

تاريخ القبول: 2020/06/13

تاريخ الإرسال: 2020/04/04

تاريخ النشر: 2021/04/30

تشكيل الصورة الشعرية في الخطاب الشعري العربي المعاصر
مقاربات من منظور شكلائي

**The formation of the poetic image in contemporary
Arab poetic discourse:
Approaches from a formalistic perspective.**

د. عمر قلايلية

جامعة عبد الرحمن ميرة - بجاية (الجزائر). guelailiaw@gmail.com

ملخص البحث:

تهتم هذه الدراسة الموسومة بـ: "تشكيل الصورة الشعرية في الخطاب الشعري العربي المعاصر - مقاربات من منظور شكلائي"، بمختلف الاتجاهات المعاصرة التي تناولت الصورة الشعرية، من وجهات نظر مختلفة، تتماشى وطبيعة التحولات التي عرفتها النظرية الشعرية، وأهم توجهات القصيدة العربية المعاصرة، مما أثر بدوره في المقاربات النقدية التي تلقت الشعر، وعملت على تفكيك الخطاب عوض شرحه وتفسيره من الخارج، انطلاقاً من فكرة البحث عن الشعرية أو الأدبية، وهي مفاهيم استحدثتها الشكلائيون الروس والنقاد الجدد، وتبناها بعض النقاد العرب. الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية، الخطاب الشعري المعاصر، النسق، الرؤية، المتلقي، الشعرية، المقاربات النقدية، الشكلائية، النقد الجديد.

Abstract:

The present study, which is entitled "The formation of the poetic image in contemporary Arab poetic discourse: approaches from a formalistic perspective", is concerned with

the various contemporary trends that dealt with the poetic image, from different points of view, in line with the transformations that the poetic theory has known, and the most important orientations of the contemporary Arab poem. This in turn affected the critical approaches that dealt with poetry and worked to break up the discourse instead of explaining and interpreting it from the outside, in order to look for the poetic or the literary which are concepts that were created and developed by the Russian Formalists and the New Critics, and adopted by some Arab critics.

Keywords: poetic image - contemporary poetic discourse - style - vision - the recipient - poetry - critical approaches - formalism - new criticism.

المؤلف المرسل: عمر قلايلية ، GUELAILIAW@GMAIL.COM

1. مقدمة

يمثل بناء الصورة الشعرية ثورة على الإطار التقليدي للقصيدة العربية، ما دفع بالنقاد المحدثين للالتفات إلى أهميتها في الشعر الحداثي، الذي تخطى حدود الصورة عند الرومانسيين لتبتكر صورة جديدة لنفسها، تعكس صورتها الفلسفية، وصورة الوجود الحضاري في شموليته، لقد «استفاد المحدثون في ممارساتهم وتنظيرهم للصورة من إنجازات المعارف الحديثة في كثرتها وتشعبها (الألسنية والنفسية والأسطورية والجمالية...) ليلبغوا بها درجة متقدمة من العمق والشمولية، تسمح لهم باستقطاب الواقع الحداثي، في طبقاته الخفية ودلالاته الغامضة»¹، ما جعل من الصورة تركيباً بالغ التعقيد، أو مسرحاً يجمع في ساحته التناقضات، يعمل على تراسل الدلالات والأشياء، وانصهار العلاقات البنيوية داخل التجربة الكلية.

استطاعت هذه الموجة الجديدة من النقد أن تقدم تصورا حداثيا للصورة، يتجه في الأساس صوب النص، دون أن يهمل بقية العناصر الأخرى (التاريخية والاجتماعية والنفسية والإيديولوجية)، لقد نشأت هذه المجموعة في أحضان الاتجاه البنوي للنقد، وخير من يمثل هذا الاتجاه خالدة سعيد وكمال أبو ديب وأدونيس وبنمي العيد، وذلك لوضوح مفاهيمهم، وانسجام أفكارهم، وبعدهم - نسبيا - عن الغلو والانبهار، ولارتباطهم بالنص أكثر من غيرهم.

1. مفهوم خالدة سعيد للصورة الشعرية:

وفي هذا المقام سنحاول الوقوف على أهم المفاهيم التي اعتمدها خالدة سعيد في مقاربتها للنص الشعري الحداثي، لقد ارتأت أن تقدم توضيحا في دراسة لها عن الشاعر محمد الماغوط، يقول: «عناصر الشعر القديم الرئيسة هي الوزن والقافية، فهي الآتية التي تمسك بالمادة الشعرية، جاء بعض الشعراء الحداثيين ليتخلوا عنها، فكسروا الآتية واندلق الشعر حيا بين أيديهم ... السؤال الذي نواجه شعرهم به: ما هي المقومات التي اعتمدها لتحل محل المقومات القديمة؟ إذن على الشاعر الذي رفض العناصر الشكلية المادية البحتة أن يتوجه إلى نفس القارئ على متن أشعره أخرى أكثر نفاذا وأكثر شفافية»².

