ظاهرة الإيحاء في الشّعر العربي الحديث

الدكتور : علي قاسم الخرابشة

جامعة عجلون الوطنية / الأردن

البريد الإلكتروني: aligassem85@yahoo.com

ملخص:

يناقش هذا البحث مفهوم الإيحاء في الشعر العربي الحديث ودوره في التعبير عن رؤية الشّاعر وتحولاتها والكشف عن خلجات الشعراء الشعورية وحقائقهم النفسية وعوالمهم الداخلية، والربط بينها وبين ما حولها من واقع .

ولأنّ القصيدة في الشّعر الحديث دفقة شعورية، فإنّ الإيحاء يمثل فيها سمة الترابط المعنوي والمادي، ليكسبها ثراء ويمنحها بعداً إنسانياً عميقاً. وقد جاء البحث في أربعة أجزاء.

الأول: إيحاء الألفاظ . فقد ظهر أنّ الشّاعر الحديث قد أظهر اهتماماً في استعمال الألفاظ الموحية والمعبرة عن تجربته الشعريّة بمختلف مستوياتها ودرجاتها وبما يجول في خاطره من معانٍ.

الثاني: إيحاء الصّورة ، وفيه أدت الصّورة الشعريّة في الشّعر الحديث دوراً في الإيحاء بمشاعر الشّاعر ، ووصلت إلى درجة مهمة من درجات الإبداع الفنيّ في التّعبير .

الثالث: تراسل الحواس، وقد كان لهذه الظاهرة دورها في تجسيد التّجربة الشّعرية ورصد ما لابسها من تحولات نفسيّة .

الرابع: إيحاء اللون . إنّ الحضور الكثيف لمفردات اللون في الشّعر الحديث بدوالها المختلفة تشكل مرحلة من أهم مراحل التشكيل الفني في القصيدة الشعرية ، وتشف عن معاناة الذات الشّباعرة ، وإشارات تشع بدلالاتها النفسيّة إذ تكشف عن تلك الذات التي تعاني من أزمة الواقع.

الكلمات المفتاحية: *إيحاء ; الحواس; الصّورة ; الألفاظ ; الشعر.*

***Abstract**:*

The study of suggestiveness in the modern poetry reveals paramount part to play in expressing psychical attitude of a poet, and a basic transformative component of the poetical experience in the modern time.

As poem in the modern poetry is a single sensational gush, allusion, therefore, represents the feature of material and immaterial association that adds to poem richness and profound humanistic theme. This study consists of four parts:

Part one suggestiveness words, where the poet has showed great dexterity in employing allusive words to express his poetical experience with its varied levels, degrees and intended meanings.

Part two suggestiveness image, where the poetical imagery in the modern poetry helped alluding senses felt by the poet that reached a higher level of creative artistic expression.

Part three: humanized senses. This phenomenon helped embodying the poetical experience and showing up relevant psychical transformations.

Part four: allusive color. The intensive presence of color words reveals suffering experienced by the poet's self and remarkable signs laden with psychical connotations signaling the crisis maintained.

المقدمة:

يعدُّ مفهوم الإيحاء من المفاهيم الأدبية التي تأثر فيها النقاد العرب بمفاهيم النقد الغربي ومن أهم مظاهر الحركة الإبداعية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، إذ وجد كثير من والشّعراء ميداناً في الإيحاء فسيحاً لحرية التعبير عن جوانب الإبداع لديهم وما يكتنف تجاربهم من ملابسات تعبر عن كثير مما يهدفون ويرمون إليه. لقد تهيأ لمفهوم الإيحاء أنْ يظهر في الدّراسات العربيّة بعد اتصال

العرب بالغرب في القرن العشرين، وبعد أنْ أخذ النقاد العرب يدرسون النّصوص الشّعرية العربيّة في ظلّ المناهج الغربية الحديثة.

وعندما يدرس الباحث قوام الإيحاء في الشّعر يجد أنّ العقل والعاطفة يتركان أثرهما واضحاً في نفس المبدع، لأنّه كما يبدو من دراسة جوانبه تعبير عن حالة عقلية ووجدانية وعن شعور نفسيّ ووجداني وفكري في آن واحد. كما أنّ القارئ أو الناقد لا يستطيع أن ينكر دوره في تشكيل حاضر القصيدة لتوصيل تجربة الشّاعر وأفكاره من خلال الدّور الذي يقوم به في موازاة كثير من عناصر العملية الشّعرية من صوت ولفظ ومعنى وأفكار وشعور، إذ يندر في الشّعر استعمال الألفاظ بصورة مباشرة أو إنشائية أو تقريرية. فالقصيدة الشّعرية تكتسب أهميتها من خلال ما تشتمل عليه من صور إيحائية لا من خلال كونها سيرة ذاتية تعبر عن حالة ذهنية معينة، وخاصة أنّ الشّعر" المحرك للعواطف هو فيض من الجانب الخلقي لطبيعتنا إضافة إلى الجانب الحسّي، وهو نتيجة للرَّغبة في المعرفة والرّغبة في العمل والقوة للشّعور وعليه فلا بدَّ أن يستهوي الأجزاء المختلفة من تكويننا ليكون شعراً كاملاً "[1].

وتجدر الإشارة عند الحديث عن أهمية الإيحاء في الشّعر إلى العلاقة بين الإيحاء والخيال، لأنّ الخيال الصادق المؤثر في نفس المتلقي والمنطلق من فكر وعقل الشّاعر هو رمز للشّعور والإحساس الذي يتمتع به أثناء مرور العملية الشّعرية في ذهنه، وهو شرط من شروط بناء الرّمز والصّورة المؤثرة الناتجة عن الشّعور والإحساس والعقل، ومصدر من مصادرها الرئيسية، ويرتبط هذا الجانب ارتباطاً كبيراً بالعقل لأنّه ناتج عن عقل واعٍ وهادف.

أما الشّعراء المحدثون فقد سلكوا في بعض قصائدهم مسلك الشّعراء أصحاب الاتجاه العقلي في إبراز الصّورة الإيحائية والرّمز الموحي عن طريق التقابل الإيحائي. يقول إيليا أبو ماضي:

أدركت كنهها الطيورُ الروابي فمن العارٍ أنْ تظـــلَ جهولا
تتغنى والصقرُ قد ملك الجـ ـوَّ عليها والصائدون السَّبيلا
تتغنى وعمرُها بعضُ عامٍ أو تبكي وقد تعيشُ طَويلا[2]

فالشّاعر في الأبيات السابقة يصور عن طريق الإيحاء بالمعنى حال المتشائم ويقابل بينها وبين حال الطّيور الشّيادية، ولا يقصد من ورائه أن هذه الطّيور حقاً أدركت كنهها، وإنّما يرى أنّ الإنسان يضل طريق السّعادة إذا اعتمد على تفكيره الدائم فيما يحصل له في مستقبله أو عاقبة أمره على حين تصل الطيور إلى سعادتها عن طريق اعتمادها على فطرتها السّليمة التي لم يفسدها هذا التفكير، ويومي هذا القصور إلى المرء بإمكان رجوعه إلى فطرته كالطيور، فيتغافل كما يتهدده من أخطار يتناساها مؤقتاً، لينعم بالحياة ما يتيسر له النِّعم، فلا ينغص ملذاتها بما كان أو بما يكون، فالشّاعر يومي في هذا التصوير بأن الرجوع إلى الفطرة والعاطفة قد يكون أدنى عاقبة من الاعتماد على العقل والتفكير وحدهما، وهذه فكرة فلسفية طالما شغلت المفكرين وشعراء الإنسانية التي يهدف إليها الشّاعر من وراء صحبته على أنّ هذه الحجة مسوقة في صور شعرية ففيها ماء و رونق، بهما تخلصت من جفاف المنطق وتجريداته دون أنْ تجافي في الصدق[3].

ولأنّ الشّعر تعبير عن الشّعور ، فإنّ ارتباط العاطفة بالإيحاء داخل القصيدة ضروري وناشئ عن تجسيد الشّاعر للحظات شعورية بحيث يصبح الإيحاء هو الشّعور والشّعور هو الإيحاء كما تصبح الصّورة هي الشّعور والشّعور هو الصّورة.

