود، الصورةُ هي:

«نرى زهرة هشَّم الصخرُ أضلاعها فاستدارت تمدُّ يديها إلى النور تنفض عن وجنتيها الركام».

- إن تقنية «الكلوز أب» أمكنتنا من ملاحظة تفاصيل صغيرة دقيقة لهذه الزهرة؛ حيث أطلعنا الشاعر ـ من خلالها ـ على أضلاع الزهرة المهشمة، وكيفية محاولتها النجاة بنفض الركام عن أوراقها ووجنتيها، كما عبَّر الشاعر عن اغتيال الجمال، واغتيال الحياة ممثلة في الزهرة في صراعها غير المتكافئ مع الصخر، ومن خلال النور في صراعه غير المتكافئ مع الركام. وفي الوقت الذي يعلن فيه الشاعر هوية القاتل ـ الصخر والركام ـ يؤكد أن

محاولة النجاة كانت ذاتية لدنيَّة؛ فالذات تحاول إنقاذ الذات على مشهد ومرأى من الرائين ـ الذين هم الشاعر والمجتمع ـ فالزهرة: استدارت تمدُّ يديها / تنفض عن وجنتيها. وبذلك يعلنُ الشاعرُ ـ عبر الصورة ـ إدانته للرائين السلبيين الذين يتابعون عملية اغتيال معلنة ـ على حد تعبير جارسيا ماركيز ـ ويكتفون بالتحديق والمشاهدة، ولا يرتقون إلى مرحلة رفض الاغتيال أو إيقافه.

- ويطرح الشاعر صورة أخرى عبر تكنيك «الكلوز أب» ممعنًا في إبراز الدلالة السابقة نفسها، وهي قوله:

«وعصفورة تنسج الفجر في سجنها، والمواويل شاحبة الصوت

تبني لها فسحة من كلام».

تزداد التجربةُ عمقًا ـ في هذه الصورة ـ وتزداد الدلالة تعقيدًا؛ إذ إن عملية الاغتيال هنا لا تستهدف الجمال فقط، بل الحرية، والذات المغتالة هنا عصفورة صادحةٌ بالشدو قد قيّدها السجن والظلام، لكنها تحاول أن تنسج فجرها الخاص وأن تبني لها مساحة من الحرية والقول بعد شحوب المواويل.

وعبر هذه الصورة يبرزُ الشاعر أطراف الصراع ـ غير المتكافئ ـ بين:

العصفور/ والسجن

الكلام والمواويل / وشحوب الصوت

- إنَّ الذات المغتالة ـ في هذه الصور ـ ذاتٌ منفردة وحيدة بلا معين؛ ولذلك فهي الذاتُ االمُبصرةُ ـ في الوقت نفسه ـ بينما يظلُّ الراؤون ـ كما هم ـ ذوات تبصر ولا ترى.!

- ينتقل الشاعر إلى نوع آخر من اللقطات السينمائية مع تطور التجربة؛ حيث يعتمد على اللقطة المتوسطة التي تتوسع في حيِّزها المكاني، وتتوسع في عرض الكيانات المصورة، وذلك فيما يلي:

«سرب الجراد الذي سيّج الزعفرانة حتى تعرت

ومصَّ عيونَ الندى حين نام».

عبر هذه اللقطة أضاف الشاعر إلى الأطراف الموؤدة التي تقف في منطقة وسط بين الموت والنجاة ـ أضاف ـ : الزعفرانة والندى إلى العصفورة والزهرة وأضاف إلى مُمثّلي الموت، ورموزه: الجراد.

يتّسعُ المشهد الشعري ـ في القصيدة السابقة ـ ؛ لتشملَ الإدانةُ عموم الواقع؛ فينتقلُ الشاعرُ إلى اللقطة السينمائية العامة التي تتسع مساحتها للشوارع والزحام والسائرين، وذلك في قوله:

«وهذا الزحام

وجوه الشوارع مملوءة بالتجاعيد، يعثرُ في جرحها العابرون».

- إنّ اعتماد الشاعر على تكنيك السينما في التقاط مشاهده

ـ صوره الشعرية السابقة ـ لم ينحصر في الارتكاز على «الكلوز أب» ـ واللقطة المتوسطة واللقطة العامة ـ بل في انتقاء مشاهد بعينها، واختيار تفاصيل بذاتها، وانتخابها من مرئيات الواقع؛ لطرح الدلالة التي تمثل عصب التجربة الشعرية؛ فقد انتخب الشاعرُ من مرئيات الواقع:

زهرة مهشمة الأضلاع تحاول إعادة التكوين.