لنتساءل عن هذه الأداة الأساسية التعبيرية في الشعر الحداثي، إنها «الصورة الشعرية التي سيطرت سيطرة تامة في مجموعة "حزن في ضوء القمر" لمحمد الماغوط، فالصورة هي: الوسيلة الرئيسية وتكاد تكون هي الوحيدة عند محمد الماغوط»³.

في هذا السياق يرى محمد الولي أن خالدة سعيد لا تكاد تعثر لها عن طريقة دقيقة لوصف الصورة الشعرية ما عدا «مجموعة من الأحكام ذات الطبيعة الكمية»⁴. وهذا ما يمكن أن نستخلصه من قولها: «نجد أن السطر الأول صورة شعرية تمثل

الوحدة والبؤس، وأن الثاني صورة، وكذلك الثالث والرابع والخامس والسادس، ولو تفحصنا كل سطر في الكتاب لوجدنا أن معظمه صور شعرية»⁵.

وباستثناء هذا التحديد الكمي للصورة الشعرية في شعر الماغوط، تلتفت خالدة سعيد إلى الحديث عن المصادر التي يستلهم منها هذا الشاعر صوره الشعرية، فهو يلتقط مادتها من أشياء العالم، ومن الأشياء التافهة المنبوذة، ومن الأشياء الجميلة⁶.

2.1 مفهوم العلاقة بين طرفي الصورة عند خالدة سعيد:

كما نجد أيضا خالدة سعيد تعمل على تحديد العلاقة القائمة بين طرفي الصورة، «لا تكشف غالبا عن علائق جديدة تتخطى العلائق الشكلية»⁷. كما نجدها تشي في حديثها عن هذه الصور من حيث قدمها وجدتها فهي تتناول «مادتها من أشياء مرمية في صندوق الذاكرة، عادت لتحيا من جديد، وهي مثقلة بأصداء القدم، وبريق الفجاءة المفرحة، وهي تعوض بعض الشيء عن الكشف عن العلاقات الجديدة»⁸. فهذه الصور تبدو «مسطحة لا عمق لها»⁹، كما أنها لا «توحي بما هو أبعد من الأشكال المحسوسة»¹⁰.

وحين تقوم خالدة سعيد بتصنيف الصور إلى أنواع، نكتفي بتمييز الأنواع التي تقوم على التشبيه، وهذا - حسب رأيها - هو «أضعف أنواع التصوير لأنه مقابلة بين شيئين وليس دمجا لأحدهما في الآخر»¹¹. أما فيما يخص عملية التلقي فما يميزه هو كونه بارد، في حين نجد أن ما يميز الصور الجديدة أنها «توحي بما هو أبعد من الأشكال المحسوسة»¹²، وتقدم كمثال لهذه الصورة:

"ونحن نعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ".

في تفسير خالدة سعيد لهذه الصور، وما تحمله من طاقة إيحائية تقول: «حين قال الشاعر: الخيول الوحشية وليس الخيول، حمل خيالك إلى خارج حدود المدن حيث الحرية والطبيعة الساذجة التي اصطلح على تسميتها وحشية، وتعدو على

صفحات التاريخ"، تشير صور النضال المرير الذي لا يتوقف ولا هو ينتصر ولا هو يتراجع، وحين حدد المكان "على صفحات التاريخ" رأيت الخيول الوحشية منذ بدء الخليقة، تعدو لتمثل الكفاح الأبدى للإنسان»¹³.

هذه بعض الآراء التي ثبتتها خالدة سعيد في كتابها "البحث عن الجذور" في مناقشتها لمجموعة محمد الماغوط "حزن في ضوء القمر"، تحدثت من خلالها عن الصورة الشعرية، كما نعثر لها عن مجموعة من الاقتراحات في تحليلها للصورة الشعرية في قصيدة بدر شاكر السياب "النهر والموت" نشرتها في كتاب "حركية الإبداع".

- 1- بويب: أجراس برج ضاع في قرارة البحر.
 - 2- الماء في الجرار والغروب في الشجر.
 - 3- وتتضح الجرار أجراسا من المطر
 - 4- بلورها يذوب في أنين.
- بويب يا بويب».

تري خالدة سعيد في نص السياب أن «الصورة الأولى قائمة ظاهريا وبحسب الاصطلاحات البلاغية على التشبيه البليغ (تشبيه النهر بالأجراس) والتشبيه البليغ هو عمليا توحيد لهويتين متباينتين من طريق الإلحاح على نقطة الالتقاء بين بينهما ... لكن أية علاقة يريد الشاعر أن يقيم عن طريق توحيد الحدين؟ الأبراج تنتمي إلى عالم قديم وهذا البرج قد ضاع أو مضى لكن ما تزال أجراسه تتردد، أي أنه رغم ضياعه وماضوته ما زال يحافظ على حضور ما. توحيد هذا الحضور الذي يتمرد على الماضوية بهوية النهر المتغير بسبب الجريان، لكن الواحد في الآن عينه إثارة لقضية الثبات والتغير، النهر المستمر، لكن المتغير = أجراس البرج الذي ضاع، لكن الحاضر»¹⁴.

