مجلة رفوف – مخبر المخطوطات – جامعة أدرار – الجزائر ـــــــــــــــــ المجلد: 11 / العـدد:01 (جانفي 2023) ص 139– 158
ISSN: 2335-1381 EISSN: 2602-5949 Legal Deposit: 2013-6352

أسطورية الجبل في الشعر العربي الحديث والمعاصر

The legendarization of the mountain in modern and contemporary poetry

الدكتور: إبراهيم سماني[1]، الدكتور: محمد بن علي رقاني[2]
Brahim SEMMANI [1], Mohammed REGGANI [2]
1 جامعة أدرار (الجزائر)، semmani.brahim@univ-adrar.edu.dz
2 جامعة أدرار (الجزائر)، med.reggani@univ-adrar.edu.dz

تاريخ الاستلام: 2022/04/10	تاريخ القبول: 2023/01/16	تاريخ النشر: 2023/01/22

الملخص:

يعتبر الجبل فضاءً طبيعيًا متميّزًا عن غيره من صنوف الأمكنة الطبيعية الساحرة الجميلة والهادئة باعتبار ما يُتيحه من قِيَم الحصانة والحماية والعُزلة والسريّة والهدوء والارتفاع والعلو... وغيره ، لذلك نجد الشاعر العربي الحديث والمعاصر استثمره استثمارا رمزيّا لِما يحمله من حمولة دلالية وفيرة معرفية وطبيعية أو أسطورية ، هاته الأخيرة قدّم الجبل لها صورًا رمزيةً أسطوريّة بديعة ومتنوّعة ، تحكي حكاياتٍ عن حبٍّ أو مغامرةٍ أو كفاحٍ مسلح وتضحية أو وحيٍ إلهيٍّ...وغيره ، سيحاول هذا البحث أن يقف عند عدد بارز من تلك الصور الأسطورية للجبل عند شعراء العرب الحداثيين والمعاصرين ، يكشف تفاصيلها ودلالاتها وشعريتها وجماليتها من خلال نماذج مختارة.
الكلمات المفتاحية: الجبل ، الأسطورة ، الرمز ، الشعرية ، الصورة الرمزية.

Abstract:

The mountain is considered a natural space that is distinct from other types of natural, charming, beautiful and quiet places, given the values it brings forth such as immunity, protection, isolation, secrecy, calmness, altitude and elevation, height... and many others. Hence, we find that modern and contemporary Arab poets invested it in a symbolic way due to the abundancy of its semantic, epistemological, natural or mythical load. As for the latter, the mountain presented exquisite and diverse mythical symbolic imagery, telling stories of love, of adventure, of armed struggle and sacrifice, or divine revelation, and others. This research will try to analyze a prominent number of the mountain's mythical images for modernist and contemporary Arab poets as it will be revealing its details, connotations, poetry and aesthetics through selected models.

Keywords: mountain, myth, symbol, poetics, symbolic imagery.

المؤلف المرسل: محمد بن علي رقاني، **الإيميل:** med.reggani@gmail.com

1. مقدمة:

الرمز الأسطوري هو ذاك الرمز الذي يعتمد الحكايا الخرافية الأسطورية الوهمية التي لا وجود لها في الحقيقة والواقع مثل حكايات السندباد والسيزيف وعشتروت وتمّوز وأبي الهول...وغيرها من الأساطير التي حاكها الإنسان وهي كثيرة خاصّة في العصر القديم عصر التفسير الخرافي الأسطوري للأشياء، وإنما وُجد في تاريخ الإنسان كذلك بعض الروايات والأحداث الواقعية الحقيقية لكنّها بما تحمله من تميّز وتفرّد ونموذجية دالّة ومعبّرة حدّ الدهشة والغرابة أخذت تلكم الروايات بُعدَ وثوب الأسطورية مثل هاته الأحداث الثلاث المرتبطة بالجبل التي جمعنا لها نماذج معدودة في استعمال الشعراء حديثا.

الأوراس تلك الجبال الشامخة الثابتة التي شدّت من أزر الثائر وشاركته النضال والقتال في استبسال وثبات تعبيرا عن رفضهما وتمردهما على التسلط والجرم الاستعماري الشنيع فقدمت تلك اللوحة النضالية نموذجا يستعصي عن المثيل والمشابهة في العزيمة والصبر والثبات والاتحاد بين الثائر والطبيعة، وجبل الطور كذلك جبل أشم رفيع معزول اختاره الله جل جلاله ليكلّم نبيّه موسى عليه السلام كلام الاصطفاء والاختيار والتكريم والرسالة التي انطلقت منه لتشرق بشمسها على العالم تدعو للحق وتبرزه، وهو ما وجد فيه الشاعر رمزا للتكريم والرفعة وعلو القدر والشأن قل لها المثيل، وجبل التوباد الشهم الأمين؛ فقد كان الملجأ الأمين للعشيقين المشهورين في العصر الأُموي يحمي وَصْلَهما ويخفي وجدهما وتعلّقهما وحبهما لبعضهما عن أعين اللئام والمعارضين في شدة وحرارة ووفاء وإخلاص أصبح نموذجا يحتذى ويقلّد في كل حالة مشابهة.

لأجل ذلك كان الطور والتوباد والأوراس رموز تاريخية أو دينية في الأصل، كما كانت قبلها قصة أيوب وقابيل وهابيل والخضر وعنترة وعبلة ونوم الإمام على فراش النبوة وهرقل والتتار...وغيرها قصصا واقعية، لكنها اكتست حلّة الأسطورة إذ كانت متميّزة تثير الدهشة والغرابة ويقل لها المثيل والشبه، تحمل الكثير من الدلالات الشفافة الموحية عن قدسية الاصطفاء وعمق الحب وبسالة النضال.

2. ارتباط الجبل بالأسطورة عند العرب:

كثيرة هي الأساطير في روايات وأقاصيص العرب قديما، ومنها ما جاء متعلّقًا بمظاهر الطبيعة في الأفلاك والمجرات والأبراج والكواكب والنجوم والصخور والكهوف والجبال...وغيرها، كما تعدّدت كذلك الحكايات الخرافية أو حتّى الأحداث الحقيقية التي اكتست حلّة الخيال والأسطورة عبر الزمن، وتعلّقت بالجبل من جانب أو آخر، نذكر منها:

1.2 جبل "قاف" الأسطوري:

تقول بعض الروايات إنه الجبل المذكور في قوله تعالى: ﴿ق والقرآن المجيد﴾(سورة ق، الآية01)، كما تذكر تلك الروايات والتي نسب بعضها للإمام علي بن أبي طالب وابن عبّاس رضي الله عنهما إنّه: "جبل قاف أبو الجبال كلّها وقد جعل الله تعالى لكلّ جبل من جبال الدنيا عروقا متّصلة به" (عجينة، 2011، صفحة 241)، وقيل عن هذه الروايات إنها مغلوطة وإسرائيليات لا أساس لها (عجينة، 2011، صفحة 241)، فهو إذن جبل أسطوري لا وجود له.