عصفورة حبيسة في الظلام والسجن، تحاول إحياء الحروف

زعفرانة معرَّاة من نهش الجراد.

الندى النائم ممصوص الوجه والملامح.

الشوارع المجعدة، التي تبدو تجاعيدها جراحًا منغرزة فيها.

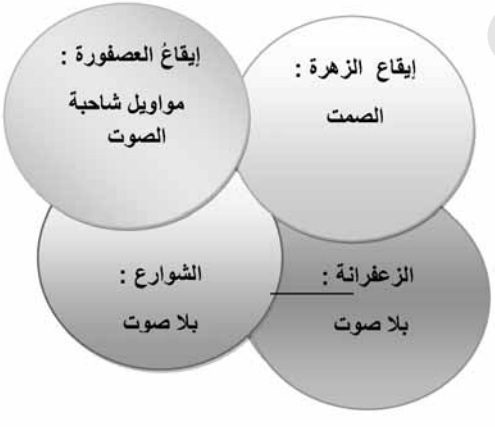
العابرين المتعثرين في جراح شوارعهم.

- هذه اللقطات انتظمت وانسجمت في خيط عضوي، وكوّنت صورة شعرية كبرى، هي صورة الخراب والتصدع في المشهد العام ونسيج الواقع العربي. ورغم انفصال اللقطات ـ ظاهريًا ـ واستقلال كل واحدة منها بتفاصيلها، إلا أن تأمّلها يؤكدُ انسجامها في الإيقاع اللوني والحركي والإيقاع الصوتي بما أدى إلى التضافر في إنتاج الدلالة المركزية للتجربة الشعرية، كما يبدو من خلال هذا المخطط الذي يجسم التّماس بين اللقطات السابقة في مختلف إيقاعاتها:

- **الإيقاع اللوني**

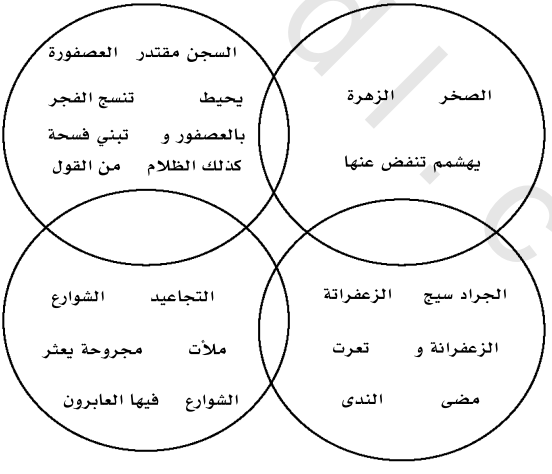
- نستنتجُ من هذا أنَّ هناك مشتركًا لونيًا بين عناصر الصورة ومفردات المشهد البصري، هذا المشتركُ هو الشحوب الذي يعبر عن الدلالة التي أراد الشاعر إبرازها، وهي انعدام الحياة. وانعدامُ الحياة هو ـ أيضًا ـ مكمن إدانةُ الشاعر للرائين الذين يشهدون تفاصيل انسحاب الحياة من واقعنا، ولا يبذلون جهدًا لإيقافه.

أما الإيقاع الصوتي ـ الذي تتماسُ من خلاله هذه اللقطات ـ فهو كما يلى:



وبينما ينسبُ الشاعرُ الصمتَ إلى الكتلة التي تقاوم الاغتيال، ينسبُ الصوتَ ـ والضجيجَ ـ إلى الكتلة المضطلعة بعملية الاغتيال؛ فالصخر يهشِّم (صوت التهشيم)، والزحام يأكلُ الشوارع (صوت الضجيج)، والجراد يلتهم كساء الزعفرانة (صوت الالتهام).