ارتكزت خالدة سعيد في تحليلها لهذه الصور على فكرة تقطيع المفاهيم والمعاني التي تقوم عليها المشابهة، فقد اعتمدت على معيار الحضور والغياب، لتنتقل إلى تحليل الكلمات التي تتكون منها الصورة، والبحث عن العلاقات القائمة بينها في تشكيل العناصر المكونة للصورة، فهذه العناصر المكونة لهذه الكلمات - في رأيها - تتراوح بين الحركة والثبات، وبين الحضور المادي والغياب، وبين "الصنيع البشري" والإشارات البشرية والطبيعية، وقد صاغت خالدة سعيد هذا التحليل على مستوى العلاقة بين حركة الطبيعة والفعل الإنساني.

فقد عملت خالدة سعيد على تجزئة الكلمة بشكل يجعله يستوعب أربع نوى دلالية مكونة للمدلول (حركة وثبات، وعنصر مائي وعنصر ترابي، وطبيعي كوني، وصنيع إنساني)، ويبدو أن خالدة سعيد تأثرت بالدلالة التكوينية، «التي تهتم بدراسة المعنى أو المدلول من زاوية وحداته الصغرى المميزة Sème، والمعنى أو المدلول هو مجموع مركب من هذه الوحدات الصغرى»¹⁵.

2. مفهوم كمال أبوديب للصورة الشعرية:

على خلاف خالدة سعيد نجد كمال أبوديب يعيب على النقاد الذين ينظرون إلى الصورة على أساس أنها مجرد عنصر تجميلي يقوم على التتميق، فهذه الرؤى القاصرة حسب كمال أبوديب تنطلق من «تصور قاصر للأسلوب والصورة على أنهما عنصران خارجيان في العمل الفني. ويتوفر هذا التصور في التراث الأوربي. بشكل خاص. منذ أرسطو حتى كولريديج (S.T.Coleridj)»¹⁶.

هكذا استهل كمال أبوديب دراسته لطبيعة الصورة الشعرية، فهو يراها واقعا عاجزا عن تقديم مفهوم واضح وشامل للصورة، ولم يكن اعتراضه على المفهوم الغربي، بقدر اعتراضه على التصورات التي قدمها النقد العربي الذي اتهمه بالقصور والهشاشة، واعتماده على الذوق مبررا هذه الظاهرة، بـ «الخصيصة الأكثر جذرية

للنقد العربي للصورة. في أفضل نماذجه. قد تكون اعتماده المطلق على معطيات النقد الأوربي، وقصوره عن تنمية آفاق نقدية جديدة»¹⁷.

يتكئ كمال أبوديب في تقديم تصوره للصورة الشعرية على التراث العربي، فهو يخرج عن تلك النظرة القاصرة للصورة في نقاط عديدة من تطوره، ولعل الطفرة في ذلك الخروج تبلغ ذروتها في «تصور عبد القاهر الجرجاني، الناقد الفذ. للخلق الأدبي وللصورة باعتبارها عنصرا حيويا من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية وتبلورها اللغوي في بنية معقدة متشابكة لها نموها الداخلي الفرد. وتفاعلاتها الغنية»¹⁸.

هكذا استطاع كمال أبوديب أن ينير دراسته من خلال مقارنة النضج الفكري للجرجاني، مستعينا به في استكناه طبيعة الصورة الشعرية، اعتمادا على فاعليتها النفسية، وفاعليتها المعنوية، مبينا الغاية من دراسته المتمثلة في تقديم فهم جديد يتجاوز معطيات المنهج النفسي في تحليله للصورة، وذلك من خلال إظهار «أن للصورة مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي، أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية، وأن حيوية الصورة، وقدرتها على الكشف والإثراء. وتفجير بُعدٍ تلو بُعدٍ من الإيحاءات في الذات المتلقية. ترتبطان بالاتساق والانسجام، اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة»¹⁹. ما دفعه للتأكيد على أن أغلبية المناهج النقدية الغربية ترى أن: «الصورة تفعل على مستوى واحد هو المستوى الدلالي، وترى أن لها بعدا واحدا هو بعد وظيفتها المعنوية، ولا خلاف في هذا بين المناهج التي تتصور أن الصورة تؤدي دورها عن طريق تقرير المعنى ذي البعد الواحد»²⁰.