2.2 جبل سرنديب:

وهو الجبل الموجود في جزيرة سرنديب أو (سيلان، وتسمّى حاليا سيرلانكا)، ويقال إنه الجبل الذي أهبط عليه سيدنا آدم عليه السلام إلى الأرض، وإنه همزة الوصل بين السماء والأرض، وإنّه في بداية الخلق كانت الحجارة فيه رطبة لأن عليه أثر قدمي آدم أبي البشر، وإنّ النار(البرق) تنشأ فيه، وإنّه مصدر الأحجار الكريمة والجواهر والعطور (عجينة، 2011، صفحة 243)، وهو من خلال ذلك جبل موجود في الواقع لكن أحاطت به الخرافة، ونسجت حوله قصص أسطورية.

3.2 جبل أبي قبيس:

وهو جبل حقيقي أحيكت حوله قصص خرافية أسطورية، هو الجبل المطلّ على مكّة المكرّمة، وتقول الخرافة كذلك إنه أول جبل وضع على الأرض، وإن آدم عليه السلام اقتبس منه النار التي بين يدي الناس اليوم، كما قيل إن رجلا من جرهم كان يتعبّد فيه واسمه أبو قبيس (عجينة، 2011، صفحة 244).

4.2 جبل أجأ:

وهو جبل أسود كأنّه تمثال لإنسان، كانت طيىء قد اتّخذت منه صنمًا اسمته (الفَلَس)، يعبدونه ويعكفون عليه بالهدي والذبائح، وقيل إن أصل الجبل رجل عظيم من العماليق يقال له أجأ بن عبد الحي مسخ لصورة جبل، وقيل في رواية أخرى إن جدَّ قبيلة طيىء حلّ فيه فتمثّل به (عجينة، 2011، صفحة 250).

3. الصورة البلاغية والوظيفة الجمالية الشعرية عند القدماء:

كانت الصورة ولا تزال رافدا شعريّا جماليا، منذ تأسيسات فلاسفة اليونان التي برز فيها ما يذكر عن أرسطو في نظرية المحاكاة القائلة أنّ الشعر كسائر الفنون (الرسم والمسرح والرقص والغناء..)، ما هي إلا محاكاة للواقع بأحد ضروب المحاكاة الثلاث، والتي تكون "إمّا بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز، فكما أنّ بعضها (بفضل الصناعة أو بفضل العادة) يحاكي بالألوان والرسوم كثيرا من الأشياء التي تصورها، وبعضها

الآخر يحاكي بالصوت، كذلك الحال في الفنون سالفة الذكر: كلّها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة معا أو تفاريق" (أرسطو طاليس، 1953، صفحة 4)، بمعنى أن الشعر من الفنون الجميلة والتي إنما هو لوحات فنية إبداعية تصوّر الواقع، وترسم صورا تشبيهية مجازية له باستعمال اللغة الطبيعية التصويرية البديعة.

واللغة هي وسيلة الشعر في هذه المحاكاة، وهي خاصّة به دون غيره من تلك الفنون (الرسم النحت والمسرح...)، والتي تستقل بأدواتها الخاصّة بها لتصوير الواقع، وهذا ما أشار له أرسطو كذلك بقوله: "أمّا الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها، نثرا أو شعرا(...)" (أرسطو طاليس، 1953، صفحة 12)، ثم يتابع أرسطو إلى أبعد من هذا، ليبيّن أن نشأة الشعر كانت لسببين: أحدهما هو أن المحاكاة تعتبر غريزة في الإنسان منذ طفولته، وهو أكثر استعدادا لها لما يجده فيها من متعة ولذّة، والثاني أنها وسيلة التعلّم والمعرفة، وأنّها بما تعتمده من تصوير متقن بديع للواقع تبعث على السرور والفائدة والتعلم (أرسطو طاليس، 1953، صفحة 12)

وقد أقرّت البلاغة العربية القديمة كذلك بالقيمة الجماليّة للصورة في الأدب خاصة في الشعر، وهذا الجاحظ يثبت ذلك إذ يقول: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السبك، فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير" (الجاحظ، 1965، صفحة 131)، والجاحظ في هذه المقولة يثبت للشعر الصناعة والإبداع والفنيّة، وللصورة الوظيفة الجمالية .

ثم يأتي من علماء البلاغة العرب كذلك أبو هلال العسكري بكلام يشبه إلى حدّ بعيد كلام الجاحظ، يقول: " البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وانما جعلنا المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة لان الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلقاً لم يسمّ بليغاً وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى" (العسكري، 1952، صفحة 10)، ونرى في كلامه كيف سمّى الوظيفة الظاهرة للتصوير الحسن للمعاني شرطًا لبلاغة القول وجودته وإتقانه.

ويذكر أن هذا الكلام كان قد خرج الإمام عبد القاهر الجرجاني ينكر بعضه ويقبل بعضه الآخر، وهو الذي أنكر على الجاحظ قوله: (المعاني مطروحةً في الطريق ...)، كأنه لم يقبل كلمة (مطروحة) وانتقدها لدلالتها على الاستهانة بالمعاني وفضلِها، وتقدير اللفظ الذي يخرجها ويرفعها إذا كان مسبوكا منسوجا ومصنوعا ويحمل بعض التصوير، وكان رد الجرجاني على ما رآه استهانة في كلام الجاحظ بأن بيّن حقيقة الصياغة كيف تكون وما معناها، ففِعل الصياغة في الخاتم من الفضّة أو الذهب مثلا لا يكسِب قيمته وقدره وجماله إلا حين كان الذهب أو

الفضة جوهر العمل ومعدن الصورة (الجرجاني، دلائل الإعجاز، 1992، صفحة 256)، لأجل ذلك كانت عنده للكلام (المعنى) مزيّة وشرف، وزاده التصوير حسنا وبهاء.

وما اتفق فيه الجرجاني مع الجاحظ هو إشارته إلى الحاجة لتصوير الكلام وصياغته، غير أن الجاحظ يدل ظاهر كلامه، أو كما فهم الجرجاني، على أن الصورة تخرج بالكلام من الوضع والإتاحة إلى الاعتبار والفضل، أما هو فيرد عليه قائلا: "ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيلُ التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يُعبّر عنه سبيلُ الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه" (الجرجاني، دلائل الإعجاز، 1992، صفحة 254)، بمعنى أن قيمة الصورة وجماليتها من قيمة المصوّر به البلاغية أو الجمالية تشبيها أو مماثلة أو غيره .

ثم أشار في كلام آخر غير هذا إلى قيمة التصوير الجماليّة حيث قال: "واعلم أنّ ممّا اتّفق العقلاء عليه أنّ التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه ونقلت عن صورتها الأصيلة إلى صورته كساها أبّهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشبّ من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا، وقسر الطباع على أن تعطيها محبّة وشغفا" (الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، صفحة 92)، فالصورة عنده لمسة تجميلية للمعاني، وهو يتصور المعاني كالفتاة العذراء تبحث عن أسباب الجمال والحسن وتجد مأربها في التصوير كما تجد الفتاة مأربها في مواد الجمال ومساحيقه ووسائله، أو هي كاللوحة الصامتة يبحث راسمها أو صانعها عن مادة ليضفي على رسمه مسحة حُسنٍ وبهاء فيجد ضالته في الألوان ليتحرك الرسم غنجًا، وينطق المشهد لحنًا عذبا معلنا عن جمالية وإبداعًا آسرَيْن فاتنين، تتحرك له النفوس وتزهو له القلوب ويعشقها ويكلَف بها القارئ والسامع.