هذا التباينُ بين الكتلتين يتضح ـ أيضًا ـ على صعيد إيقاع الحركة؛ حيث ينسب الشاعر الحركة الحقيقية إلى قوى الاغتيال بينما يبرز القوى المستَلَبَة ـ بفتح اللّام ـ عاجزة عن الحركة؛ تبذل محاولات مستميتة للبقاء في هذا الوجود، كما يبين في المخطط التالي:



- وتزداد درجة توتر التجربة، حين يطرح الشاعر أطراف الصراع التي قدم لها معادلًا بصريًّا ـ في اللقطات السابقة ـ ، ويصور الصراع بين الماهية والكينونة من

جهة، وبين الأغيار الذين يمتهنون الذات، ويملأون أقداحهم بدمها، ويهينون كبرياءها أسفل موائدهم. يطرح الشاعرُ الصراع بين الماهية التي تتهشم كالزهرة وتنحبسُ كالعصفورة، وتتعرى كالزعفرانة، وتُمتص حياتها وتذبل كالندى، وتتجعد ملامحها وتنزف كالشوارع، ويتعثر أبناؤها في دمائهم وجراحهم ـ يطرح ـ الصراعَ بين هذه الذات وبين الآخر الذي يستلبها والذي أشار إليه من قبل ـ عبر اللقطات السابقة ـ بالصخر والجراد والسجن والظلام والشحوب... يكشف الشاعر بعض دلالاته، ويكاشف، ويعرض تأزم الذات العربية الإسلامية في وضعيتها الراهنة وما تعانيه من ظلام وانحباس عن التحقق وشحوب كينونة، وتهشم قوى ونضوب حياة، وما تعانيه من هوان حيثُ أصبحت خيراتُها خمر أقداح المعتدي، وحيثُ أصبح جوعها إذلالها أسفل موائد عدوّها. يقول الشاعر:

الوجوهُ التي أَلِفَتْ جرحَها، لم لا تنحني رحمةً؟...
كلُّ قلبٍ له قصةٌ ما درى كيف دارت، وكيف يكون الختامْ؟!
ونرى قَحطنا... نفطنا
دمنا سابحًا فوق أقداحهم
همَّنا يتضورُ قرب الموائدِ
ينسابُ بينَ عروقِ الرخامْ
نرى نقصَنا حين يبصرُ منْ لا يرانا التَّمامْ

فتأتي التقاريرُ في كل عام

تقول لنا: كلٌّ شيء على ما يرام.

- يطرح الشاعر في هذه المرحلة من التجربة ـ معادلات بصرية أخرى للدلالات التي أراد إبرازها في التجربة، وهي:

القحط، النفط، الدم السابح، الهم المتضوّر، النقص. ونلاحظُ أنّ كل معادل من هذه الأطراف يقابل لقطة ومشهدًا مما طرحه الشاعر في اللقطات السابقة، بل ويتماسّ معه دلاليًا باعتباره ناتجًا لهذه اللقطات؛ فالقحطُ نتاج تهشم الزهرة وانتشار الجراد ومصّ الندى، كما أن الهمَّ المتضور نتاج طبيعي لانحباس الحرية وشحوب المواويل وسجن العصفور المغرد. أما الدماء فهي نتاج منطقي للجراح أو الشوارع المجعدة التي يتعثر بها العابرون؛ ومن ثم لا ندري: هل انبثقت الدماءُ من تجاعيدِ الشوارع أم من العابرين المُتعثّرين وأقدامهم المجروحة أم من الطرفين معًا؟

- أما النقص ـ وقد ذكره الشاعر في نهاية التجربة ـ فهو مجموع كل هذه الإعتامات والتعثرات، وكان نهاية طبيعية للنزف والقحط والهم.

وقد صور الشاعر ـ في لقطات قريبة أخرى ـ الدم العربي خمرًا لعدوّه، صور الهم مذلة تتضور حول الموائد الرخامية الباردة التي لا تشعر ولا تتعاطف.

ثم تأتي المفارقة كعنصر فني يتبطنُ نسيج هذه الصورة، تأتي المفارقة ماثلة في قول الشاعر:

نرى نقصنا حين يبصر من لا يرانا التمام

- تصور هذه المفارقة الوضعية التراجيدية للأمة بين السطح والعمق بين الحقيقة وظاهر الأمر...؛ ومن ثم يطرح الشاعر لهذه الأمة هويات متعددة ـ متناقضة ـ من خلال تعدد الرائين وموقفهم من وضعيتها الحرجة والمشاهد التي تؤكد محاولات اغتيالها، يطرحُ الشاعر هذه الهويات من خلال:

- **رؤية الذات الجمعية لذاتها (هي في عين ذاتها كيان يكتنفه النقص).**
- **صورة الذات الجمعية في عين من يراها من الخارج: صورة تتصف بالتمام.**
- **صورة الذات الجمعية في عين الشاعر الرائي ـ وهو ضمير هذه الذات ـ : صورة متضعضعة، وكيان مُتخبّط.**
- **الذات الجمعية في عين العابرين المجروحين من التعثر فيها: ملامحُ الذات غير واضحة؛ ربما للتعثر والانشغال بالجرح والمعاناة، وربما لأنهم منغرسون في هذه الذات وهمومها.**