يقوم الشّاعر بدور أساسي في نقل إحساساته وعواطفه عن طريق الإيحاء حين يخلطها بمختلف العواطف المركبة في النفس الإنسانية بإحساسات وعواطف المتلقي وذلك "لأنّ شق المتلقي في نفس منتج النّص الأدبي يشارك مشاركة فعالة في

إنتاج هذا النّص"[4] من خلال تفاعل الفكرة والحدث مع العاطفة والشعور لتأتي تجربته متميّزة تكشف عن خصوصية ذاته الشّاعرة والمشحونة بالخيال الخلاق.

لقد أدرك النقد الحديث أنّ للمستوى النّفسيّ في الإيحاء دوراً كبيراً في التّعبير عن المشاعر النّفسيّة والانفعالية والشّعورية لتجربة الشّاعر ومحتواه الفكري. لذا فإنّ الإيحاء وحال الشّاعر يعزز كلّ منهما الآخر ليفتح للمتلقي فرصة المشاركة في التجربة الشّعرية. إنّ الشّاعر في هذا المستوى يستخدم التعبير المناسب لتصوير تجربته الشّعورية التي مرّ بها ليحدث أثراً مشابهاً له في نفوس الآخرين في صورة مثيرة لانفعالاتهم ومن هنا يستمد العمل الأدبي قيمته الفنية التي ركز عليها دعاة المنهج النّفسيّ، فالتعبير ليس ألفاظاً وعبارات، ولكنه العمل الأدبي المتكامل الذي يصور التّجربة الشّعورية للأديب عن طريق وجود باعث ما داخل الفنان، يثير فيه الموهبة والاستعداد الفطري وما يجول في نفسه من أفكار ومعان معبرة إثارة لا إرادية ويمنحه القدرة على الاستفادة من معطيات الحياة والتفاعل معها ليفرغها عن طريق الإنتاج الفنيّ والتّعبير عنه بواسطة اللغة الشّعرية المعبرة، وفيه تتشكل خصائص التّجربة الفنيّة عنده المنبعثة عن المصادر اللاشعورية واللاواعية، وتتطلب الخبرة والمهارة الفنية في العمل لينقل هذا الوعي إلى المتلقي كي يتواصل مع العمل الفني، وهذا أمر ضروري في هذه المرحلة.

وفي هذه المرحلة يعتقد كثير من النقاد أنّ التعبير عن العواطف عند الشعراء تعبيراً فنياً لا يكون إلا بالصّورة الشّعرية الإيحائية بوصفها مكوناً من مكونات النص، كما أن قدرة الصّورة الإيحائية على التأثير ناجم عن طبيعتها كحدث شعوري مرتبط بالإحساس ورغبات الشعور والعواطف، وهو شيء يخص النفس ومؤثر أساسي في خلق الصّور الشّعرية عند الشّعراء.

ويبدو أثر الإيحاء واضحاً في أخيلة الشّعراء والنقاد وصورهم الشّعرية حتى لا تصبح القصيدة مجرد تراكمات تقليدية وصور لا قيمة لها، لا تغني ولا تسمن من جوع. ومن هذا المنطلق وقف بعض الشّعراء والنقاد يعرفون الشّعر والصّورة الشّعرية على أنهما إيحاء.

يقول مجيد عبد الحميد في تعريف الصّورة الشّعرية من منطلق دلالاتها الايحائية: "هي ذلك المركب العجيب الذي أحسن الشّاعر فية انتقاء عناصره اللفظية المناسبة من حيث إيقاعها الموسيقي ودلالتها الإيحائية، وصهرها في بوتقة مشاعره ووجدانه، وأعاد صياغة تركيبها وتنسيقها وفق ذبذبات عواطفه وأحاسيسه وبشكل يختلف عمّا لها من أبعاد في الواقع العياني المرصود وأفاض عليها من روحه وذاته، واستطاع أنْ يكشف لها بذكائه وفطنته وبراعته علاقات جعلت تركيبها منسجماً متلاحماً بحيث يمتزج فيه الشّعور والعواطف والأفكار بالإيقاع الصّوتي لعناصر الصّورة وبدلالاتها الإيحائية "[5].

لقد نظر كثير من النقاد إلى الإيحاء في الشعر من خلال عناصر الشّعر الخالصة غير المقصورة على جرس الكلمات ورنين القافية وإيقاع التعبير وموسيقى الوزن، فهذه كلّها لا تصل إلى المنطقة العميقة التي يختمر فيها الإلهام، ولكن إذا وضعت الكلمات في مواقعها الايحائية الحقّ، وصدرت في ايقاعها وموسيقاها عن استجابة خالصة لأعماق النفس، وتشف عن أجواء روحيّة رحيبة كما يشف صلصال الجسم المادي الكثيف عن جوهر الروح التي تمدّه بالحياة وهذا الجوهر المستسر الذي يشف عنه التعبير الشّعري لا يمكن في هذه الحالة تحديه أو وصفه، ولا الزّعم بأنّه مستمد من مدلول الكلمات من حيث وصفها . وكأنما يسري في كلمات الشّعر الايحائية في صفاتها السابقة تيار كهربائي أو فوق مغناطيسي[6].

يقول مصطفى وهبي التل (عرار):

فجودةُ السبكِ في الأقلامِ موهبةٌ ورائعُ النَّظـــم كالتنزيلِ إيحـــاءُ[7]

فالإيحـاء الـذي يقصـده الشّـاعر هـو الشّـعر البعيـد عـن كـلّ أنـواع الصـنعة والتكلف والمعاضلة في الكلام، ومن خلاله يؤكد وجهة نظره في مفهوم الشّعر الذي يعتـبره" شـعر الإحساسـات والمشـاعر الفياضـة، لا شـعر النظـريات الإيقاعيـة أو الأسلوبية، وهو إيحاء روحي لا صنعة فيه ولا تكلف وهذا مذهب جديد بأنْ يدافع عنه الدفاع الذي يستحقه، وأن يبين في المقابل عيوب المذهب الأخر الذي يمضي بعيداً في المحاكاة والترديد"[8].

أما قوة الشّعر في الايحاء فتتمثل" بالإيحاء بالأفكار عن طريق الصّور، لا في التّصريح بالافكار مجردة، ولا في المبالغة في وصفها، ومدار الإيحاء على التعبير عن التجربـة ودقائقهـا لا علـى تسـمية مـا تولـده في الـنفس مـن عواطـف، بـل إنّ هـذه التسمية تضعف من قيمة التعبير الفنيَّة لأنـها تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتّجريد وأبعد من التصوير والتخصيص"[9].

وهـذا مـا أكـده مُحَمَّد غنيمي هـلال عنـدما رأى في موضـع آخـر مـن كتابه (في النقد الحديث) أن للإيحاء فضلاً لا ينكر على التصريح، وهو ما تنبه له بعض النقاد الكلاسـيكيين أنفسـهم، ثم أفاضـت فيـه الرّمزيـة، ومـا تـزال الرّمزيـة حيـة في الشّـعر الغنـائي في مختلـف آداب العـالم الكـبرى، ومـن قبـل وجـد الرّمزيـون كثيراً مـن وسـائل الإيحاء، ولكن كان لهم الفضل في جلاء جوانب هذا الايحاء وشرح فلسفتها[10].

مظاهر الايحاء في القصيدة:

أولاً : الإيحاء بالألفاظ

إنّ الأثر الذي يتركه استعمال الألفاظ في الشّعر" مغاير للأثر الذي يتركه في الآداب الأخـرى، والعلـوم والنثـر المقـالي أو الخطـابي أو القصصـي، فالكلمـات في الشّـعر تقـوم بوظـائف متعـددة، إلا أنّ الوظيفـة الجماليـة هـي المهيمنـة علـى هـذه

الوظائف، وهي إلى جانب وظيفتها التوصيلية تؤدي دورها الإنشائي الجمالي، وهذا يتطلب أنساقاً مغايراً للأنساق الأخرى"[11].

ولما كانت الألفاظ مادة الشّعر الرئيسية، لا بدّ أنْ تحمل معنى ما يثير الدّهشة والانفعال والبهجة في النفس، لأنّها في حدّ ذاتها وسيلة للتعبير عن غاية، فهي رموز لمعان قد تصبح بدورها رموزاً شعرية، وكلما ازدادت رمزية الشّعر ازدادت روعته وإثارته في نفس المتلقي والإحساس بجماله[12].