يعمل كمال أبوديب على إظهار المستوى النفسي للصورة، إضافة إلى مستواها الدلالي من أجل إبراز العلاقة النفسية القائمة بين الصورة ومبدعها، كأول

إجراء عند الناقد، وهو يقارب تصور الجرجاني، بالإضافة إلى تأثير الصورة في متلقيها، دون أن يغفل العلاقة بين الصورة والسياق الكلي، متبعا في ذلك كله عمل الجرجاني.

تتأسس دراسة كمال أبوديب على تحليل جملة من الصور، لقد اعتمد على نماذج شعرية اختارها من الشعر العربي قديمه وحديثه بدرجة متفاوتة، ثم من الشعر الغربي، نافية اعتماده على المنهج التطبيقي، ما يعني تحليله لأمتلة محدودة، «فالغرض تأسيس منهج نظري لا تقديم دراسة في النقد العملي»²¹.

يستهل كمال أبوديب دراسته بإضفاء نوع من الأصالة والذاتية على مقاربتة، فيفكر متبصر ولغة علمية يقدم أولى فرضياته مشيرا إلى أن: «الناقد الأول الذي اكتنه هذه الطبيعة البنوية للصورة هو ناقد عربي: عبد القاهر الجرجاني»²². أي على مستوى وظيفتها النفسية، ووظيفتها المعنوية.

3.1 الصورة الشعرية في علاقتها بذات المبدع:

وفي سياق مغاير يتناول كمال أبوديب الصورة الشعرية في علاقتها بذات المبدع، فهو يرى أن النقاد القدماء أهملوا في درسه عن الصورة ذات المبدع، والجانب النفسي المرتبط بها، الأمر الذي يشي بعدم اهتمامهم بالإبداع، وهو ما تحقق في المنجز النقدي لعبد القاهر الجرجاني من خلال احتفائه بالذات المبدعة، وعلاقتها النفسية بالصورة الشعرية. ما دفع بكمال أبوديب للاستثمار في هذه الزاوية، وهو يقارب الصورة الشعرية معتمدا على « الإشارات، المبدعة التي قدمها ناقد عربي، هو عبد القاهر الجرجاني. منذ حوالي عشرة قرون، ولهذا التناول الجديد، كما يؤمل أن أن يتضح. أهمية كبيرة في اكتشاف الصورة ذاتها. وفي طرح مقاييس جديدة لتقييم الدور البنوي لها في العمل الفني كله»²³. ومرتكزا على دراسة عبد القاهر الجرجاني في تفسيره لببيت النابغة الذبياني:

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع
 يرى كمال أبوديب أن عبد القاهر الجرجاني أثناء تحليله للصور الشعرية
 في بيت النابغة الذبياني انطلق من فكرة العملية التجريدية في الاستعارة فهي تعتبر
 عنصرا هاما لفهم الصورة الشعرية بكل أبعادها. لأن الاستعارة تقوم على وجه الشبه
 الذي يتحقق وجوده على طرفيها (المستعار له والمستعار منه)، كما يمكن الإحساس
 بهذا الوجود على صعيد المستوى النفسي لكليهما في ذات المتلقي، معتبرا مرد هذا
 الاكتشاف لـ «وجه الشبه بين الموضوعين، إما عبر السياق الكلي للعمل الفني أو
 عبر وسيلة أخرى، كالتراث الفكري والثقافي، أو التراث الحضاري العام للغة،
 والمجموعة البشرية التي تنتج الصورة فيها»²⁴.

يشير الجرجاني في طرحه هذا إلى الصفة المشتركة بين الملك والليل في
 بيت النابغة هي قدرتهما للوصول إلى أي مكان، والتواجد في أي موضع، معارضا
 التفسيرات التي تربط وجه الشبه بين الملك والليل بالسواد، وما ينتج فيه اختفاء كل
 الترابطات التي تبث في المتلقي الشعور بالقوة والملك والسلطان من الصورة، هذا
 التحليل - في رأي كمال أوديب - يقدم تصورا جديدا يتمثل في أن الصورة الشعرية
 عند النابغة الذبياني تقوم على مستويين: مستوى الدلالة المعنوية النابعة من السياق
 الشعري والثقافي، ومستوى نفسي، «ينبع من الترابطات النفسية التي يثيرها الليل في
 النفس، وبذلك تجلو الصورة لنا لأبعاد شخصية الملك، وإنما أبعاد شخصية الشاعر
 نفسه لحظة خلق الصورة»²⁵. فالصورة الشعرية عند الجرجاني لا تكتفي بتقديم
 وظيفتها الدلالية والمعنوية فحسب، وإنما تعمل أيضا على إجلاء وكشف الأبعاد
 النفسية للشاعر.