5.النهضة الشعرية العربية الحديثة:

كان للنهضة العقلية الحديثة في الغرب صداها الواضح في الشعر والأدب، فتحقّقت لهما الاستفاقة والنماء كذلك، كما كان لذلك كلّه صداه كذلك في الشعر والأدب العربيين باعتبار عامل الاحتكاك والانفتاح والمثاقفة، انفتاح الشاعر العربي على النموذج الغربي في الشعر والأدب وتقليده والتأسّي به، فظهر من بين النقاد والشعراء العرب المحدثين من تحوّل عن الموروث ، وفتئ يغرّد ويصدح بضرورة التجديد وتحديث الشعر والخروج به من الإطار التقليدي الذي بات يحدّ من إبداع المبدعين ، ومن تتفوّق الشعراء وتميّزهم في طرح قضايا الأمّة في هذا العصر.

بدأ المشروع التحديثيّ للشعر يتمثّل في صنيع جيل الشاعر خليل مطران ، ومِن بعده شعراء أبوللو العقاد وشكري والمازني ، والذين تبنّوا عنه النزعة التجديديّة وواصلوا السير بها معبّرين عن ثورتهم ورفضهم للشكل

القديم للقصيدة العربية الذي انبعث وعاد مع شعراء الإحياء بعد سبات وجمود ظلّ عليه الشعر لفترة طويلة ، هؤلاء الإحيائيون الذين أرادوا للشعر أن يستلهم روح الماضي ويبقى على الصورة التي خلّفها عليه الأسلاف خاصّة الشعراء المجدّدين في العصر العباسي، إذ اتصالهم بالماضي لم يكن عاما، " بل هو اتصال انتقائيّ، يوجّه بوصلته تحديدا في اتّجاه التراث العربي الذي تمّ انتاجه في عهود ازدهار الشعر العربي وأوجّ قوّته ونهضته الإبداعية" (موسى، 1987، صفحة 16)، وهم بتوجههم صوب جديد الشعر العباسي إنما أرادوا أن يستلهموا عنهم روح التجديد التي حققها أمثال المتنبي وأبي تمام وأبي العلاء المعرّي وأبي نواس والشريف الرضى وغيرهم

جاء خليل مطران مستفيدا ومستلهما نفس الرغبة في تجديد الشعر من أولئك الذين سبقوه أواخر القرن التاسع عشر ، مستندا على اطّلاعه على الثقافة الغربية وانفتاحه عليها من خلال الوسط الشعريّ الذي نشأ فيه والشعراء المجدّدين الذين تربّى على أيديهم ، بجانب إيمانه هو بتطوّر الحياة والمجتمع وانطلاق دعاوى التحرر (منصور، 2010، صفحة 157)، يقول في مقدّمة ديوانه:" ..فرأيت في الشعر المألوف جمودا ، وبدا لي تطريز الأقلام على الصحف البيضاء ،كتطريز الأقدام في تيه البيداء فأنكرت طريقته(...) واستقلّت لي طريقة في كيف ينبغي أن يكون الشعر (...) ،متابعا عرب الجاهليّة في مجاراة الضمير على هواه ومراعاة الوجدان على مشتهاه، موافقا زماني فيما يقتضيه " (مطران، 1949، صفحة 8)، ويظهر في هذا كيف صرح مطران أنه سيتّخذ في شعره مذهبا جديدا يساير العصر ويأخذ بما يقتضيه ، محترما عادة آبائه وأجداده من الشعراء القدماء في طريقتهم ولغتهم وأساليبهم التي أعلن عن تحوّله عنها، إذ ولى عهدها وذهب أوانها، وأوجب على الشاعر أن يجدد لغته الشعرية إلى شيء من البساطة والوضوح وقوالبه إلى التحرر.

أمّا شعراء المهجر فقد تقدّم معهم التجديد الشعريّ أشواطا أخرى بعيدة تعدّت حدود الألفاظ والأخيلة والصور إلى القوالب والأوزان ، هذا الجيل "الذي ينفر أصحابه من كلّ قيد أو من كلّ قالب ، ولا يعتبرون سوى المضمون الشعري ، وقد أطلقوا على هذا اسم (الشعر الحر)، وقد يخلط أصحاب هذا الشعر بين البحور المختلفة في القصيدة الواحدة ، أو يولّدون أوزانا جديدة لا عهد للشعر القديم بها ويخرجون أيضا عن وحدة القوافي ، وهذا هو الشعر الجديد الذي قد يسمّونه (شعر التفعيلة)" (طبانة، 1986، صفحة 250)، فتمرّد هؤلاء –إن جاز الوصف– بلغ الإطار الخارجي للقصيدة وشكلها الذي خرجوا عنه وتحوّلوا بذلك عن وحدة البيت الذي ثبت للقصيدة التقليدية أنها تبنى عليه ، إلى وحدة التفعيلة يتخذونها أساسا جديدا يبنون عليه قصيدتهم الحداثية.

وإن كان قد أعقب هؤلاء المتأخّرين جيل من المعاصرين من شباب الشعراء من أحفاد أبي نواس المجدد العباسي ممّن أسرفوا في الثورة على الماضي وذمّه والإعراض عنه في جميع ثوابته الشعرية ، وأغرقوا في الانفتاح

على الآخر الغربي يستلهمون نهجه ويتقصّون أثره في صناعة الشعر ليخرجوا بما اصطلحوا عليه بـــ (قصيدة النثر)، أو" (الشعر المنثور) الذي لا يتقيّد بوزن ولا بقافية ، وإنّما يعتمد على جمال الصور، ورشاقة الألفاظ وجرسها ، وتصوير العواطف والخوالج " (طبانة، 1986، صفحة 250)، وإن كان يحفظ لأبي نواس في حملته على عادات العرب الشعريّة أنه شاعر مولّد شعوبيّ ، وهذا ما يفسّر ثورته عليه والتنكّر له ، فمن أين لنا بتفسير مقنع لصنيع هؤلاء المولّدين الجدد ممّن يدّعون العروبة وقد تنكّروا لها وأثاروا الضجّة والصخب حول الثوابت والأبجديات اللغوية والشكلية الشعرية العربية ، وراحوا يصنعون منوالا مستوردا ، وقوالب شعريّة منسوخة عن أثواب الشعر الغربي وفعل أهله ومشروعهم.