ويلجأ الشعراء المعاصرون إلى إضافة ألفاظ كأداة مهمة من أدوات الإيحاء وخاصة أنّ لغة الشّعر في الأصل إيحائية وتعبر عن حالات شعورية معينة، وتعرض حالهم من حالة إلى أخرى أو لحدث من أحداثه كون الشّعر "ينقل المشاعر وعلاقاتها الخبيئة إلى حالة من الوعي بتسميتها، إنّه نوع من الكشف، والكشف يتم فيه عن طريق الألفاظ التي تتميّز بالقدرة على الإيحاء منفردة ومجتمعة. فهي توحي أولاً: بمعناها القريب الظاهر. وتوحي ثانياً: بمعنى بعيد تكتسبه من القرينة، أي من إقرانها بسواها من ألفاظ الجملة . وتوحي ثالثاً : برنتها الخشنة أو الرقيقة الخاطفة السريعة أو الطريقة الممتدة فتسهم في تكوين الجوّ الذي تنم عنه المعاني جملة"[13].

وفي هذا المجال تقدم الشّاعرة فدوى طوقان مجموعة من الصور التي تظهر الإرادة في الانتصار مستخدمة اللفظ الموحي عن إرادة الشّعب تقول في قصيدة "لن أبكي":

أحبائي حصانُ الشَّعبِ جاوزَ كبوةَ النهرِ
أصيخوا ها حصانُ الشِّعب يصهلُ واثق الهمةِ
أفلتَ من حصارِ النحسّ والعتمةِ
ويعدو نحو مرفئهِ على الشَّمسِ
وتلك مواكبُ الفرسانِ ملتمةٌ

تباركُه وتغديهِ
وفي ذوبِ العقيقِ ومن
دم المرجانِ تسقيه[14].

لقد استطاعت الشّاعرة أن تصوغ قصيدتها بألفاظ موحيّة في كلّ ما عرضته من صور واقعية أو مجازية، وقد اعتمدت فيها على المؤثرات الحركية في تصوير نهوض الشّعب وانطلاقته نحو الثورة إذ قامت بتجسيد هذه الانطلاقة على هيئة حصان. وهذا الحصان يتمتع بالشدة والعزيمة وتخطي الحصار المفروض عليه متجاوزاً واقع الظلم والاستبداد حين أفلت من حصار النحس والعتمة مسرعاً نحو الحرية التي كنى عنها بـ "مرفأ الشمس".

لقد حققت الشّاعرة من خلال اللفظة الموحية "حصان" خلقَ نوع من الوعي الذي أبرزه الأداء الجمالي، من خلال إضفاء صفات الكائن العاقل على الكائنات غير العاقلة فالحصان الذي انتفض يعدو مسرعاً إلى حيث مرفأ الشَّمس والحرية، ولكي تحقق هذه الحرية التي تسعى إليها قدمت صور الفداء التي تأتي مثقلة بإيحاءات الحرية والمطالبة بالعدالة، فهذا الحصان كما يبدو في القصيدة تفديه مواكب الفرسان وتباركه بكلّ ما تملك من حال ودماء في قولها "ذوب العقيق ودم المرجان، وفي أشلائها علفاً" " وهذا العطاء للحصان هو السبيل الوحيد لاستمرارية الثورة المتمثلة بالحصان الذي أصبح رمزاً للبطولة والمسيرة .

ويلاحظ المتلقي أن الشّاعرة من خلال اللفظة الموحية حاولت أنْ تصور الواقع من خلال بؤرة الأحداث الموحية بمعان واسعة من خلال لفظة مكثفة مختزلة دون إسهاب.

إنَّ القصيدة الحديثة لا تعبر تعبيراً مباشراً عن معنى أو مضمون محدد واضح وإنَّما قدمت مضمونها بطريقة إيحائية من خلال ما أوحت به المشاعر والأحاسيس

والأفكار" ونتيجة لهذا فإنّ القصيدة الحديثة لا تحمل معنى واحداً متفقاً عليه، ومن الخطأ المضاد لطبيعة الشّعر بل القاتل له أنْ نتطلب من كلّ قصيدة أن يكون لها معنى واقعي وحيد هو صورة طبق الأصل من فكرة الشّاعر. أمّا الشّعر فإنه يوحي بمجموعة من المعاني والأفكار والمشاعر التي تنمو وتتنوع وتعمق بمقدار ما يبذل القارئ من جهد وإخلاص في قراءتها "[15].

لقد أصبحت اللفظة في الشّعر الحديث محوراً ومرتكزاً لكثير من الصّور الشّعرية، إذ أخذت طائفة كبيرة من الألفاظ ذات الدلالات الشعورية والجمالية تتردد في عبارات وصور كثير من الشّعراء ممتزجة أحياناً بألفاظ قديمة من التراثين العربي والإسلامي وممزوجة أحياناً أخرى بطبيعة التجربة الوجدانية أو الانفعالية التي يخوضها الشّاعر، وجديدة بالنسبة للعصر الذي يعيشه، وبعض هذه الألفاظ مادي ولكنَّه ذو دلالة نفسيَّة خالصة كالحديث عن الأشجان والانفعالات والعواطف المركبة وغيرها. بل يتخذ منها منطلقاً لتجسيم مشاهد معينة في الحياة سواء أكانت من الطبيعة أم تصويراً لخلجات النفس في إطار من المعاني المتصلة بها. يقول بدر شاكر السّياب:

النورُ من طينهِ هنا أو زجاج
قفلٌ على بابِ سور
النورُ في قبري وحيٌّ دون نور
النورُ في شباك داري زجاجْ
كم صدقتُ في خلفه من عيون
سوداءُ كالعار
يجرحن بالأهدابِ أسراري
فاليومُ داري لم تعدْ داري

والنورُ في شباك داري ظنون
تمتصُ أغواري
فالنورُ في شباكِ داري دماء[16].

إنّ النور محور معاني هذه القصيدة وصورها، فهو يجسد منه وهو مدرك معنوي أشكالا حسيّة متعددة وملموسة، فهو يشيع في نفس الشّاعر من الأجواء والأحاسيس ما يجعله يقف عند ألفاظه ومرادفاته، بل يتخذ منه منطلقاً لتجسيد مشاهد وصور مادية في إطار من المعاني الأساسية المتصلة بنفسه، فهو زجاج وطين وقفل ودماء ثم ظنون تأكل الأغوار منه.

وربما يتخذ الشّاعر من النور في القصيدة رمزاً موحياً إلى ما تعانيه الأوضاع في دولة العراق وقتئذ، إذ تشير كثير من قصائده مثل أنشودة المطر إلى أن العراق آنذاك يعاني من التسلط والقهر وظلم الحكام الذي نتج عنه الجوع والاستغلال والمراباة، فالنظام القائم آنذاك مقيد للحريات وهو بمثابة القفل الذي يغلق جميع أبواب الحرية، فالنور إيحاء بالحرية، وقبر السّياب وداره العراق.

ويعد السّياب ونازك الملائكة وأبو القاسم الشَّابي من أبرز شعراء حركة التجديد في الشّعر العربي الذين اتخذوا من الكلمة محوراً للتعبير عن همومهم وآلامهم وضيقهم من الحياة.

يقول أبو القاسم الشابي :

أيها الليلُ : يا أبا البؤسِ والهولِ ويا هيكلَ الحياةِ الرهيبِ
فيك تجثو عرائسُ الأملِ العذاب تصلى بصوتِها المحبوبِ
فيثير النشيدُ ذكرى حياةٍ حجبتهَا غيومُ دهرٍ كئيبِ
وعلى مسمعيك تنهلُ نوحاً وعويلاً مرّاً شجون القلوبِ

فأرى برقعاً شفيفاً من الأوجاعِ يلقي عليك شـــــــجوَ الكئيبِ
وأرى في السكون أجنـــــــحة الجبار مخضـــــلة بدمع حبيبِ[17]

إن لفظة الليل في هذه القصيدة قد اكتسبت بعداً محورياً عميقاً يوحي للشاعر من خلالها بمجموعة من الصّور الفردية والمركبة تبرز ذلك التناقض بين أحوال النفس في القصيدة. ومن هذه الصّور التي كانت اللفظة موحية فيها بين حاله والليل قوله: "فأرى برقعاً شفيفاً من الأوجاعِ، ولك اللّه من فؤاد كئيبٍ، وفي نظرةِ الضحوكِ الطروبِ، ورنّة المكروبِ، ونمو زنابقِ الحلمِ التي تذوي لدى لهيبِ الخطوبِ".