* وهكذا منحتنا الصورة الشعرية أعماق التجربة ودلالاتها من خلال الأبعاد الرمزية المنغرسة في عصب هذه

التجربة، ومن خلال ما أظهرته وما اكتنزته من إشارات دلالية؛ (إن المرء يتعرف في هذه الصورة على ما تمثله. هذه هي الرؤيا في حالة الحدث، الرؤيا نفسها، الرؤيا التي تنطلق أبعد من حدود المرئي نحو اللامرئي الذي يبدو أن هذا العالم الكثير الإيماءات كثيرًا ما يعدنا برؤيته. المعنى وراء الوسائل[1].

الرمز في الصورة الشعرية

تتبطَّن الصورة الشعرية ـ في تجارب شعراء الباحة ـ كثيرٌ من الرموز ـ التاريخية والأدبية والدينية ـ وتمثل بعض هذه الرموز عصب الصورة ونسيجها الأساس، وبؤرتها الدلالية؛ بما يحرِّض على وقفة تحليلية ـ ولو قصيرة ـ مع أبرز هذه الرموز.

- وإن استدعاء الشاعر رمزًا تاريخيًا بعينه في جسد الصورة ـ أو استدعاء نصه ـ عبر إجرائية التناص اللغوي ـ لدال على تكثيف التجربة الشعرية وتعميق أبعادها الدلالية، واتساع رؤية الشاعر للواقع؛ من حيث ربطه بجذوره الماضوية وطرح الإشكالية بعمق زمني يمتد امتداد الكينونة والتاريخ.
- تحتل رموز التراث الأدبي العربي موقعًا هامًا في الصورة

(1) د. مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية**. دار الأندلس. بيروت لبنان 1983م / ط3 / ص7.

الشعرية لشعراء الباحة المعاصرين، وتتماسّ الشخصيات المُستدعاة مع شخصية الشاعر في علاقة دلالية مكثفة؛ وكأن الشاعر ـ يستحضر ـ لا العمق التاريخي للشخصية فقط ـ عمق تجربة الذات المستدعاة، وعموم تجربتها الحياتية وتجربتها الشعرية.

- ويعدُّ الشاعر «طرفة بن العبد» من الرموز الأدبية المستدعاة في بعض قصائد شعراء الباحة، كما في قصيدة «خبت» للشاعر «علي الدميني»[1] حيثُ يخاطب طرفة بن العبد قائلًا:

«يا ابنَ العبد ألقِ إليَّ أدويةَ البعير فإنني
سأنسّق الأورامَ
أستلُّ الجراحَ من التفزُّد والزهادة
وأضم هودجَ خولة القاسي، أُزينُ وحشة الممشى
بعقد
أو قلادة»

يطرحُ الشاعرُ إشكالية اغترابه من خلال شخصية «طرفة ابن العبد»، ويوظفه ـ كرمز من التراث الشعري العربي ـ للتعبير عن هذه الدلالة، مستثمرًا الحالة الاغترابية التي طرحها طرفة في معلقته ـ وأشار إليها بإفراده كالبعير الأجرب ـ فالشاعر هنا يتماس مع رمزه الأدبي المستدعى ليمنح اغترابه دلالة أعمق؛

(1) الشاعر علي الدميني: ديوان «**رياح المواقع**». ص8.

وليطرح ـ من خلاله أيضًا ـ آلام اشتياقه إلى الحبيبة الغائبة ويضفي عليها أبعاد شخصية «خولة»، بارتحالها ودِمنها وأطلالها وآثافها.

- دلالة الاغتراب ـ نفسها ـ يطرحها الشاعر من خلال رمز «طرفة بن العبد» في موضع آخر من القصيدة، هو قوله:

أُفرِدتَ يا ابنَ العبدِ، قامت «ريحةُ» الجرب الجديد

من البعير

فلا يلُمك أخوك»[1]

ويكاشفنا الشاعر بالدلالة التي أراد طرحها ـ في تجربته الشعرية ـ من خلال رمز طرفة؛ وذلك في قوله:

«مولاي يا ابنَ العبد

يا طرفةَ المُفرد

هل كنتَ تبغي الوُد

أم كنتَ لا تقصد

قلبي على قلبك

وحُقولنا تُحصَد».

وهكذا يدمجُ الشاعرُ ذاته الاغترابية بذات طرفة بن العبدِ المغتربة، في وضعية رؤيوية واحدة.