ولعلّ عبد الملك مرتاض يدعم هذا الرفض والثورة على صنيع هؤلاء بالشعر وتمردهم على أطره وقوالبه في الشكل والإيقاع المألوفة، يقول: "إنّ قصيدة النثر ، كما شاع إطلاق هذا المصطلح الهجين الرَّذْل، على هذا الضرب من الكلام الذي يتساهل بعض النقاد المعاصرين فيَعزُونه إلى الشعر، وما هو في رأينا، بالشعر. نبادر إلى إصدار هذا الحكم عجلين" (مرتاض، قضايا الشعريات، 2009، صفحة 359)، وقد بادر بالتبرير في الكلام اللاحق لهذا الكلام لحكمه الجريء الذي أطلقه هنا، وعبّر عن رفضه لهذا الشعر ونفي صفة الشعرية عنه كونه خرج عن إطار الشعر الإنساني الذي درج علي فيما يزيد عن الخمسين قرنا، إذ الشعر والإيقاع متلازمة لا يمكن التفريق بين طرفيها إلا في فهم هؤلاء المنكر (مرتاض، قضايا الشعريات، 2009، صفحة 359)، وهذا الكلام يوافق تاريخ الشعر الإنساني الذي يألف الدارس المبتدئ أن يقرأ فيه عن الشعر أنه كلام موزون مقفى، وإن كان الفرق قائم بين النظميّة والشعريّة، وهذا ما وقفت عليه مفاهيم الشعر منذ أرسطو وشعراء العرب الأوائل كما تبيّن الأمر في جزئية سابقة، وقد كان تساءل مرتاض عن مصير الأراجيز والمنظومات التعليمية القديمة والحديثة والتي كانت تستعير من الشعر الوزن والقافية وليست بشعر، وإنما لنظم المواد العلمية وتجهيزها لطلبة العلم يتلقفونها بالمدارسة والحفظ (مرتاض، قضايا الشعريات، 2009، صفحة 361)، هم بهذا الصنيع حتما يقضون على هذا الحل العلمي الذي خفف منذ القديم عن المتعلّمين الكثير من قسوة وجفاف المواد العلمية.

6. الصورة البلاغية في الدراسات المعاصرة:

ظهر في الشعر الحديث والمعاصر الجنوح إلى اللغة الإيحائية الرمزية، والصورة الشعرية التي تميل إلى الغموض مع شيء من الشفافية التي تدفع التعقيد وتؤسس للتعبير الجميل، وهذا ما نجده أشد وأغزر في شعرهم، إذ تحول معهم الخيال من فعل المحاكاة إلى عملية إبداعية، بل اشتدت العملية التخييلية وقويت لتبلغ حد الكشف عن

أغوار المعنى وأسرار الذات وتجاويف الحس (الديهاجي، 2014، صفحة 40)، فخرجت العملية التصويرية من الصورة التقليدية إلى صورة فنية جديدة ومبتكرة، وتعددت قوالبها وظهرت الصورة الرمزية والصورة الأسطورية.

وقد امتد الاهتمام بالصورة في الأدب والشعر ليطال بحوث علماء الشعرية المعاصرين، فهذا جان كوهين خرج مستغنيًا عن مصطلح "صورة" لصالح مصطلح "محسّنfigure "، لتصبح الاستعارة والتشبيه عنده مجرّد محسّنين، أمّا شارل ساندرس بيرس (charles.s.peirce) فيجعل الصورة دليلًا مِن الدلائل الثلاث للأيقونةIcône ؛ وهي الصورة(image) ، والرسم(diagramme) ، والاستعارة (métaphore) (الديهاجي، 2014، صفحة 18)، وهذا معناه أن الصورة عندهما ومهما كان نوعها، وسواء قامت على المشابهة أو على المجاورة، فإن وظيفتها الجمالية التحسينية في النص الأدبي قائمة

لأجل ذلك دعا محمّد الولي إلى الاحتفاظ بقصر استعمال المصطلح، صورة شعرية، على صور المشابهة حصرًا، دون الأخرى مثل التمثيل، والرمز، والمحسّن، يقول :" لا نحتفظ مِن كلّ الاستعمالات المتقدّمة لمصطلح الصورة إلّا بالاستعمال الذي يقصرها على صور المشابهة أي التشبيه والاستعارة" (الولي، 1990، صفحة 19)، فرأيه من رأي الفريق الأول الذي يرى أن الصورة الشعرية، أي ذات القيمة الجمالية، هي تلك التي تؤسس للمحاكاة والمشابهة أو ما سميت لأجله بالصورة الشعرية الفنية البديعة.

أمّا الدكتور عبد الملك مرتاض فيرى في الصورة تمثّلًا لشعريّة الشاعر وأدبيّة الأديب، يقول: ".. وهي المفهوم الذي يَمثُلُ في أروع أدبيّة الأدب وشعريّة الشعر، وربّما امتدّت الشعريّة في التنظيرات الأدبيّة الحديثة إلى ما يسمّى في التصنيف التقليدي (النثر)" (مرتاض، نظرية البلاغة، 2010، صفحة 183)، كما يرى أنها تفيض عن صور المشابهة إلى اللغة الشعريّة الانزياحيّة لتشملها وتدخل في إطارها، يقول:" وعلى أنّ الصورة الأدبيّة ليست تشبيهًا أو استعارةً أو كناية أو مجازًا على وجه الضرورة، بل كثيرًا ما تمثل هذه الصورة في انزياحات اللغة الشعريّة المعاصرة" (مرتاض، نظرية البلاغة، 2010، صفحة 184)، ثمّ يجزم بالقول إنّ الصورة مِن مناطات الجمال في النص الأدبي ، كما أنّه لكلّ فنّ مِن الفنون الجميلة أداةً ووسيلةً تصنع جماله:" الأدب هو التصوير ، يكتب كاتب، أو يشعر شاعر، أو يخطب خطيب فيتناول أفكارًا تنتظمها ألفاظٌ تحاكي الألوان بالقياس إلى الرسّام، وتحاكي الأنغام بالقياس إلى الموسيقار، كما تحاكي الإزميل بالقياس إلى النقّاش، وإذا تأدّب أديب فكتب أو قال شيئًا مِن الكلام فأخرجه عاريًا مِن كلّ صورة، خاليًا مِن كلّ تنميق فهو ليس أدبًا وما كان ينبغي له، لكنّه مجرّد كلام" (مرتاض، نظرية البلاغة، 2010، صفحة 213)

إلى أن قال إنّ الصورة نتاج خيال الأديب والشاعر، ومحصول الخيال هذا هو الذي يصنع المفارقة بمقدور حضوره، واتّساعه، وبمقدور براعته في إحالة الصور المدركة، والنماذج المكبوتة في خزّان الخيال إلى صور شعريّة بديعة، يقول:" والصورة ثمرة تقطف مِن جهد التخييل الذي يخاله الأديب حين يدبّج كلمة أدبيّة، وسواءٌ علينا أكان هذا الأديب شاعرًا أم كاتبًا، فكل يستطيع أن يتخيّل فيصوّر ويدبّج، وإنّما يتمايز الأدباء بما يرسمون مِن صور أدبيّة جميلة " (مرتاض، نظرية البلاغة، 2010، صفحة 197)