يستشهد كمال أبوديب بقول الجرجاني: «فاختصاصه الليل دليل على أنه
 روى في نفسه فلما علم أن حالة إدراكه ... حالة سخط»²⁶. رأى في العبارتين "في

نفسه"، و"وحالة إدراكه" أنهما تؤكدان على الجذور النفسية للصورة الشعرية المرتبطة بالجانب النفسي للشاعر، كما أنها تبرز البعد النفسي والعاطفي الذي يمثل جزءا فاعلا في التجربة الشعرية ككل.

3.2 الصورة الشعرية في علاقتها بذات المتلقي:

ينتبه كمال أبوديب إلى أن العلاقة بين الصورة والذات المبدعة في فهم الجرجاني، ستدفعه إلى للإشارة إلى علاقة من نمط آخر، هو تأثير الصورة في ذات المتلقي. يستعرض كمال أبوديب هذا الطرح من خلال قول الجرجاني: «... ففرق بين ما يكره من الشبه وما يحب، لأن صفة المحبوبة إذا اتصلت بالغرض من التشبيه نالت من العناية بها والمحافظة عليها قريبا مما يناله الغرض نفسه، وأما ما ليس محبوب فيحسن أن يعرض عنها صفحا ويدع الفكر فيها»²⁷.

يؤكد الجرجاني دور المتلقي من خلال المشاركة في عملية التحديد النهائي لبنية الصورة وحدودها، ويشترط في مشاركته الفاعلية والاستثنائية لم تعرف لها سبقا في المنجز النقدي العربي، إضافة إلى دعوة المتلقي إلى «الخلق: إن فاعلية لا تقل عن فاعلية الفنان ذاته من حيث إعطاء الصورة أبعادها النهائية التي تحدد دورها في العمل الفني وعلاقتها به»²⁸.

إقتداءً بالجرجاني يحدد كمال أبوديب فعالية المتلقي مبدعا له كامل الصلاحيات لابتكار نظام أكثر فيضا وانتشارا، فمتعة المتلقي تكمن في مشاركته، ودوره الفعال في إتمام رسم الصورة، دور يعكس مشاعره وعوظفه، إذ لم يعد المتلقي ذلك القارئ النمطي المستهلك للنص بطريقة آلية، لقد فتح الجرجاني المجال أمامه ليصبح متلقيا مبدعا.

3.3 الصورة الشعرية وعلاقتها بالسياق العام:

بعد حديث كمال أبوديب عن الدلالات النفسية للصورة من زاويتي المبدع والمتلقي، يعرج للحديث عن رصد العلاقة العامة القائمة بين الصورة والسياق العام للتجربة الشعرية في عمل الجرجاني. يشرع كمال أبويب في مناقشة هذه المسألة مستعينا بفكرة الجرجاني المتمثلة في الربط بين الصورة الشعرية، وعلاقتها بالسياق العام معتمدا على بيت النابغة السابق، هذا البيت في نظر أبوديب «لا يمكن أن يؤكد السياق الجزئي للصورة فقط، لأن الصورة جزء من التجربة الإنسانية المتكاملة كلها، تجربة النابغة في علاقتها المعقدة بالنعمان، منذ بدئها حتى لحظة التوتر فيها. وهذا السياق الكلي هو الذي فرض اختيار المشبه به على النابغة، كما يرى الجرجاني»²⁹. مبينا أن الجرجاني يقدم فهما جديدا للسياق إذ «هو لحظة الخلق الفني ذاتها، ويتحول السياق هنا لا إلى سياق تراكمي فقط، وإنما إلى سياق اللحظة الحاضرة، وفي هذا الرأي من الطرافة والجدة ما يضيف إلى شخصية الجرجاني لونا لا نظير له في النقد العربي»³⁰.

لم يكن الجرجاني مهتما في تفسيره للصورة بالعلاقات النصية فقط، وإنما تجلى اهتمامه أيضا بالعلاقات السياقية، من خلال العلاقة الكلية بالعمل الأدبي والسياق النفسي، هذا ما يرتبط بهم الجرجاني للمعنى بصفته مبنيا على وظيفتين، يتجلى المعنى من خلال العلاقات داخل النص، فيما يتجلى معنى المعنى في العلاقات الكلية للعمل الأدبي.

يتجلى لنا مما سبق أن كمال أبوديب اعتمد السياق الكلي للتجربة الشعرية، متجاوزا فكرة النسق والنظم، وتفاعل علاقتها النصية، مبديا اهتمامه بالتجربة الشعرية ببعدها الإنساني والفكري والثقافي حول الصورة، وهذا ليس معناه أن كمال أبوديب تجاهل نظرية النظم للجرجاني، والعلاقات النصية داخل النسق، وإنما تقادي تكرار أفكاره وأقواله عن الصورة التي تناولها في أبحاثه السابقة، ونقصد بذلك أطروحته

للدكتوراه "نظرية الجرجاني في الصورة الفنية"، متعديا ذلك ليركز اهتمامه على الجانب النفسي للصورة الشعرية.