ويبدو أبو القاسم الشّابي قد حقق للنص هذا المستوى من الشّعرية من خلال احتفاء ما يمكن أنْ يشتمل عليه النص من مشاهد طبيعة ليلية، بل مشاعر مجردة تختلط فيها الأحاسيس مع بعضها في وجدانه تجسيداً وتجسيماً .

إنّ أغلب الألفاظ التي يستخدمها الشّاعر الحديث تأتي لإبراز حالة من التناقض والتضاد الإيجابي والسّلبي، وتعكس سوء الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي أحياناً كثيرة وأثرت في الشّاعر تأثيراً ملموساً من خلال تجربته وقناعاته، إذ أسهمت مثل هذه الألفاظ في خلق المعنى الشّعري المعبر. يقول مُحَمَّد علي شمس الدين:

أبتاه إذن وطني وطني وطني وطني وطني وطني
وطني وطني وطني
وطني
في الريحِ صدىَ وطني
يتردُ مثل صراخٍ في الأبديةِ أو مثل عويلٍ في أقبية
الجلادين ، إذن وطني المهجورِ العصفور القارب والنهر

النازف دون مياه والحنجرة المبتورة والسَّمك المتحجر في
قاع القلبِ ذهولُ فراشات في الضوءِ وحمحمةُ المهر
المقطوعةُ منه قوائمه
وخروجُ قطارات في الهجرةِ عن خطيها
قدمٌ وقطارُ دم وبيارق تخرجُ من أمطار
الخوفُ الخوفُ الخوفُ الخوفُ(18).

يبدو هنا أنّ الكلمة المفردة هي المحور الرئيسي التي يطير من خلالها الشّاعر في فضاء عالم وطنه والكون والحلم والمستقبل الذي يحلم به. إنّ كلمة الوطن هي الوسيلة في القصيدة التي يتوازن بها مع ما يشعر به كلسان وقوة تعبيرية وكطاقة رؤيوية بكل الأبعاد الإنسانية والحقيقية وهو يستشرف واقع الحياة التي يحياها هذا الوطن .

لقد جعل الشّاعر كلمة وطن بؤرة محورية في القصيدة تدور حولها مختلف أبنية القصيدة وتجذيراً لمختلف اتجاهاته وعلاقاته الإنسانية مع المجتمع أو الوطن ولبقائه وخروجه من لحظة الضعف وسلب الإرادة.

وحبُّ الوطن في نفسه يشكل العبّ الأكبر له في هذه القصيدة، كما يمثل مساحة واسعة في كل القصيدة دون النظر عن البعد الرّمزي له. فكل الخطاب موجه إليه وكلّ الضمائر الظاهرة والغائبة والمتصلة مربوطة به، وكلّ روافد الأحاسيس تصب في مجراه، إنه الأفق الذي يحيط بالشّاعر من كل اتجاه.

لقد قدم الشّاعر الوطن في القصيدة من خلال مجموعة من الصفات والأخبار التي توحي بالضعف والألم والموت والاستلاب. فهو كالعصفور الذي لا حول ولا قوة له في مقاومة الآخر، والقارب الذي لا يقوى على السّير، والنهر النازف الناضب المياه، الذي تجري فيه الدماء لكثرة ما يقتل فيه من أناس بلا سبب

معقول. كما صوره على أنّه الحنجرة المبتورة، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على حريته المسلوبة في التعبير عن نفسه فأصبح معقود اللسان لا صوت له، وهو السّمك المتحجر، والتّحجر يدل على أن الوطن قد قطع مرحلة طويلة من الألم والمعاناة والتعب، إذ أصبح جزءاً من السّطح الذي لا حياة فيه. ثم يقدم الوطن في تجلٍ آخر على أنه "حمحمة المهر المقطوعة من قوائمه" أي أنه الوطن الذي أصبح مقطّع الأوصال. وهو أيضاً "خروج قطارات في الهجرة عن خطيها" ويدل هذا الخروج على توقف الحياة والقرب من خط النهاية والخطر والهلاك، وخاصة إذا عصفت به المحن أخرجته عن سيره في الحياة والاستمرارية.

وأخيراً يقدم الوطن على أنه "قدم وقطار دم وبيارق تخرج من أمطار الخوف" إننا نستطيع أنْ نلمس من خلال هذا التجلي أنّ الصّورة فيه تتشكل من أربعة عناصر تبدو في ظاهرها متباعدة لكن سرعان ما تبدو ذات دلالات ايجابية عندما يبدو للمتلقي أنّ الدم والبيارق يدلان على القوة والشجاعة والتضحية.

ثانياً : إيحاء الصّورة

لقد تناول كثير من النّقاد العرب المحدثين الصّورة الشّعريّة بمختلف جوانبها الفنيّة والجماليّة وكيفية إبداعها بالإضافة إلى أنواعها ومستوياتها في الأدب كلٌّ حسب منهجه واتّجاهه النّقدي فنرى عز الدّين اسماعيل قد استفاد أثناء حديثة عن الصّورة من نظريات علم النّفس التي بلورها فرويد والنقاد الذين تبنوا المنهج النّفسيّ في تفسير الأدب مثل إ.ا. ريتشاردز في كتابه "مبادىء النّقد الأدبي". كما استفاد مصطفى ناصف من المنهج النّفسيّ في فهم كلٍّ من عمليتي الإبداع والإلهام الشّعري والتّفريق بين الشّعور واللاشعور. أمّا نصرت عبد الرّحمن في كتابه "الصّورة الفنيّة في الشّعر الجاهلي" وعلي البطل في كتابه "الصّورة في الشّعر العربيّ حتى نهاية القرن الثاني الهجري" فقد اتبعا منهجاً اسطورياً في تحليل الصّورة عند منْ وقفوا عندهم من

الشّعراء. أمّا دراسة عبد القادر الرّباعي، "الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام" فقد تبنى فيها منهجاً فنياً لتحقيق الوحدة والتّكامل في العمل الشّعريّ. إذ إنّ " ما يتطلع إليه النّقـاد المحـدثون في الصّـورة ينصـب علـى جـدّتها وإيجازهـا وقـوة إيحاءاتهـا فـإنّ جـدّة الصّورة وقوتها والأسلوب المستخدم ومادتها أو كليهما لتكشف عن شيء لم ندركه من قبل"[19]. في حين يرى روز غريب أن "الصّورة في أبسط وصف لها تعبير عن حالة أو حدث بأجزائها أو مظاهرها المحسوسة، هي لوحة مؤلفة من كلمات أو مقطوعات وصيغته في الظاهر، لكنها في التعبير الشّعري توحي بأكثر من الظاهر وقيمتها تركز على طاقتها الإيحائية. فهي ذات جمال ذاتي تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من عناصر حسيّة، وهي ذات قوة ايحائية تفوق قوة الإيقاع لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالجو والعاطفة"[20].

كما أنّ الصّورة أصبحت لا تعني ذلك التّركيب المفرد الذي يمثله تشبيه أو كناية أو استعارة فقط، ولكنها أيضاً ذلك البناء الواسع الذي تتحرك فيه مجموعة من الصّور المفردة بعلاقاتها المتعددة حتى تصيّره متشابك الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضمومة بعضها إلى بعض في شكل اصطلح على تسميته بالقصيدة[21].

واستعملت كثير من الأساليب التّعبيرية في البناء الشّعري الحديث لتوصيل تجربة الشّاعر وأفكاره عن طريق الصّورة الشّعريّة، إذ يندر في الشّعر الحديث استعمال الشّعراء للأساليب الإنشائية والتّقريريّة التي لم تؤد دوراً مهما في تحقيق كثافة الصّور الشّعريّة وقدرتها على الإيحاء، فالصّور الشّعريّة الحديثة تكسب أهمية من خلال كونها تشتمل على "نوع من التّكثيف الشّعوري النّاتج عن تلاشي الأبعاد أو القيود الزّمنية التي تفصل بين الأشياء"[22].