والدكتور صلاح فضل يرى أنّ الصورة الشعريّة حديثًا أصبحت تقوم بوظيفةٍ تصويريّةٍ أدق وأجمل، فباتت توازي الدور التصويري لصورة الغلاف، وتقف في نفس مستواها، ودعا إلى التمييز بين الأنواع المختلفة للصور، وعلاقتها بالواقع غير اللغوي، حتّى يحصل التمكّن مِن تأمّل الملامح التقنيّة والوظيفة الجماليّة لمنظومة الفنون البصريّة الجديدة، والتي أصبحت مِن أهمّ استراتيجيات التواصل الإنساني وبؤرة فاعلة لإنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة (فضل، 1997، صفحة 5)، ويبدو أنّ تصوّر الدكتور فضل للوظيفة التصويريّة الدقيقة التي تؤدّيها الصور في الخطاب الأدبي نابعٌ مِن إيمانه الكبير بالتطور الواضح الذي تشهده وسائل التقنية اليوم، خاصّة تفوّق الآلة الفوتوغرافيّة الحديثة في الحصول على صورةٍ رقميّة أدقّ وأوضح ممّا كانت عليه قبل سنوات، وهذا ما دفع إلى تطوّر الوظيفة التصويريّة للصورة الشعريّة في النص الأدبي، وسمّى الدكتور فضل مِن أنواع الصور:(الصورة الفوتوغرافية ورؤيتها المباشرة وتمثّلها في الذاكرة – الصورة الفنّية في النص الأدبي – الصورة كحركة مسجّلة في شريط فيديو)، مشيرًا إلى أنّ "الحامل" في كلّ صورة كما يسمّيه علماء نظريّة الصورة المعاصرين يلعب دوره الواضح في تمييز كل صورة، ثمّ وظيفة الذكرى التخييلية في الاسترجاع والتكوين الذهني، فتتميّز الصورة بين المسرحيّة كنص أدبي مكتوب مطبوع، وبينها كعمل مسرحي مشاهد درامي تمثيلي (فضل، 1997، صفحة 6)

1.6. الصورة الرمزية:

أصبح التعبير بالرمز سمة من سمات الحداثة الشعريّة، والتي بدأت تزداد إغراقا في التجديد والخروج عن التجربة الشعرية التقليدية مع الرواد العرب للمدرسة الرومانسية والمدارس الأخرى المتفرعة عنها (ومنها الرمزية) من المهجريين وغيرهم، "والرمز ما هو إلا وجها مقنّعا من وجوه التعبير بالصورة" (اسماعيل، 1981، صفحة 195)، بمعنى أن الصورة البلاغية الفنية أو الشعرية التي كان يجنح الشاعر إليها ليجد من خلالها شكلا للتعبير الجميل باعتماد الخيال أصبحت لا تلبي حاجته ولا تلبّي رغباته الشعريّة الجامحة، فوجد في الرمز الملاذ الذي يسعفه في التعبير عن أغوار نفسه ومكنونات ذاته، لما يتيحه الرمز والإيحاء من كثافة المعنى وغزارة المدلول.

"إن الرمزية تستعمل للتعبير عن الحالات النفسية المركّبة العميقة بفضل ممكنات اللغة وعملية نحت الصور والأخيلة منها" (مندور، 2008، صفحة 105)، إذن فقد تحوّلت اللغة الرمزية ببعض الكلمات عن مدلولاتها المعجمية إلى مدلولات رامزة تعتمد التشبيه والاستعارة، "وبهذا يتيح الرمز دلالات عدّة يمكن إدراكها بعد عملية تأويل الغموض في ثنايا اللغة الشعريّة المشكّلة لها" (عيد، 1985، صفحة 265)، والقارئ للشعر الحداثي يجد أنه من أبرز الكلمات التي استعملت في إطار رمزي (الليل، الظلام، المارد، العملاق، البحر، الضباب، الشراع...وغيرها)، إذ أصبح التصريح والوضوح في المعنى ضربًا من الرتابة وباعثًا على الملل لدى الشاعر والقارئ، فوجد في اللغة الإشارية الإيحائية الشفافة ضالته في الكشف عن طيات نفسه وجوانبها المستورة، وهذا كان أدعى لبعث اللذة والمتعة الفنية لدى المبدع والمتلقّي .

ونطوّر المصطلح مع البلاغيين المعاصرين، وخلاصة نظرتهم للدور الجمالي للصورة البلاغية عندهم أن بعضهم قصر الصورة الجمالية على التشبيه والاستعارة والرمز " وتمّ الاستغناء عن المجاز المرسل، لكي تُقصر على صور المشابهة دور صور المجاورة(...)ويذكر مِن أصحاب هذا الموقف : فرانسوا مورو، وجان مولينو، وهنري سؤامي" (الولي، 1990، صفحة 17)، بمعنى أن طبيعة المجاز المرسل التي لا تقوم على التصوير والمشابهة بين شيئين لا تؤهله لأن يقوم بالوظيفة الشعرية القائمة على التشبيه والمحاكاة كما أسس الأوائل.

2.6. الصورة الأسطورية:

التعبير الحكائي الأسطوري في الشعر معروف منذ القديم، وقد ذكره أرسطو في كتابه(فن الشعر)، يقول: "والحكايات (الخرافات) بعضها بسيط والآخر مركب، لأن الأفعال التي تحاكيها هي على هذا النحو أيضا" (أرسطو طاليس، 1953، صفحة 29)

وها هو الشعر اليوم يعود للأسطورة لأنها أصبحت "توأم الشعر، فعودة الشعر إليها إنما هو حنين لتِرْبِ طفولته، والأسطورة إذ تحتضنها القصيدة فلكي تتحوّل في بنيتها طاقة خلاقة للأداء الشعري، حيث يتمثّل فيها التراث الشعبي والعقل الجمعي بصورة عضوية تؤطّر موقف وقيم الإنسان تجاه الكون وتجاه تساؤلاته المتعددة، والإنسان بالمعنى العام امتداد في الزمن الذاهب" (عيد، 1985، صفحة 295)، ومن أبرز الرموز الأسطورية التي مال الشعراء لاستخدامها سواء كانت شخوصا مثل: السندباد وسيزيف وتموز وعشتروت وأيوب وهابيل وقابيل والخضر وعنترة وعبلة وشهريار وهرقل والتتار، أو أحداثا ووقائع أسطورة أبي الهول أو قصة بيلوب وأوليس أو حكاية نوم الإمام على فراش النبي ليلة الهجرة (اسماعيل، 1981، صفحة 202)، يدل هذا على الاتساع الثقافي والمعرفي الذي حصل للشاعر العربي الحديث والمعاصر، وإنما حصل له ذلك لما كان للعرب من نهضة فكرية

وأدبية أسس لها عوامل عدّة فتحت للشعراء وغيرهم المجال للاطلاع والتزوّد بالعلوم المختلفة، وإن كان يعاب على بعضهم المبالغة في استحضار الرموز والأساطير التي جعلت من شعره أبوابا موصدة شديدة الإحكام تتأبى بمعانيها وموضوعاتها عن القارئ غير المثقف، فلا يفهمها إلا الخاصة والمتعلّمين.