يعمل كمال أبوديب على تتبع العلاقة بين الصورة والسياق العام للتجربة الشعرية، مفسرا طبيعة هذه العلاقة على أنها «المحرك الأساسي الذي ينبغي أن تتبع منه الدراسة، وتبلغ هذه العلاقة حدا من الكثافة والتوتر في صورة شعرية ما، يحيل فاعلية الصورة إلى عملية من الفيض والإضاءة والكشف لا حدود لها، هنا تستحيل الصورة انحلال للعالم المؤلف للأشياء والترابطات والتداعيات التي تثيرها في النفس»³¹. ثم إعادة تركيب له من خلل إنشاء لـ: «علاقات جديدة، طرية، غضة لم نألفها في تطلعنا اليومي إلى الأشياء، الصورة، هكذا تحيل بفعل الكشف والإدهاش، ليس موضوعي الصورة فقط، وإنما المتلقي ذاته، إلى مراكز حساسية لم تعرف. ويفاجئ المتلقي بأنه. وهو في تماس مع الصورة مليء بالحيوية، بحاجة إلى إعادة قراءة العمل الفني كله، وتركه ينحل من جديد في الذات»³².

يستخدم كمال أبوديب مجموعة من المصطلحات كـ (التوتر والفيض واللامألوف والإضاءة والكشف والكثافة ...) في تصوره لهذه العلاقة، وهي مصطلحات تحيلنا إلى مقولات الشعرية، ما يعني ارتباط درس الشعرية بدرس الصورة.

وفي السياق ذاته يبدو لنا أن مفهوم كمال أبوديب للصورة الشعرية لا يخرج عن نظريته (الفجوة = التوتر)، ودراسات بول ريكور (P.Rcoeur) في الخيال والاستعارة، ودراسات رومان جاكبسون عن الاستعارة والشعرية³³. كما يعتمد كمال أبوديب على تصور الجرجاني حول الصورة الشعرية وعلاقتها بسياقها العام من خلال مقارنة حول الشعر العربي المعاصر، ويتناول صورة شعري لأدونيس كنموذج:

لأب مات أخضرا كالسحابة وعلى وجهه شرع ...

يحاول كمال أبوديب أن يفسر صورة الأب في بيت أدونيس فينزاح بها عن سياقها المؤلف إلى سياق جديد، حينما يأخذ (الأب) و(السحابة) أبعادا جديدة، ذلك من خلال (الاخضرار)، باعتبار الاخضرار ليس تجسيدا للخصب واليناعة، فقط، فهو أيضا وعد بوجود آخر، وتستمر الصورة في خلق الأشياء بأشكالها الجديدة، فيتحد الاخضرار مع الأب ليصبح (الأب أخضرا)، ويتحد الاخضرار بالسحابة لتصبح (السحابة خضراء)، هذه الأخيرة تشحن بدلالات أكثر من دلالتها الفيزيائية، فهي على مستوى الفاعلية النفسية احتمال المطر، يعني إمكانية للخصب وبذلك تتوحد السحابة - الوعد بالأمل والإمكانية - بالأب: اليناعة الواعدة بالأمل والإمكانية لتصبح الصورة التي يتضمنها البيت إضاءة لوجود بين الأب والسحابة، وإعادة خلق لهما في أشكال لم نألفها³⁴.

3. مفهوم يمنى العيد للصورة الشعرية:

في حين نجد يمنى العيد تنطلق في مقاربتها للصورة الشعرية في القصيدة العربية الحديثة، من خلال إحساسها بأن الصورة الشعرية كتركيب مجازي، تقوم في حدود مغايرة تدفعها إلى فرضية انهزام هويتها أو اختلاف سمتها المميزة لها سابقا، وميلاد هوية أو سمة جديدة لها، ما يجعلها تسلم بفرضية «خروج التركيب - الصورة في القصيدة الحديثة على ما نص عليه بندان من بنود العمود الشعري العربي السابق، أي الخروج على "المقاربة" في التشبيه وعلى "مناسبة" المستعار منه للمستعار له، بحيث يمكننا القول أن لا مقاربة ولا مناسبة في التركيب - الصورة في القصيدة الحديثة، أو أن لا مقاربة ولا مناسبة سهلة الإدراك لتعدد مستويات وجه الشبه، وبعد المسافة بين طرفي التشبيه أو الاستعارة»³⁵.

فهي ترى أن العديد من النصوص الشعرية الحديثة تتسم بمجانبة التشكل اللغوي ما يجعل من تركيب الصورة تركيبا خاويا، كما ترى في نصوص أخرى يحمل

فيها تركيب الصورة - في تجاوزه لبندين من عمود الشعر العربي - مستويات من الدلالة ما يجعلها تستدعي «بعضها الآخر وتنتشر في حضورها انتشارا لا تواليا بل دائريا واسعا يطول في اتساعه عالما غنيا، عالما من الدائرات والرؤى والأحاسيس المتداخلة»³⁶.