ويعمق الشاعر دلالة الاغتراب، فيطرح الصراع الداخلي الندي يتناهبه بين آلام اغترابه في وطنه ـ وأمته عمومًا ـ

(1) الشاعر علي الدميني: ديوان «**رياح المواقع**». ص10.

ومشاعر انتمائه وحبه وخوفه على هذا الوطن. وحين تتصارع الكفتان معًا يغلِّب الولاء والانتماء، والإشفاق على الهوية من شتات الاغتراب. يقول علي الدميني:

طرفةُ: هل أتى جربٌ فغطَّى الناسَ
أم رحمتكَ صحراءُ البلادِ بدفئِها في البرد
إنَّ الدهرَ غاشيةٌ ووجهُ الشارع الخلفيّ لا يشفيك من دربِ التفرُّد والبداوة
هذا نهارٌ أنت ترمقه وهذه حارةٌ في الأرض
ليست رقعةً في البرِّ
أقدم فِدا الوطن
وذي الصحراءُ أجمعُ طيرَها في القلبِ
ألتحفُ السماء وأشربُ الأيام
أعصرُ منحنى الأوجاع
تُفردُنى
فأعشقُها
وتلمسني
فأقرَبها
وتنحسرُ العداوة»[1]

- عنترة بن شداد العبسي رمز آخر في الصورة الشعرية، في بعض قصائد شعراء الباحة، رمز ثريٌ عميق الدلالة ـ

(1) الشاعر علي الدميني: المصدر السابق. ص14.

بل الدلالات ـ لما اشتملت عليه حياته من التناقضات الحدِّية، ما بين وضعية سامقة هي وضعيته كشاعر وفارس وروح سامية عاشقة نبيلة، وبين وضعية اجتماعية ظالمة مهينة، تنال ـ بعنفٍ ـ من كبرياء الشاعر وشموخ الفارس ونبل العاشق المتسامي. هذه الحياة التراجيدية التي شهدت الصراع بين الفردانية والشخصانية الزاعقة لعنترة ـ من جهةٍ ـ وبين الظلم والقهر والبخس من ذويه ومجتمعه ـ من جهةٍ أخرى.

- مثل حياة عنترة بن شداد ـ في الطرح الشعري ـ ، حياةٌ عميقة طويلة؛ عميقة المذاقات، طويلة المدى الدلالي؛ ما يغري به رمزًا في الصورة الشعرية ليعبر عن تأزم الذات، أو الاغتراب، أو القهر، أو ظلم ذوي القُربى،أو المفارقة بين عملقة الماهية، وبين ما تلاقيه من محيطها الاجتماعي.

وفي قصيدة «عنترة في طبيعته الجديدة» يطرح الدكتور صالح سعيد الزهراني شخصية عنترة العبسيّ بوصفها رمزًا مشحونًا بالدلالات السابقة، وذاتًا عربية متوترة مع الواقع الراهن، ومع الوضعية المتراجعة التي انحدر إليها المجتمع العربي. وعلى مدار قصيدته يصف الصراع بين هذه الذات وبين الواقع في تحولاته وتغيراته المأسوية. وبدءًا من مطلع القصيدة يطرح ملامح شخصية عنترة التي حملها إلينا التراث الشعري، واستشعرها الشاعر في روح معلقته، واستشفها من نفاذه إلى ذاته الشاعرة.

تبدأ القصيدةُ بقولِ الشاعر[1]:

إذا كان الحريق هو ابتدائي
فهل أخشى يكون به انتهائي
أنا رجلُ الحرائقِ فوقَ وجهي
لظىً، والنار تغلي في دمائي

- يستحضرُ الشاعر من تكوين شخصيته التراثية ملامحها الحادة وكينونتها المواجهة، ثم يطرح تفاصيل الصراع الذي خاضته هذه الشخصية في واقعها وزمنها ـ في ظاهر الدلالة ـ وتفاصيل الصراع بين هذه الشخصية والوضعية الراهنة في إشارة دلالية عائمة. يقول:

لعَبلة والبلاد هوى قديمٌ
وعبلةُ والبلادُ هُما بلائي
أضعتُ العمرَ للأحباب أبني
لهم كِبرًا، وأسحقُ كبريائي
فعبلةُ صُغتُها نغمًا جميلاً
يُسبِّحُ في مدارات الفضاء
وعبلةُ كنزُ أفراحي وحبّي
فعبلةُ لم تكن إحدى النساء
وداري، درتُ حتى دارَ رأسي من النجوى أدافعُ عن بقائي

- ويتضح في هذا الطرح مدى الإسقاط الدلالي لرمزية

(1) د. صالح سعيد الزهراني: ديوان **رياض الزعفران**. الأعمال الشعرية الكاملة. ص303، 304، 305..