7. أسطورية الجبل في الشعر الحديث والمعاصر:

أخذ الجبل حيّزًا واسعا في دائرة التوظيف الأسطوري لبعض مسميات الطبيعة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ذلك أن الشعراء الحداثيون أخرجوا نصوصهم الشعرية مخرجًا فريدا خاصّةً في جانبي اللغة والتصوير، فجاءت اللغة مشحونة بالدلالات، مطوية موحية رامزة، وإن كان في تلكم الصور الأسطورية ما كان في الأصل أحداثا حقيقية واقعية لكنه اكتسى مع الزمن طابع الأسطورة وربما حصل ذلك لما تحمله تلك الصور من تجارب إنسانية فريدة، أقرب أن تعتبر خياليّة إذ قد تعجز العقول عن تصديقها، من تلك الصور ما أحيك حول الجبل على نحو ما نسمع من شعر فيه ذكر لـ: جبل التوباد، أو جبل الطور، أو الأوراس الأشم رمز الثورة التحريرية في الجزائر :

جبل التوباد وحكايا العشاق والمحبّين في الشعر الحديث والمعاصر:

جبل التوباد، أو جبل ثوبان كما يسمى هو جبل في بوادي بني عامر، كان قيس بن الملوّح يختلي فيه بمحبوبته ليلى العامرية، وكان قد ذكره في بعض شعره "لمّا أصابه ما أصابه حتى أتى الشام فسأل عن أرض بني عامر (...)ووقف عند جبل يقال له ثوبان فقال:

وأجهشت للثّوبان حين رأيته وهلل للرّحمـــان حين رآني
وأذريت دمع العـين لمّا رأيته ونـادى بأعلى صوته ودعاني
فقلت له أين الذين عهـدتهم حواليك في خصبٍ وطيب زمان؟
فقال مضوا واستودعوني بلادهم ومن ذا الذي يبقى مع الحدثـان"

(بن الملوح، 1999، صفحة 64)

وإذا ما تأمّلنا الشعر الحديث وجدنا من أبرز النماذج الشعريّة التي استلهمت القصّة بكاملها، قصّة التواصل العذري بين قيس وليلى ليقدّم تصوّرا مسرحيًا شعريًا محاكيا لها كان الشاعر الأمير أحمد شوقي في واحدة من مسرحياته الشعرية البديعة، مسرحية (مجنون ليلى)، جاء في الفصل الخامس والأخير منها أين يقف قيس أمام الجبل بعد وفاة ليلى متألّما متذكّرا يقول:

جبـل التـوباد حيـاك الحيا و سـقى الله صبـانا و رعـا
فيك ناغينا الهوى في مـهده ورضـعناه فكنت المُـرضعا
و علـى سفحك عشنا زمنا ورعيـنا غـنمَ الأهـل معا
و حَدونا الشمسَ في مَغـربها و بَكرنا فسبَقنا المَطلعا
هـذه الربـوة كانت مَلـعَبا لشبابَينا و كانت مَرتـعا
كم بنينا من حصاها أربُـعا وانثنيـا فمَحَونـا الأربُـعا
و خطـطنا في نـقى الرمل فلم تحفظ الريحُ ولا الرملُ وعَى
لم تـزل ليلى بعَيـني طِـفلةً لم تزد عن أمس إلا أصبـعَا
ما لأحـجارك صُـمّا كلما هـاج بي الشوق أبتْ أن تسمَعا
كلما جئتك راجـعتُ الصِـبا فـأبتْ ـامُـه أن ترجِعا
قد يهـون العُمرُ إلا ساعـة و تهـون الأرض إلا مَـوضِـعا

(شوقي، 2012، صفحة 121)

وقد عاد شوقي لأصل الواقعة في بادية بني عامر، يحاول محاكاتها "معتمدا على أحداث القصّة ومواقفها القديمة" (عشماوي، 1994، صفحة 217)، إذ عرف عنه هوسه بالنصوص التراثية، يقلّدها ويعارضها بنصوص مثلها على نفس الوزن والقافية.

وهو في هذا النص يصوّر موقفا من المواقف المتأخّرة في مشاهد القصّة الأسطورية وإن كانت أحداثها واقعية، فإنّها قدّمت نموذجا من نماذج الحب والوفاء والرغبة الصادقة في الوصال وإن كان في ذلك مخالفة لتقاليد القبيلة وعاداتها، وهو ما جرّ له الأذى والعنت من أهله وأهلها، يصوّر شوقي وقوف قيس مقابلا للجبل يتذكّر أيّامه الخوالي وملاعب صباه، حيث كان يمرح ويلعب في سفح الجبل، يرعيان الغنم، ويبنيان بالحصى، ويخططان الرمل، فاجتمعت عليه المواجع وهاج به الشوق واشتعلت في قلبه نار الذكرى فرسمها في النص شعرا خالدا.

نموذجٌ شعري حداثي آخر يعتمد قصّة العشيقين حول جبل التوباد استعمالا رمزيا، ذلك هو الشاعر المصري المعاصر أمل دنقل إذ يقول :

أنتَ تَسْترخي أخيراً..
فوداعاً..

يا صَلاحَ الدينْ.
يا أيُها الطَبلُ البِدائيُّ الذي تراقصَ الموتى
على إيقاعِه المجنونِ.
يا قاربَ الفَلِّينِ
للعربِ الغرقى الذين شَتَّتْهُمْ سُفنُ القراصِنه وأدركتهم لعنةُ الفراعِنه.
وسنةً.. بعدَ سنه..
صارت لهم "حِطينْ.."
تميمةَ الطِّفلِ، وأكسيرَ الغدِ العِنّينْ
)جبل التوباد حياك الحيا(
)وسقى الله ثرانا الأجنبي(!
(دنقل، 1987، صفحة 397)

والشاعر دنقل يعبّر عن ألمه وحزنه، وما نزل به من الأسى والأسف الذي هاج به وتحرك في دواخله لما يراه من حال الأمة العربية اليوم، وما تمرّ به من حالات الذل والهوان والعبودية للآخر الغربي، الذي مارس عليه كل أنواع الاستعباد والاستعمار العسكري والفكري، هذا الجيل الذي خان في نظر دنقل رسالة العزّة والكرامة التي خاطها وسطرها أمثال صلاح الدين الأيوبي، تلك العزة أضاعها جيل اليوم واشتغل عنها بالتفاهات فكسرت رأسه وأغلّت عنقه وكبّلته وألقته ذليلا لا يملك من مقدراته شيئا.

جبل الطور في الشعر العربي الحديث والمعاصر:

جبل كلّم الله فيه موسى النبي عليه السلام، وشرّفه بحمل الرسالة مبلّغًا عن ربّه، ولعلّ الشاعر العربي الحديث والمعاصر وجد في الأحداث الدينية لهاته الرواية خمولة دلالية خصبة، ومعاني جليلة مقدّسة، ارتقت معه إلى درجة الفرادة والتميّز والنموذجية فاستعملها استعمالا أسطوريًا بديعًا يدعم غاياته الشعرية.