3.1 تعدد أوجه الشبه بين طرفي الصورة:

ولتوضيح هذه الرؤية تستند يمنى العيد على عبارة التقطتها ذاكرتها - كما صرحت - من إحدى قصائد محمود درويش، العبارة هي "دمي المقلب"، فالتعبير هنا يقوم على الاستعارة في معناها العام، فمحمود درويش يستعير "التغليب" لـ "الدم"، لكن لا نستطيع أن نلمس المناسبة بين المستعار منه وهو هذا الموجود في العلب، أو المقلب والذي نجهله، وبين المستعار له الذي هو الدم. ثم تتساءل يمنى العيد ما هو المستعار منه، باعتبار أن هناك أشياء كثيرة ومتنوعة يمكن تغليبها، مما يعني جهل العلاقة بين الدم بهذا المقلب (دمي المقلب)؟ وهل العلاقة الاستعارية هي علاقة بينهما (الدم / المقلب) أم هي بين الدم وبين عملية التغليب نفسها؟ ما يعني صعوبة رؤية هذه العلاقة بطريقة مباشرة «لذلك يجد القارئ نفسه أمام سؤال قد يبقى، طويلا، مطروحا حول دلالة الدم»³⁷.

ترى يمنى العيد أن جملة "دمي المقلب"، تفيد في قواعد اللغة العربية الوصف، فالمقلب صفة لموصوف هو "الدم"، أي فعل التغليب وقع على الدم، ما يجعل من هذا الفعل أمرا واقعا، فما وقع ينبئ بالحقيقة، ويولد القناعة لدى المتلقي بهذه الصورة فـ «في هذا الإيحاء الذي له وقع القناعة تسقط خصوصية الاستعارة كتعبير مجازي وظيفته، أساسا الإيحاء بصفة ما، مع الحرص على إبقاء المسافة بين طرفي الاستعارة، ومن ثم الإبقاء على الاختلاف بينهما»³⁸. ما دفع بيمنى العيد إلى رصد مستويات هذا التركيب بشكل موجز.

تمثل هذه الكلمات (الاعتداء والحرب والغدر والدفاع عن النفس)، الاحتمالات التي أوحى بها الكلمة التي استهل بها الشاعر التركيب، احتمالات تبدو لنا في الوهلة الأولى فقط، أو حين ننظر إلى المفردة خارج التركيب، غير أننا حين ننظر إلى التركيب ننتبه أن الدم هنا ليس دم القتل. لأن - حسب رأي يمني العيد - دم القتل يصعب تعليبه، باعتباره دما مهدورا، والدم المقلب يفترض حرصا عليه (حتى وإن كنا نحصل عليه عن طريق القتل).

تتساءل يمني العيد كيف؟ وترى في الإجابة عن هذا السؤال يصي للقتل دلالة جديدة، ويضاف لمعنى القتل معنى جديدا، لتتوصل إلى أن الموت لم يعد لم يعد بحد ذاته هو المقصود في الصورة، وإنما معناه، أو علاقة القاتل بالمقتول، فهذه العلاقة تختزن معاني لأكثر من فعل، توصلت يمني العيد إلى هذه النتيجة من خلال التركيب، وليس من خلال المفردة خارج تركيبها³⁹.

ثم تتقصى يمني العيد إحياءات المفردة (المعلّب) في إطار التركيب، فتتوصل إلى أن التعليب هو حفظ الدم وتخزينه، وعملية الحفظ والتخزين الهدف منها التصدير، والتصدير يوحي لنا بالتجارة، والتجارة نتيجتها الريح، فالريح عن طريق القتل فعل يرسم في سياق علاقات اجتماعية اقتصادية لنظام رأسمالي متوحش⁴⁰:

ترى يمني العيد أن "دمي" التي تنسب إلى المنكلم، فالدم هو دم الفلسطيني، والصورة الشعرية (الدم المقلب) تعبير يتنفس رائحة العصر، ونكهة واقع اجتماعي يعيشه الإنسان الفلسطيني، ومعركة وطنه، والموت كموقع ثاني في صراع يواجه القتل، فإذا نظرنا إلى القتل في علاقته بالتعليب، كما ننظر إلى الدم المقلب في إطار موت يواجه عدوا، نجد له هوية سياسية إيديولوجية اقتصادية، ما يجعل تعبير "دمي المقلب" صورة للقتل أكثر عمقا، وأكثر وضوحا، لأنها أوسع دلالة، وأغنى⁴¹.