وكون الصّورة في الشّعر الحديث ذات لغة إيحائية فإنّ "كلماتها محدودة في معظم الأحيان وتقوم فيها علاقة متبادلة بين الأشياء مخلوقة وغالباً ما تنتمي إلى

عناصر طبيعية، وإذ كان من الممكن لبعض هذه الكلمات أنْ تمسّ شعوراً ما فإنّ الصّورة تصبح أشدّ حساسيّة كلّما تعلقت بشعور جوهري لدى الإنسان"[23]. إن الصّورة في الشّعر "ليست احتذاء للواقع وعلاقاته الطبيعية، ولكنها بالأحرى تشكيل جديد لهذا الواقع وصياغة ذاتية لعناصره الحسية والمعنوية، بحيث تغدو مفردات الطبيعة رمزية نفسية لا وجود لها في المخيلة وبحيث تلتئم جميعاً لتخلق الإحساس الذي يعيشه الشّاعر"[24]. ولهذا يرى كمال أبو ديب أن دراسة الصورة تأتي من خلال اكتشاف تكامل عناصر الإبداع في القصيدة ومن الموقف الشعري المتكامل والصورة جزء حيوي في عملية هذا الإبداع ويأتي من خلال دراسة المعاني العميقة للقصيدة وهذه المعاني تأتي على مستويين من الفاعلية وهما المستوى النفسي والدلالي، أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية ومن خلالهما تأتي "حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء وتفجير بعد تلو بعد من الإيحاءات في الذات المتلقية ترتبطان بالاتساق والانسجام اللذين يتحققان من بين هذين المستويين للصورة "[25].

إنّ بناء القصيدة الشّعريّة في وحدتها العضويّة يتوقف على مدى نجاح الشّاعر في مهاراته على توظيف قدراته القائمة على استغلال طاقات اللغة الإيحائية الكامنة في طبيعة أبنية القصيدة المتعددة. وفي القصيدة يظهر جوّ الوحدة في تماسك صورها على اختلافها وتآزرهما مع الإيقاع لخلق تأثير مشابه وموحد في نفس المتلقي[26].

ويستطيع المتلقي أن يلمس دور الصّورة الشّعرية في تشكيل البنية عن طريق إحساسه المتفرد أثناء القراءة. فالصّورة في الشّعر تعني تجاوز اللغة الدلالية السطحية إلى العميقة الايحائية عن طريق الالتفات وهذه الصور تحقق نوعاً من الوحدة في البنية الكلية والعميقة للقصيدة.

ولتحقيق الاثر المنشود من الايحاء في الصّورة الشّعرية لا بدّ للشاعر أن يتمتع بأساليب شعرية حديثة تنقله من الواقع الذي يعيش فيه إلى الخيال الخلاق والمدهش

والغريب للتعبير عن الحالة النّفسيّة والاحساس الغامض الذي تتلاقى فيه مختلف المشاعر المتشابهة أحياناً والمتضادة أحياناً أخرى، لتمنح هذه الأدوات القصيدة روحاً متميزة تعبر عن تجربة الشّاعر ومعاناته، وهذا يتطلب من الشّاعر أن يكون على درجة كبيرة من الوعي أو الحالة التي يريد أن يقف عندها في شعره.

ومن أبرز المذاهب الشّعرية التي رأت في الصّورة عنصر إيحاء في القصيدة، المذهب السّوريالي الذي يرى أصحابه أنّ الصّورة هي العنصر الأساسي والجوهري في العملية الفنيّة وهي نتاج الخيال القائم على الإلهام، ومنبثقة أصلاً من وجدان الشّاعر الذي يحاول خلقها. وفي بحثهم عن الصّورة يعتبرون الإيحاء هو العنصر الرابط بين أجزائها ربطاً يحدث في الحسّ والعقل معاً وبالتالي فإنّ الخيال يقوم بدور مهم بخلق الصّورة المقصودة والايحائية في العمل الشّعري والمشبعة بأبعاد نفسية وشعورية فنيّة[27].

وتعتبر الرّمزية من أبرز المذاهب الأدبية في الشّعر التي اهتمت بالإيحاء وترى أنّه لا بدّ من وجود وسائل الصّور الإيحائيّة كي تقوى بها اللغة الوجدانية على التّعبير، منها تراسل الحواس. إلى جانب إضفاء نوع من الغموض والإيهام على صورهم الشّعريّة. وخاصة أنّهم غاصوا في أعماق النّفس واستلهموا الأحلام واللاوعي، وزاوجوا بين معان غير متطابقة.

أمّا السبب الذي جعل الرّمزيين يلهثون وراء فكرة الايحاء في التعبير الشّعري فهو "إنكارهم على اللغة قدرتها على نقل الأشياء وحقائقها، وإنّ اللغة لا تعدو أن تكون رموزاً تثير الصّور الذهنية التي تلقيناها من الخارج أو كونّاها مع الجمع بين أشتات من الصّور التي تلقيناها من ذلك الخارج وعلى هذا الأساس لا تصبح وسيلة للإيحاء. وأن وظيفة الأدب الأولى هي توليد المشاركة الوجدانية بين الكاتب والقارئ، والأدب لا يسعى إلى نقل المعاني والصّورة المحددة، وإنما يسعى إلى نشر العدوى ونقل حالات نفسية من الكاتب إلى القارئ أو على الأصح والإيحاء بها"[28].

إنّ الوظيفة الايحائية للصورة لا تكون في جزئية منفردة بقدر ما ترتبط بالبناء الكلي للقصيدة وبنائها العام، ومن واجب "الشّاعر المعاصر حين يستخدم رمزاً جديداً أن يخلق السِّياق الخاص الذي يناسب الرّمز، لأنه إذا استخدم الرّمز منفصلاً عن السياق كان نوعاً من الرّمز الرياضي أو اللغوي الأولي"[29]. ومن هنا يرى الشّاعر الحديث أن الدلالات الرمزية للقصيدة، تعني الكثير من الأهمية إذا " تآزرت فيها عناصر الرّمز تآزراً كلياً يمتد على رقعة القصيدة فينبعث فيها نبضاً شعريّاً شاملاً وذلك مستوى من الرّموز يرجع الرّموز الجزئية ويفوقها فنّياً، وفي تلك الحالة لا يعتدُّ الشّاعر الحقّ، ومن يسترون سطحيّة تجاربهم بانفعالات صورية لا أساس لها من الواقع والنّفس معاً "[30]. ولهذا فإنّ الجملة الشّعريّة تتضمن معنيين الأول إشاري أو موضوعي وهو ليس المقصود ويعرفه الجميع ولفظة الكلمة تدلّ عليه من الوهلة الأولى، والثّاني، رمزي وله دلالة موحيّة في الصّورة. وإنّ فهم هذه الدلالة يعتمد على قدرة القارئ والمتلقي لإدراك الصّورة التي يتضمنها والتي قدّمها لنا الشّاعر من عالم ذاته الدّاخلي ويختلف تفسيرها من قارئ إلى آخر. ويرى انطوان كرم أن غاية الشّاعر من استخدام الرمز هو " الوصول إلى خلق حالة نفسية معينة في جو القصيدة. ولما كانت اللغة العادية التي لا تتعدى الشيء المحسوس عاجزة عن نقل الحالات النّفسيّة المبهمة، ولما فيه من قدرة خارقة على ولوج عالم اللاوعي، واعتمد الموسيقى لما فيها من طاقات ايحائية غامضة غير محددة تساعد على خرق الستار المبهم الذي يلف الذات ونقل الأجواء النّفسيّة بطريقة مؤثرة بحيث إنّ اللفظة تصبح الفكرة ذاتها وليست صورة لها"[31].

أما ونفرد نوتني، فقد تحدث عن الرّمز والرّمزية وأثرهما في الإيحاء في الشّعر من خلال طرحه لبعض الأمثلة التي تشير إلى أن الرّمز يرمز ألى أي شيء، ولكنه في المقابل يجعلنا نعتقد أنه يعني على الأقل شيئاً أبعد من نفسه[32].