ومن أولئك الشاعر مفدي زكرياء في قصيدة (ثورة الشرفاء)، يقول :

مددنا خيوط الفجر قم نصنع الفجرا وصغنا كتاب البعث قم ننشر السفرا
وسقنا سفين الوعد حمرا شراعها يوجهها للنصر من وعد النصرا
ورثنا عصا موسى فجدد صنعها حجانا فراحت تلقف النار لا السحرا

وكلم موسى الله في الطور خفيــة وفي الأطلس الجبار كلمنـا جهرا
عبرنـا على السبع الشداد نشقهـا ولم تثننا الأرزاء أن نعبر العشرا

(زكرياء، اللهب المقدّس، 1973، صفحة 256)

وهو ينقل من خلال هذا التوظيف لقصّة تكليم الله تعالى لنبيّه موسى عليه السلام على جبل الطور رمزا للقداسة والرفعة والتشريف والرعاية والدعم الإلهي الذي حبا الله به الثوار على جبال الأطلس في الأوراس التي احتضنتها، فصوت الرشاش ولعلعة المدافع ونيران الحرب هناك يراها الشاعر كلامًا إلهيًا تحقق بعده الوعد بالنصر، إذ آمن الشعب بقضيته وآمن بضرورة الكفاح والقتال.

ومثله الشاعر بدوي الجبل في قصيدة (يا وحشة الثأر)إذ يقول :

ناجى على الطّور موسى و الندام لنا فكيف أغفل موسى حين ناجانا
إن آنس النّار بالوادي فقد شهدت عيني من اللّهب القدسيّ نيرانا
نطلّ من أفق الدّنيا على غدها فنتجلى الرّاسيات الشمّ كثبانا
و ما دهتنا من الجبّار عادية إلاّ جزينا على الطّغيان طغيانا
أديم حصبائنا درّ و غالية ما أفقر النّاس للنعمى و أغنانا
و أيّ نعمى نرجّيها لدى بشر و الله قرّبنا منه و أدنانا

(الجبل، 1978، صفحة 11)

فهو يرى في جبل الطور زمرا للعزّة والكرامة والرفعة والشرف الذي رسمته الأمة العربية في تحديها للاستعمار ومقاومته سعيا لنيل استقلالها واسترجاع كرامتها.

أمّا نزار قبّاني فيأتي على ذكر جبل الطور في قصيدته التي رثى بها جمال عبد الناصر يقول:

قتلناك.....
ليس جديداً علينا
اغتيال الصحابة والأولياء
فكم من رسول قتلنا
وكم من إمام ذبحناه وهو يصلي صلاة العشاء

فتاريخنا كله محنة
وأيامنا كلها كربلاء
نزلت علينا كتابا جميلاً
ولكننا لا نجيد القراءة
وسافرت فينا لأرض البراءة
ولكننا ما قبلنا الرحيلا
تركناك في شمس سيناء وحدك
تكلم ربك في الطور وحدك
وتعري ..وتشقي ..وتعطش وحدك
ونحن هنا نجلس القرفصاء
نبيع الشعارات للأغبياء
ونحشو عقول الجماهير تبناً ..وقشاً
ونتركهم يعلكون الهواء

(الدغيدي، 2006، صفحة 95)

ونزار في هذا النص يستلهم من قصص التاريخ الإسلامي أحداثا ووقائع معلومة يصنع بها المعاني التي يريدها، وهو يقصد أن الزعيم عبد الناصر كان كثيرا ما يصدح بعبارات الرفض والإباء والثورة في وجه العدو منفردا دون أن يتجاوب الشعب معه، وهذا ما اعتبره امتدادا لقتل الأمة لأنبيائها وأوليائها وهم الذين تحمّلوا الرسالة عن ربّهم يريدون لها الهداية والرشاد، مشبّهًا له بالنبي موسى يكلّم ربّه على جبل الطور مرّة، وأخرى بآخر الأولياء الصالحين الذين تنكّرت الأمة لهم ولم تستجب لخطاب الثورة الذي كان يصدح به.

أسطورية الأوراس وقدسيّة الثورة التحريرية:

سجّل الأوراس حضورًا لافتًا في الشعرية العربية الحديثة، حيث يكاد لا يخلو ديوان شاعر من المرموقين خاصّة إلّا وتفاعل بقصيدة أو أخرى مع أحداثه ووقائعه التي أعطت وسجّلت تاريخا خرافيا لا يصدّق في المقاومة، اعتبر نموذجا في ثورات الشعوب ضد الحركات الاستعمارية، حتى أصبح مع الزمن رمزا للحركات التحررية وملهما

للثوار في كلّ مكان، ولهذا وصف شاعر الثورة هذا الصنيع بالمعجزة وأن الجزائريين صناع المعجزات، يقول:

جزائـر يا مطلع المعجزات ويا حجّة الله فـي الكائنـــات

(زكرياء، إلياذة الجزائر، 2009، صفحة 6)

وهذا كذلك الشاعر المعاصر عبد الله حمّادي في قصيدة (ما زال يكبر أوراس بذاكرتي) يصوره فعلًا عجبًا لا مثيل له، يقول:

أوراس ماذا دهاك اليوم محترق وسافر العشق من عينك والنسب

هل تستحي اليوم إن غامت خواطرنا تحت الضباب، وأشقى زندك الحطب؟

أوراس أبحر... وأبحر دون ما تعب إن المسافة تطوى حين تصطحب

غازل بنجمك في الآفاق ملحمة واسرج خيولك.. واهزج أيها العجب

(...)أوراس عجل، ولا تمهل بأغنية إن الحنين إلى الأوتار ينتحب

(حمّادي، 1982، صفحة 203)

وهو يخاطب فيه رمزية العزّة والكرامة والإباء الذي صنعه الثائر الجزائري المصر على تحقيق وجوده وحرّيته وإن اضطرّه ذلك إلى أن يحرق البلاد كلها تحت أقدام الغزاة، ويتألم بعد ذلك ويتأسف لاندثار تلك الشخصية المتوقدة العزيزة من نفس الجزائري وحلّ الهوان والذل فعم غمام الذل الحياة، كما عمّها ضباب العبودية، واستحى الجبل وحنّ لأوتار الثورة التي كانت تغني فوق هامته للحرية.

أما الشاعر سليمان العيسى قبل حمّادي كان رأى في ثورة الشعب الجزائري من سفوح الأوراس سنديانة تعزف لحنًا جميلا للحياة، ولعله استثمر من تلك الشجرة العتيدة رمز الإصرار على البقاء رغم الجراح ورغم رغبة المستعمر في طمس هذا الوجود لكن الشعب يأبى الخضوع وتمسك بالقتال:

السنديانُ على الأوراس.. ما برحتْ جُذورُه في دمي خضراءَ، في كَبِدي

دمُ الرُّجولةِ هذي الأرضُ شامخةً فامسَحْ جبينكَ بالذكرى وبالبلدِ

دمُ الرجولةِ لم تُسْلِمْ نواصيَها لمن يَجُزُّ، ولم تركعْ، ولم تَحدد

يضيءُ عاشرُ إكليلٍ بِمَفْرِقِها يُضيءُ ألفٌ.. يَنوءُ الغارُ بالعَدَدِ

يُضيءُ.. يا عيدها المنسوجَ من دمِها لا تَسقِنا.. نحنُ لم نَصدُرْ، ولم نَرِدِ

يا فارسَ الساحةِ السمراء، يا فَرساً يجوبُ روحي، يهزُّ القبرَ في حَرَدِ
أريدُ حافِرَكَ الغضبانَ يمنَحُني هوِيَّتي.. كدتُ أنساها إلى الأبدِ
(العيسى، 1993، صفحة 168)