4.2 تشكيل الصورة من خلال الداخل مقابل الخارج:

وفي صدد حديثها عن الصورة تنتبه اليمنى العيد إلى ميزة أخرى تتحدد فيها الصورة الشعرية، «كصورة الداخلي مقابل الخارجي، أو الصورة البصيرة، الذهني المجرد، مقابل المُشَاهَد (بفتح ما قبل الآخر)، العيني، الحسي...»⁴². ولتوضيح هذه الخاصية تقارن بين نموذجين من الشعر الحدائي، النموذج الأول مقطع من قصيدة "ورقة إلى القارئ" لنزار قباني، والنموذج الثاني مقطع من قصيدة "ترتيلة مبعثرة" لأنسي الحاج.

يقول نزار قباني⁴³:

«كميس الهودج .. شرقية.

ترش على الشمس حلو الحدا

كدندنة البدو فوق السرير

من الرمل، ينشف فيه النداء».

يقول أنسي الحاج⁴⁴:

«.. لن أسميك اسما موسيقيا ولن أتبرع لك بمفاجأة .. إنني شغوف بعريك حيث

يأخذ هذياني مجده، انني جائزة باسمك

ما معنى الرمز؟ فم في الماء

ولكن فم أصلع وأعمالي مخترقة وبلا هدف

الرمز غيب

وسرتك تغيب العالم كدوار ماء».

ترى اليمنى العيد أن الاستعارات التي يتكون منها التركيب - الصورة في

مقطع نزار قباني، تستند في بنائها على أطراف حسية: (الهودج والشمس والدندنة

والرمل...)، فيما تستند في مقطع أنسي الحاج على أطراف ذهنية مجردة، (التبرع

بمفاجأة وفم أصلع و إن كان فم طرف حسي لكنه يولد دلالة غير حسية، «نقول أن

الصورة في المقطع الأول تحيل إلى العالم الخارجي، وهي في المقطع الثاني تحيل إلى عالم داخلي...»⁴⁵.

4. خاتمة:

وفي الأخير نخلص إلى أن حداثة الصورة الشعرية من حيث جوهرها تعتبر ثورة أصيلة في شعرنا العربي المعاصر، فهي رؤية الشاعر الذي استمد عناصرها من الثورة الحضارية التي اجتاحت الوطن العربي، بحيث يركز الشاعر في بنائها على مجموع التجارب الإنسانية التي عاشها في عالمه بزخمه الثقافي والسيكولوجي والاجتماعي، وجملة خبراته الجمالية في الإبداع والتذوق ومدى تجاوبه أو رفضه لمجتمعه.

5. المصادر والمراجع:

- 1- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007، ص 320.
- 2- خالدة سعيد، البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، بيروت، دط، 1960، ص 72.
- 3- المصدر نفسه، ص 77 و 78.
- 4- محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990، ص 276.
- 5- خالدة سعيد، البحث عن الجذور، ص 73 و 74.
- 6- ينظر المصدر نفسه، ص 74 و 75 و 76.
- 7- المصدر نفسه، ص 75.
- 8- المصدر نفسه، ص 76.
- 9- المصدر نفسه، ص 76.
- 10- المصدر نفسه، ص 76.
- 11- المصدر نفسه، ص 76.
- 12- المصدر نفسه، ص 76.

- 13- ينظر المصدر نفسه، ص 77.
- 14- ينظر المصدر نفسه، ص 171 و 172.
- 15- المصدر نفسه، ص 283.
- 16- كمال أبودييب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم، بيروت، دط، 1979، ص 18.
- 17- المصدر نفسه، ص 20.
- 18- المصدر نفسه، جدلية، ص 22.
- 19- المصدر نفسه، ص 22.
- 20- المصدر نفسه، ص 21.
- 21- المصدر نفسه، ص 22.
- 22- المصدر نفسه، ص 22.
- 23- المصدر نفسه، ص 33.
- 24- المصدر نفسه، ص 37.
- 25- المصدر نفسه، ص 39.
- 26- المصدر نفسه، ص 41.
- 27- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة نقلا عن كمال أبودييب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 43.
- 28- كمال أبودييب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 43.
- 29- المصدر نفسه، ص 44 و 45.
- 30- المصدر نفسه، ص 45.
- 31- المصدر نفسه، ص 45.
- 32- المصدر نفسه، ص 45.
- 33- ينظر مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص 174.
- 34- ينظر كمال أبودييب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 47.
- 35- يمنى العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 1999. ص 106.

- 36- المصدر نفسه، ص 106.
- 37- المصدر نفسه، ص 107.
- 38- المصدر نفسه، ص 107.
- 39- ينظر المصدر نفسه، ص 108.
- 40- ينظر المصدر نفسه، ص 108 و 109.
- 41- ينظر المصدر نفسه، ص 109.
- 42- المصدر نفسه، ص 110.
- 43- المصدر نفسه، ص 110.
- 44- المصدر نفسه، ص 110.
- 45- المصدر نفسه، ص 111.