عنترة ـ وعبلة ـ على الواقع العربي الراهن؛ فقد حوّل الشاعر رمزه الأدبي إلى ذاتٍ عربية معاصرة تعيش في جنبات الواقع المتأزم، وتتصارع بين وفائها وغدر الأحباء بها. فبدا رمزُ عنترة هو الذات العربية التي يتنازعها حب الأمة ـ والوطن ـ ويتناهبها ـ في الوقت نفسه ـ الألم من هذه الأمة والوطن.

كذلك بدت عبلةُ هي الهوية والذات العربية ـ من حيث أشار الشاعر إلى أنها لم تكن إحدى النساء ـ وبذلك صار حب عنترة لعبلة ـ في هذا الطرح الشعري الجديد ـ حبًا للهوية العربية ودفاعًا عنها. يكاشفنا الشاعر ببعض هذه الدلالات في قوله:

فيا وطني كسوتُك من فؤادي
وبتُّ من الغرامِ بلا غطاءِ
وهانَ عليَّ أن أعْرَى وألا
تظلّ تبيتُ وحدكَ في العراء
فكيف تبيعُني وتبيعُ حبي
وترضى أن يكون بذا جزائي
وعبلةُ كيف تشطبني وتمحو
ينابيعي وعبلة بنتُ مائي

- ويمعنُ الشاعرُ في مكاشفتنا بمفاتيح شخصيته الرمزية؛ فيسبغُ على شخصية عنترة ملامح عصرنا الراهن، وينطقه ببعض تفاصيل الأزمة العربية الراهنة في إسقاط دلالي

يتضافرُ فيه ماضي الأمة وحاضرها. يقول الشاعرُ:

أنادي يا خليج غوانتنامو
فهل سمع الأحبةُ عن ندائي
لقد أشرعتُ صدري للمنايا
وأجنحتي بأبوابِ السماء

ثم يقول وقد تصاعدت حدّةُ تأزم الشخصية (الرمز / والشاعر)، بين ما يريده وما يكون، بين ما يغمره وما يُتهم به، بين ولائه والجحود لهذا الولاء... الجحود الذي صار هو الخناجر والرماح التي تنغرس في ظهره، وصارت هي الأعداء الذين تكالبوا عليه. بينما يظل هو وفيًا منتميًا إلى وطنه إلى هويته، إلى عروبته، وهذا هو اختيار الشاعر الذي أجراه على لسان رمزه الأدبي. يقول[1]:

سأبقى والخناجرُ ملء ظهري
لمن أهواه أفخرُ بانتمائي
وأخرجُ من رحيقِ الجمر وردًا
فعُودِي ليس يخرجُ من لِحائي

- إن الدكتور صالح الزهراني في قصيدته «أحبابي» يقدم ملامح ذاته الشعرية من خلال ملامح رمزه الأدبي «عنترة» ـ بل ـ يقدّم هذه الملامح من خلال التّماس مع كينونة رمزه الأدبي، ونقصد الملامح النفسية

(1) د. صالح سعيد الزهراني: ديوان **رياض الزعفران**. الأعمال الشعرية الكاملة. ص305.

والفكرية، ورؤيته لقضية الولاء والانتماء، بل إن الشاعر يقدم لنا ملامح الصراع ـ نفسه ـ بين الفارس الشاعر المنتمي، والذات الجمعية الجاحدة لولائه ومكانته ووفائه؛ ومن ثم تبدو شخصية عنترة امتدادًا لشخصية الفارس المُغيّب التي تهيمن على تجربته الشعرية، والتي يطرح من خلالها رؤاه الفكرية، ومواقفه من الواقع العربي وعموم الوجود الإنساني.