أما الشاعر محمود درويش فتوجع كثيرا لآلام الجزائر ووحشية فرنسا المستعمرة، معبّرا عن إعجابه بنموذج الثورة في الجزائر، في قصيدة له نشرت كاملة في (الآثار الكاملة) للراحل غسّان كنفاني في الجزء الرابع منه الذي خصص لجمع الدراسات الأدبية للراحل، يقول درويش:

بيتي على الأوراس كان مباحا
يستصرخ الدنيا مساءَ صباحا
و تراب أرضي من دمي معشوشبٌ
كي يشرب الغرباء منه الراحا
أقداحهم ،عظمات جدٍ ثائر
قتلوه، و التقتيل كان مباحا
و تقيأت باريس كل ذئابها
لتمدن المتوحش الفلاحا
(كنفاني، 2008)

ليشير بعد ذلك إلى أن ثمن الحرية غالٍ دفع من دم أبناء الجزائر:

شعبي بلا عَلَم يصلىّ تحته
يسع السماءَ مرفرفاً .. لواحا
لكن في مُهَجِ القلوبِ ، خيوطَه
مغروزة ، تلد الغد الوضاحا
تستجمع الماضي ، تلملم شمله
بعد المخاض ، و تسفح السفاحا
فبغير كف بالدما ، حنّاؤها
لم نلق في باب الغد المفتاحا

و بغير زيت دمائنا ، ما نورت
حرية ، كنا لها مصباحا!
انا منحنا للشموس ضياءها
و لكل من طلب الصعود جناحا (كنفاني، 2008)

وقد أشار درويش إلى عظمة الثورة المجيدة وصانعيها الذين عبّروا عن رفضهم للمستعمر الذي طال رقصه واحتفاله على أشلاء الشهداء الذين أمطرت دماؤهم على الأرض الطاهرة فاعشوشبت حياةً وأزهرت حريةً واستقلالا.

4. خاتمة:

في الختام يمكن القول إنّ الرمز تعبير وصورة فنّية بديعة جميلة، تمكّن الشاعر من اعتماد مداعبة فنّيةٍ شعريّة ممتعة مع قارئه، عنوانها: أين المعنى؟ وكلاهما، الشاعر والمتلقّي، يأنس ويستمتع ويأخذ الفائدة الغزيرة؛ يجتهد الشاعر في أن يطوي في نصّه ثلثي المعنى والقصد تقريبا ويخبأه باستعمال التعابير الرمزية المتنوعة (رموز لغوية طبيعية، رموز دينية، رموز تاريخية، رموز أسطورية)، لكن بطريقة مكشوفة شفّافة تتيح للقارئ الذكي الحصيف أن يكتشفه بأيسر طريق.

قائمة المصادر والمراجع:

1. شوقي، أحمد. (2012). *مجنون ليلى*. القاهرة، مصر: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
2. أرسطو طاليس. (1953). *فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن رشد وابن سينا*. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
3. العسكري، الحسن بن عبد الله، أبو هلال. (1952). *الصناعتين الكتابة والشعر*. (علي البجاوي، المحرر) دار إحياء الكتب العربية.
4. موسى، آمال. (1987). الخطاب الشعري الإحيائي ثالوث الذاكرة التراث الهوية. تأليف *من شعراء الإحياء*. القاهرة: المنظمة العربية للثقافة والعلوم.
5. دنقل، أمل. (1987). *الأعمال الشعرية الكاملة*. القاهرة: مكتبة مدبولي.
6. الدغيدي، أنيس. (2006). *القصائد الممنوعة لنزار قباني*. القاهرة: دار كنوز للنشر والتوزيع.

7. الجبل، بدوي. (1978). *الديوان* . (إكرام زعيتر، المحرر) بيروت، لبنان: دار العودة.
8. طبانة، بدوي. (1986). *التيارات المعاصرة في النقد الأدبي*. الرياض: دار المريخ للنشر.
9. مطران، خليل. (1949). *ديوان الخليل (نظم)*. القاهرة، مصر: مطبعة دار الهلال.
10. عيد، رجاء. (1985). *لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث*. القاهرة: مطبعة الأندلس.
11. منصور، سعيد حسين. (2010). *التجديد في شعر خليل مطران*. الكويت: مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.
12. العيسى، سليمان. (1993). *ديوان الجزائر*. الجزائر: مطبوعات المركز الوطني لتوثيق الصحافة والإعلام.
13. سورة ق، الآية1. (بلا تاريخ).
14. فضل، صلاح. (1997). *قراءة الصورة وصورة القراءة*. القاهرة: دار الشروق.
15. عبد القاهر الجرجاني. (1992). *دلائل الإعجاز*. (محمود شاكر، المحرر) مصر: مطبعة المدني السعودية.
16. الجرجاني، عبد القاهر. (بلا تاريخ). *أسرار البلاغة في علم البيان*. (محمد رشيد رضا، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية.
17. حمادي، عبد الله. (1982). *تحزّب العشق يالليلى*. قسنطينة: دار البعث.
18. مرتاض، عبد الملك. (2009). *قضايا الشعريات*. الجزائر: دار القدس العربي.
19. مرتاض، عبد الملك. (2010). *نظرية البلاغة*. وهران، الجزائر: دار القدس العربي للنشر والتوزيع.
20. إسماعيل، عز الدين. (1981). *الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية* (المجلد 3). بيروت، لبنان: دار العودة.
21. الجاحظ، عمرو بن بحر. (1965). *كتاب الحيوان*. (عبد السلام محمد هارون، المحرر) مصر: مطبعة مصطفى البابي.
22. كنفاني، غسّان. (12 2، 2008). *الأدب الفلسطيني المقاوم، أبعاد ومواقف*. تاريخ الاسترداد 25 7، 2019، من ديوان العرب منبر حر للثقافة والفكر والأدب www.diwanalarab.com.
23. مجنون ليلى، قيس بن الملوح. (1999). *الديوان رواية أبي بكر الوالبي*. (عبد الغني يسري، المحرر) بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

24. ابن منظور، محمد. (بلا تاريخ). *لسان العرب*. بيروت، لبنان: دار صادر.

25. الديهاجي، محمد. (2014). *الخيال وشعريات المتخيل*. فاس، المغرب: مطبعو وراقة بلال ش.م.م، منشورات محترف الكتابة.

26. الولي، محمد. (1990). *الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي*. الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.

27. عشماوي، محمد زكي. (1994). *دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن*. القاهرة، مصر: دار الشروق.

28. عجينة، محمد. (2011). *موسوعة أساطير العرب في الجاهلية ودلالتها*. بيروت، لبنان: دار الفارابي.

29. مشبال، محمد. (2010). *البلاغة والأدب من صور اللغة إلى صور الخطاب*. القاهرة، مصر: دار العين للنشر.

30. مندور، محمد. (2008). *الأدب ومذاهبه*. القاهرة، مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر.

31. زكرياء، مفدي. (1973). *اللهب المقدّس*. الجزائر: منشورات وزارة التعليم والشؤون الدينية.

32. زكرياء، مفدي. (2009). *إلياذة الجزائر*. (الطاهر مربعي، المحرر) الجزائر: دار المختار للطباعة والنشر والتوزيع.