من هذا المنطلق فقد عرف تيندال الرّمز الأدبي بأنه "يتألف من ألفاظ تجسد في تخطيها للدّلالات وحدود الكلام المنطق مركباً من العواطف والأفكار ليس بالضرورة صورة، بل يمكن أن يكون إيقاعاً أو تجاوزاً أو فعلا أو بنية أو عملاً شعرياً"(33).

إنّ الباحث في الشّعر الحديث يلمس أهمية الاستخدام الرّمزي، فهو يعتمد اعتماداً واضحاً على الإيحاءات التي تكمن في الرّمز من ناحية الفكرة، ومن ناحية الصّورة على السواء، فالرّمز في الشعر يعمق الفكرة من جهة ويعطيها أبعاداً جديدة تنداح معها الأفكار وتتراكب وتتداعى من جهة ثانية، فهي عميقة في دلالاتها في عشرات الصّور، وهذا ما أكده إحسان عباس عندما تحدث عن الرّمز ورأى أنّ "مهمة الشّاعر أنْ يبتكر اللغة التي تستطيع أنْ تعبر عن ذاتيته ومشاعره، وكلّ ما هو خاص، فإنّه يمرّ لمحاً وغامضاً، فمن المستحيل نقله بالتقرير والوصف وإنّما يتمّ نقله بتتابع الكلمات والصّور التي تستطيع أن توحي للقارئ، أي أنّ هذه الرّمزية تداع في الأفكار بطريقة معقدة ممثلة بخليط من المجازات التي يراد منها أنْ تنقل شعورنا ذاتياً خاصاً "(34).

وقد برع الشّعراء المعاصرون في استخدام الرّمز الموحي في شعرهم ومن هؤلاء الشّعراء ملارميه الذي استطاع من خلال الرمز أن يحول الواقع إلى بخار أثيري إلى حلم موسيقي عندما لجأ إلى التجريد بالإيحاء دون الاتضاح، واستعمل صوراً مجردة بدلاً من أسماء الذوات، فقال: طيران، مكان "جناح" و "وحشة" بدل من مكان موحش، فسلخ الصفات عن موصوفها وأعطاها وجوداً مستقلاً، فإذا ذكر الورقة البيضاء تعلق بالبياض ونسي الورقة، وإذا شبه الغيمة بالصخرة أهمل الغيمة وعبر عنها بالصخرة السّوداء. جعل الغابة "نعاسات مورقة" والمرآة "إطار النسيان الفارغ" والشّعر الوردة والزنبقة اللتان لا توجدان في أية باقة(35).

جوانب الإيحاء في الصّورة :

أما أهم الجوانب التي لجأ الشّعراء المحدثون إلى الإيحاء فيها بالرمز والصورة في شعرهم منها:

أولاً: التشخيص

لقد وقف كثير من النقاد عند مفهوم التشخيص بوصفه "الملكة الخالقة التي تستمد قدرتها من سعة الشّعور حيناً أو من دقة الشّعور حيناً آخر، فالشّعور الواسع هو الذي يستوعب كلّ ما في الأرضين والسماوات، من الأجسام والمعاني، فإذا هي حيّة كلّها لأنّها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشّاملة. وليست قدرة التّشخيص حيلة لفظيّة تلجئنا إليها لوازم التّعبير ويوجبها إلينا تداعي الفكر وتسلسل الخواطر "(36).

فالتّشخيص محاولة لتقديم الظّاهرة الحسّية كما تبدو للحواس، فكأنّه وصف علمي وعملي تقوم بلاغته على صحة الاستعارة ودقتها. وهذا التّقديم يتأثر تأثيراً قوياً بالنّزعة النّفسيّة، إذ تفيض ذات الشّاعر على الأشياء والمدركات حتى يظهرها بأحداث وملامح إنسانيّة بشتى العواطف المركبة فكأنّها إنسان ناطق وذات حساسية، وكأنّها ذات الشّاعر نفسها.

إنّ أهمية التّشخيص في النّمط الأسلوبيّ " يكسب الصّور الكلامية قوة ونصوعاً، حيث بفضله تشخص المعاني المجردة وتصب في صور لها طابع الإنسانيّة والحيويّة "(37).

يعدّ التشخيص في تجارب الشّعراء المحدثين وسيلة لإبراز ما يجول ويصول في نفوسهم وخواطرهم من مشاعر وعواطف. وقد وردت كثير من الألفاظ ذات المدركات الحسية والمعنوية في قصائدهم مثل: الليل، والمساء، والشتاء، والخريف،

والـرياح، رمـوزاً شـعرية ذات إيحـاءات نفسـية ومنافـذ للتعبـير عـن مختلـف الحـالات الانفعالية، وبمثابة الأفق الذي يحيط به من كلّ اتجاه، وهو المركز والمحيط الذي يجعل من المادة المحسوسة وسيلة قوية يرى من خلالها الشّاعر إلى ما يحيط به من قوى. يقول عمر أبو ريشة:

أصبحَ السـفحُ ملعباً للنسورِ فاغضبي يا ذُرى الجبـال وثوري
إنّ للجرحِ صيـحةً فابعثيها في سـماعِ الدَّنى فحيحَ السّعير
واطرحي الكبرياءَ شلواً مدمـى تحتَ أقـدامِ دهرك السِّـكير
لملمي يا ذرى الجبالِ بقايا النَّسر وارمـي بها صـدورَ العصورِ
إنه لم يعد يكحِّل جفنَ النَّجم تيـهاً بريشـهِ المنثورِ
هجر الوكرَ ذاهلاً وعلى عينيه شيء من الوداعِ الأخيـرِ (38)

فالنسر هنا هو إيحاء إلى الأمة وهو ابن الجبال التي يجب أن تأخذ بيده ليرقى إليها كما كان قوياً صلباً. إن الشّاعر لجأ إلى ظاهرة التشخيص التي يراد منها الرّمز، إذ بدأت الصّورة فيه من الأشياء المادية التي تجاوزها ليعبر عن أثرها الإيحائي، ولم ترق اللغة للتعبير عنها إلا بمقدار ما نتمثله فيها من نوافذ تعبر عن الخلجات النّفسيّة الدقيقة المستعصية على التعبير.

إنّ النسر في هذه الصّورة رمز موحي لما يجول في خاطر الشّاعر من معان عرضتها صوره وبرزت عن طريق الحركات الخيالية التي بدأها بظاهرة تبادل مدركات الحواس، وهذا واضح في صورة غضب الجبال وثورتها وصيحة الجراح وفحيح النار والكبرياء، والدّهر يتحول إلى أجسام. فالكبرياء ممزق الأوصال، والدّهر سكير عربيد. إنّ تشخيص المجردات وتجسيمها قد ساعده على تصوير الشّعور العام بالحزن

العميق الذي يدب في أوصال قلبه وأوحى به في صورة النّسر الجريح الذي ظلّ يعاني من سقوط حتى الموت.

ويحرص الشّاعر الحديث على استخدام التشخيص كوسيلة فنيّة لنقل أفكاره وما يجول في خاطره من أفكار لمتلقيه. فهو يدخل في أعماق الواقع، ليقدم أفكاراً تظهر ما يعانيه المجتمع من واقع مرير أحياناً وعن مدى إحساسه بالصّدمة التي يمكن أنْ يتلقاها جيله في هذا الواقع. لهذا فهو لا يتوانى عن استخدام وسائل الصّورة الفنية أو الشّعرية لإبراز الإحساسات التي يشعر بها. يقول بدر شاكر السّياب في قصيدة " المعهد الغريق ":

تمرغَ فوقها التِّمساح ثمّ طفا على السُّور
ليحرس كنزه الأبدي حتى عن يدِ الظَّلماء والنُّور(39)

فالشّاعر يشخص من الظلمة والنور إنساناً يوحي إلى قوى الخير والشر. وفي القصيدة نفسها يقول:

هلمّ فماء عيني في انتظارِكِ يحبسُ الأنفاسَ
فما جرحته نقرةُ طائر أو عكرته أناملُ النسيم(40)

والشّاعر هنا يشخص الماء بإنسان مجروح، ثمّ يجعل له أنفاساً كأنفاس الإنسان، يمكن أن تحبس.