- وحين نتأمل قصيدة «أحبابي» للدكتور صالح الزهراني، يلفتُ انتباهنا مدى التطابق في تفاصيل الصورة الشعرية، ومسار الرؤية بين هذه القصيدة، وقصيدته السابقة «عنترة في طبعته الجديدة»؛ إذ نطالعُ تفاصيل الصراع نفسها، ونرى الذات العربية الموجوعة ـ نفسها ـ لكنها ـ في قصيدة «أحبابي ـ ذات الشاعر لا ذات عنترة العبسي. ذاتُ الشاعر ـ في هذا الطرح هي المقتولة بخناجر الغدر، وهي المدماة من تجاهل الأحبّة وإهمالهم وجحودهم ـ كما أدميَ عنترة. كذلك يتّصفُ أحبّةُ الشاعر بالملامح ذاتها التي اتّصف بها أحبة عنترة وهي: الغدر. إن درجة التطابق هذه في تفاصيل الذوات الإنسانية، وتفاصيل الصراع، ومسار التجربة يعدُّ مؤشّرًا نقديًا إلى أنّ رمز عنترة في القصيدة السابقة إنما كان رمز ذاته الشاعرة الرائية، بوصفها ذاتًا متأزّمة من قسوة صراعها بين الولاء للهوية، وعمق الانشغال بحقوق هذا الولاء، ومتطلبات الرسالة ـ من جهة ـ وبين قسوة الألم

من تكذيب الأحبة ـ الذات الجمعية ـ لهذا الولاء، ولقيمة رسالة الشاعر. يقول الشاعر في قصيدته «أحبابي»[1]

لما تعامدت الجهاتُ عليَّ، وانطبق الفضاءُ على انفتاحي
سافرتُ في لهبِ الهجيرِ أديرُ صحرائي على شِعري
وأنسجُ من خيوط الرملِ قافيتي
وأسكبُ للسنابلِ عزفَ ساقيتي وموسيقى رياحي
ورسمتُ أحبابي نخيلَ كرامةٍ آوي إليها حينَ يشتدُّ الزمانُ
وتنطفي عينا صباحي
كانوا تضاريسي الحزينةَ كلها
من ماء غيمتهم أشكِّلُ طينَ أوجاعي
وأسبحُ في جراحي
كانوا قناديلي التي أُغْشي بها ليلي
وآمالي التي خيلي على صهواتها يُدمي سلاحي
كانوا... وكنتُ... فلا استراح المُتَّقون من العناء
ولا استرحت من الغناءِ،
ولا جمحتُ على جِماحي
لكنه لما استدار الوقتُ لم أجد الذين حملتُهم قرنًا على ظهري

(1) د. صالح سعيد الزهراني: ديوان «**اللحن الأخير على شفة المغني**». الأعمال الشعرية. ص323.

ولم ألقف لهم

ووجدتُ في ظهري رِماحي

أدركتُ من لونِ الدماء، ومن مذاقِ الجُرحِ

أنَّ الأهلَ باعوني،

وأنَّ أحبَّتي كسروا جناحي».

- ويطرح بعض الشعراء شخصية امرئ القيس رمزًا أدبيًا في تجاربهم الشعرية، يطرحون امرئَ القيس رمزًا للفروسية والعروبة المُغتالة على يد الآخر الغربي ـ حسب ما رواه الرواة حول اغتياله على يد ملك الروم بدرع مسمومة حلّلت عظامه في الصحراء ـ وهكذا يكون الرمزُ دالًا على اغتيال الذات العربية واستلابها بيد الهيمنة الغربية.

يطرح الشاعر علي الدميني هذه الدلالات الرمزية لشخصية امرئ القيس في قصيدته «الأصدقاء»[1] يقولُ:

«ـ 3 ـ

قلتُ أمرا

فجاء لي التمرُ

قلت امرءًا، قال لي امرؤ القيس:

هاأنذا أتحلل في جُبَّة في الشمال

قلتُ هل فسدتْ روحُك العربية يا امرأ آلـ

(1) الشاعر علي الدميني. ديوان **رياح المواقع** ص69.

قال:

ما اعتنيتُ بسيفي في غمده

ولهذا تراه استحال

حليةً ورمال».

وهكذا فجّر الشاعر من خلال شخصيته الرمزية المُستدعاة دلالاتِ تحول الذات العربية، وانجرافها عن وضعيتها، وامتهانها على يد (الشمال).

- ويعد الشاعر «الشنفرى الأزدي» ـ أبرز صعاليك العرب في الجاهلية ـ رمزًا ثريًا بما يكتنز من دلالات الاغتراب والذات الفردية ذات الشخصانية الواضحة؛ فقد حملت لنا لاميته الروحَ العربية في إبائها وعزتها ورفضها الهوان والضيم، وصوّرت شجاعتها في مواجهة الانفراد والوحشة وجفاف المكان، وقسوة العزلة؛ استعلاءً على المذلة وجحود الأهل. بل لقد أمعن الشنفرى في إبائه حين فضّل أسلحته ودرعه،واستعاض بوحش الصحراء عمَّن لا يقدرونه، وفضل الجوع والقيظ والألم على مد الأيدي وطلب العون.
- بهذه الدلالات العميقة، طرحَ بعض شعراء الباحة شخصية الشنفرى الأزدي رمزًا يجسّد رؤاهم الشعرية. من هؤلاء الشعراء الشاعر محمد حسن العمري[1] في

(1) الشاعر محمد حسن العمري: ديوان «**مقامات في البرهة الشعرية**» ص27.

قصيدته «ميمية الأشتات» يقول الشاعر:

صــرفُ الــزمــان كــأنــه الــســأم
فــأنــا بــه الأوتــارُ مــا ســئــمــوا
لا الــشــنــفــرى بــعــضــي ولــســت أنــا
لاميــــةَ الأشــــتــــات تــلــتــئــمُ
أنــا فــي ضــحــى الآتــيــن مــزدهــري
جــفــنــي تــشــيًّــا والــزمــان فــمُ

إن الشاعر يتخذ موقفًا اجتماعيًا معارضًا لموقف الشنفرى الأزدي؛ فيختار أن يكون جزءًا من مجتمعه، وأن يكون في كنف الآتين وضحاهم، رافضًا أن يتبنّى الشتات والاغتراب اللذين حملتهما لامية الشنفرى.

- ونطالعُ في قصيدة «الأصدقاء للشاعر «علي الدميني» مناخًا دلاليًا مختلفًا، مناخًا يشكو فيه الشاعرُ من اغترابه، وافتقاده الأصدقاء، يشكو تمكّن الوحشة منه وانغراسها في روحه في جنبات واقعٍ لا يأتيه بما يريد، ولا يوافق متطلبات هذه الروح...؛ ومن هنا يكون عنوان القصيدة «الأصدقاء» عنوانًا ذا دلالة خاصة؛ حيث نكتشف مع الشاعر أن الأصدقاء ليسوا أصدقاء، وأن الروح الشاعرة مُقفرة من بهجة الائتناس ودفئه. وفي هذا المناخ يستحضر «علي الدميني» شخصية «الشنفرى الأزدي»،و يستخرجُ ما في ملامح شخصيته من دلالات الاغتراب والوحشة والفردية المأسوية، كما يفيدُ من

ظلال البطولة العربية التي تحيط بشخصية الشنفرى ليعبّر من خلاله عن تأزمه من افتقاد هذه البطولة في الواقع العربي؛ حيثُ الزمن ليس زمن الشنفرى. يقول علي الدميني:

«قلت كركرة
فأتى ضحكٌ ثمل
وأتتْ لغةٌ فضة
واختفى في الهضاب الشنفرة
يا شنفرى
يا شنفرى
لا نريدك وحدك
هاتِ هضابكَ، طلحكَ، شوكَ المقابر
ليست بطولتك الآن مطلوبةً»[1].

- شخصيةٌ أخرى من التراث العربي يوظفها الشاعر «علي الدميني» هي شخصية «الخليل الفراهيدي» ـ بصفته العروضية ـ حيثُ يوجّه إليه خطابًا شعريًا مُحمّلًا بنعي الواقع العربي الذي مزّقه الشتات. يصوّر الشاعرُ هذا الشتات من خلال مطالبته للفراهيدي أن يزن له البحور التي تقعُ في خريطة الأرض العربية؛ وكأنه يرجوه أن يعيد ترتيب الأرض العربية، وتمييز حدودها الأصلية

(1) الشاعر علي الدميني: ديوان **رياح المواقع**. ص70.

لحراسة ما يمكن حراسته من الاستلاب الذي يهددها من الخارج، والذي يهدّدها من غفلة أهلها وطول سباتهم ـ الذي أشار إليه الشاعر بـ: «وزن النوم» ـ . يقول الدميني[1]:

«قطَّعت أبياتًا لليلتنا
ووزعت الحروف على البحور
فغابَ بحرٌ أبيض وأتاه بحرٌ غامض وفزعت
يا ابن الفراهيدي
كيف نسيتَ البحر الأطلسي؟
يا ابن الفراهيدي
زِنْ لي بحر «لارنكا» على الفسفور
غنِّ لبحرنا العربي «وزن النوم»
أعطِ لليلتي شيئًا من الأوتاد».

(1) الشاعر علي الدميني: ديوان **رياح المواقع**. ص 89، 90.

obeikandl.com