وما يزال في القصيدة نفسها يوحي إلى الظلم والانهيار والدماء على يد قوى الشّر والظلم. يقول:

هلم فما يزالُ الدّهرُ طفلاً بين أيدينا(41).

فهو يشخص الدّهر الذي يعد مدركاً معنوياً بالطفل الذي يُحمل بين يدي أمه، ومن الممكن أنْ يكون الشّاعر قد أوحى بهذه الصّورة التشخيصية إلى امتلاك السّياب نفسه لمجريات الأحداث والزمن معاً، حيث يكون قادراً على التّحكم فيهما كما يشاء.

ويكشف السّياب من خلال بعض الصور الفردية المتناثرة والمركبة في بعض القصائد عن مقدرة التشخيص في الحفاظ على قدرة الشّاعر في التعبير، وعلى ذكره ووجوده بين الناس، حياً أكان أم ميتاً. يقول:

سللتُ من قصائدي
سيفاً كأن البرقُ حدادَ رمى أصوله
وصب مقبقباً له وشفره
بالشّعر ، بالمبرقِ ، بالمجلجلِ المدوي
رميتُ وجه يهوي نحوَ
كأنّه وجهُ الستارِ في روايةً هزيلة
رميتُ وجه الموتِ ألفَ مرة
إذا أطلَّ وجهه البغيض
كأنَّه السيرين ، يسعى جسمي المرض
نحو ذراعيه بلا ترددٍ
فانتضى من سيفي المجردُ
ويقطر الشّعر ولا يفنى[42].

فقد حاول السّياب أن يشخص من الموت إنساناً يقابله ويشاهد وجهه البغيض الذي أطل عليه. إنه لا يقاتل الموت بسيف حقيقي، وإنما بسيف من الشّعر الذي يخلد ذكره. ومع هذا فلا نفع له في ذلك لأنه ميت بلا ريب.

وقد يقوم التشخيص عند السّياب بدور أفضل من أن يكون صورة متناثرة بين أجزاء القصيدة ولكنه قد يكون كالنغمة الأساسية التي تصور المشهد بكامله، ويعبر عن جوّ القصيدة العام. ومن ذلك نرى قصائده المعنونة بـ "جيكور" التي قام التشخيص فيها بدور المقابل للحالة الشعورية المسيطرة على الشّاعر. يقول:

جيكور مسِّي جبيني فهو ملتهبٌ
مسيّه بالمسعفِ
والسنبل الترفِ
مديّ علي الظِّلال السِّحر تنسحب
ليلاً فتخفي هجيري في حناياها
جيكور مدى به غشاءَ الظِّلِ والزَّهر
سدى به بابَ أفكاري لأنساها
واثقلي من غصونِ النومِ بالثَّمر
بالخوخِ والتينِ والأعنابِ عاريةٌ من قشرِها الخصر
ردي إليَّ الذي ضيعتِ من عمري(43)

شكّل التشخيص في الأبيات السابقة انحرافاً أسلوبياً في لغته من خلال مخاطبته للمكان "جيكور" المدينة التي ولد فيها السّياب، كاشفاً عن عمق العلاقة التي تربط الإنسان بالمكان، والذي أصبح جزءاً من نفسه وماضيه وحاضره بما كان يحمل من مباهج الحياة وألقها. فمن خلال أنسنة الشّاعر لمدينة جيكور عبر عن

معـاني الارتبـاط والانتمـاء بهـا روحيـاً ومعنـوياً ومـادياً، وعـن معـاني الحـبّ والألم، فمخاطبة المكان يبدو أنه يعني له الماضي والذكريات الجميلة. إنّ الشّاعر يوحي من خلال هذه الأسطر إلى توهج عالم الحرمان وفقدانه الكثير مما يتعلق به.

ويحقق بعض الشّعراء من خلال التشخيص لوحات استعارية قائمة أحياناً على التضاد في إطار المعنويات التي وصفوها: يقول عرار:

قَدْ انْضبَتْ أدمُعِي مِنْ أعيُنِي نُوبٌ تُبكِي وتُضحِكُ قَدْ حلّتْ بأوْطَانِي(44)

رسم الشّاعر من خلال التَّشخيص صورتين وقعتا طرفي تضاد قوامه "البكاء والضّحك" حيث يطلّ من خلالهما على إيحاءات مستوحاة من واقع القصيدة القائم على ما تعانيه الأمّة من حالة الفوضى والدّمار والتّشتت والهلاك. حيث جعل من مصائب الدّهر ونوبه إنساناً يبكي أحياناً لما أصاب البلاد، ويضحك في أحيانٍ أخرى لما أصابها(45).

ثانياً : تراسل الحواس

يعد المذهب الرّمزي أبرز المذاهب الأدبية التي اهتمت بالإيحاء في الشّعر عن طريق وسائل متعددة مثل تراسل الحواس، من منطلق أنّ اللغة لا تستطيع أنْ تعبر عن كلّ ما يجول ويصول في خاطر الإنسان من معان، ويكمن أثر هذه الظاهرة الشّعرية في " نقل صفات بعض الحواس إلى بعض مما يساعد على نقل الأثر النّفسيّ كما هو قريب مما هو، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة، وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعوراً، وذلك أنّ العالم الحسّي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل(46).

ويرى مُحَمَّد مندور أنه إذا كانت اللغة رموزاً للعالم الخارجي والعالم النّفسيّ، وكانت وظيفتها إثارة الصّور المماثلة عند غيرهم أو إعانتهم على تكوين تلك

الصور، مما يشبه عملية النقل من نفس إلى نفس، فإنّ الأدباء قد رأوا أن الرّمزيين يرون بأنّ معطيات الحواس متداخلة متبادلة، وعبر بودلير عن هذه الفكرة بكلمة Correspondent أي التعادل أو التبادل(47).

وقد لخص كثير من النقاد أنّ هذا التبادل أو التعادل يعني وصف مدركات كلّ حاسة من الحواس بصفات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألواناً وتصير المسموعات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة.. وذلك أنَّ اللغة في أصلها رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة. والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد(48).

وقد لخص بودلير هذا المفهوم من قبل من خلال بيت شعر يقول فيه "الألوان والروائح والأصوات تتجاوب، بمعنى أن كافة الحواس تستطيع أن تولد وقعاً نفسياً موحداً(49).

أمّا أهمية التراسل في الصّورة الشّعرية، ففيه تتوارى بعض العلاقات الطبيعية التي تربط بين عناصر الواقع لتحل محلها علاقات أخرى مردها إلى ذات الشّاعر، وفيه تتجلى خاصة مهمة من خواص الصّورة عند الرّمزيين وهي التجريدية(50).

إنّ تراسل الحواس في القصيدة هو إبداع فني يخاطب من خلاله الشّاعر مختلف الجوانب في العملية الشّعرية، فهو يخاطب الرّوح والإحساس والخيال معاً، فما نحصل عليه من تبادل بين المعطيات الحسية يكون له تأثيره في أنماط الصّورة الجمالية الفنيّة، فيضيف بعداً جمالياً غنياً عن مختلف الأنواع البديعية التي تقوم عليها الصّورة ويشيع في نفوسنا مدركات جديدة مادية أحياناً ومعنوية أحياناً أخرى، ويضع بين يدي المتلقي من جانب آخر الصِّلة التي تشرد عن ذهنه وتجمع بين مختلف المتناقضات والمتضادات في خيال شعري وفنيّ واضحين وإدراك فنيّ بديع.

إنّ مـا يجريـه الشّـاعر مـن تبـادلات حسيّة تسـاعد علـى إنمـاء وتـرابط أجـزاء القصيدة، إذ إنّ استخدام مختلف الحـواس والمجـازات والصّـور بالشّـكل الـذي يـوحي بالمضـامين والإيحـاءات يحـافظ علـى وحـدة القصيدة وتـرابط عناصـرها التـي يمكـن أن تكون متناقضة ومتباعدة في إطار فنيّ واحد . يقول نزار قباني في قصيدة "القصيدة البحرية":

في مرفـأ عينيـكِ الأزرقْ
أمطـارٌ في ضـوءٍ مسـموعْ
وشـموسٌ دائخـةٌ وقلوعْ
ترسـمُ رحلتَـها للمطلق(51).

ففي هذه القصيدة "يمدنا فيها بلغة شاعرة تتصل بأعماق النفس والوجدان، وتعطينـا القـدرة علـى فهـم الإيحـاء، والاكتمـال التعبيري الـذي يـبرز عمـا في الـنفس الإنسانية من خوالج وشعور.

الشّاعر في هذه الأبيات يضفي من خلال تراسل الحواس صفة السّمع على مدرك حسّي، وهو في أشكال حسيّة متعددة وملموسة، واتصاف الضّوء بمثل هذه الصفة يظهر إيحاءات جاءت استجابة معينة لمؤثرات صادرة عن نفسه ونشاطاً ممثلاً للحياة التي تعيشها هذه النفس، ولكن هذا لا ينفي من وجود مؤثرات خارجية تأثر بها الشّاعر وانعكست بصورة عفوية في شعره وأحداث قصيدته.

وتشـتمل هـذه القصـيدة علـى مجموعـة كبـيرة مـن الصّـور المركبـة المترابطـة مـع بعضها بوحدة نفسية أو معنوية من خلال علاقات متداعية تتآزر مع بعضها لتقدم موقفاً عاطفياً يصعب أنْ يستوعبه في صورة مفردة.

وقد يجعل بعض الشّعراء من بعض التبادلات الحسية مدلولاً رمزياً أعم وأشمل من أن يدل على فرد بعينه أو فئة بعينها، إذ تصبح رمزاً لكلّ قوى الحياة بما فيها من

شرّ وظلم وطغيان يؤدي بالإنسان ويجعله يترك مكانه خوفاً من الاضطهاد والاستغلال والذل. يقول السّياب في قصيدة "أنشودة المطر".

عيناكِ حين تبسمان تورقُ الكروم(52)

فالعيون هما رمز للوطن العراقي الذي يعيش فيه الشّاعر. فالصّورة في هذا السّطر مبنية عن طريق تبادل مدركات صفتها. فالعيون حين تبتسم مدرك بصري والابتسامة مدرك حسّي وهو تعبير وإيحاء عن الأمل في المستقبل.

وبالرغم من تعدد طرق التعبير عن المعنى وطرق التراسل من تشخيص وتجسيد وتجسيم إلا أن التراسل الحسّي أكثر قدرة على تنظيم الأشياء المختلفة في التّجربة الشّعرية التي لا توجد بينها علاقة من قبل، ذلك لأنَّ هذه الظاهرة هي الطريقة المثلى لنقل تأثيرات المبدع في رموزه وصوره إلى المتلقي، سواء أكانت العلاقة التي يبدعها التراسل قريبة أم بعيدة، ضدية أم مشتركة، فإنها تضع الأشياء في علاقات شعرية جديدة. يقول السّياب:

في خبزكَ اليوم دفءُ الدماء
فاملأ لنا في كلّ يومٍ وعاء
من لحمكَ الحيّ الذي نشتَهيه
فنكهة الشّمسِ فيه
وفيه طعمُ الهواء(53)

يؤلف الشّاعر في الأسطر السّابقة عدداً من تبادل مدركات الحواس المتنوعة لخلق رؤية شعرية من علاقات جديدة تنشئها مجموعة التبادلات الحسيّة من صور ورموز. فالصّور الشّعريّة التي شكلها الشّاعر في الأسطر السّابقة جاءت عن طريق حاسة الذوق، إذ جعل لكلّ من الشّمس والهواء مذاقاً، بالرّغم من أن بعضهما

مدرك بصري، وشمي "فنكهة الشمس فيه" مدرك ذوقي "وفيه طعم الهواء" مدرك ذوقي آخر وفيهما تعبير عن الإيحاء بمعاني الحرية.

ويلاحظ من خلال تعامل الشّعراء مع تبادل معطيات الحواس، أنّ لغة التبادل لديه جاءت غاية لا وسيلة، بل هي رموز وإشارات تنوب أحياناً عن معان وأنّ اللغة لديهم مستوية الأداء سواء أكانت عن طريق اللفظ أم المعنى، فلا خفوت بين صورة وأخرى، ولا بين لفظ وآخر أو معنى ومعنى ما دام التبادل يؤدي معناه الذي يرتئي إليه الشّاعر. يقول مصطفى وهبي التل "عرار":

فَخُذْ بِنْهجِ عُلُوجِ الغَربِ، إنّ لهُمْ رَأياً صواباً لِضُوْء الشّمسِ مَلمُوْسُ[54]

يخلع الشّاعر على الضوء وهو مدرك معنوي صفة الإنسانية وهي اللمس، فالضوء مدرك بصري، واللمس مدرك حسي، وهي صورة مبنية عن طريق التبادل الحسّي. إلا أن الشّاعر قد انهارت أمامه الحواجز المادية والمعنوية والنّفسيّة القائمة بين الحواس، وبسبب هذا الانهيار خلع صفة اللمس التي هي مدرك حسّي على مدرك معنوي وهو الضوء وذلك ليوحي بهذه الصّورة إلى ما كانت تعانيه الأمة في فترات من فتراتها حياتها تحت ويلات الاستعمار والضغط الاقتصادي والاجتماعي والثقافي، ولعل الشّاعر والمتلقي يجد في رأي هؤلاء الآخرين رأياً ينقذه من هذه الويلات.

ويلجأ بعض الشّعراء إلى تشكيل العناصر التّجريدية في صور شعرية عن طريق التبادل الحسّي بين المعنويات والماديات، إذ يقول علي محمود طه:

ويبتدرُ النـجمُ في أفقهِ فيرشفُه قطرةً من ضِياء
وهو يسمعُ الموسيقى في العشبِ والظلالِ والنَّدى[55]

ويقول:

وتبعنا على خطَى الفجرِ موسيقى من العشبِ والنَّدى والظّلالِ[56]

وعلى هذا النحو يمكن أن يثير تراسل معطيات الحواس في النفس مشاعر كثيرة، كما يمكن أن يرفد الصّورة الشّعرية بأفكار عديدة ومتنوعة، وواضح أنّ الطبيعة النّفسيّة لا تفعل ذلك من تلقاء ذات الشّاعر، بل لا بدّ لهذا الشّاعر أن يتمتع بمستوى من الشّاعرية لكي يعبر من خلالها عن هذه الطّبيعة، فهي جزء لا يتجزأ من نفسه وذاته، وصورة لصيقة في شعوره.

وتبلغ قمة هذا التراسل في التجربة الشّعرية حين يكون العنصر الحاسم في الكشف عن أبنية القصيدة بإيجاد ركائز ثابتة فيها، والكشف عن أبعادها التي ترسم إطارها. يقول مُحَمَّد علي شمس الدين:

حينَ اشتعلوا في الماءِ
وكانَ النهرُ يلامسُ ظلمتَه
وخناجرُهم تتوقدُ في عطشِ الأطفالِ
وفي أكبادِ الطَّيرِ
تقدمِ دجلةُ يشربُ من عنقي(57)

إنّ الشّاعر يصف النهر بصفة اللمس وهو مدرك مادي بصفات الإنسان التي هي مدرك مادي أيضاً، فإنه يبرز من هذه الصّورة ما يجول في نفسه من أحداث وقعت معه وهو طفل صغير.

ومن وظيفة تراسل الحواس، أن الشّاعر يكشف أبعاد هذا التراسل من خلال الصّورة الرّمزية الواضحة المعبرة. يقول أحمد مطر:

وردتْ فاحتْ
على بلبلٍ
قال لها : ألمحُ في عطركِ لحناً

لونُ ألحانٍ.. وألحانُ عبير

.....

رفرفَ اللحنُ مع الروحِ

وذابتْ قطراتُ الدِّم في مجرى الغدير

منذُ ذاك اليوم

صارتْ قطراتُ الدّم تجنى

والأغاني تطيرُ(58)

إذ يصف المسموع بصفات المرئي، ويصف المرئي بصفات المسموع، ليظهر من هذه الصّورة مشكلة تتوالى أحداثها الدّرامية، حتى تصل إلى الحلّ والتفسير، لتكشف عن مأساة متجددة الشّكل عند الشّاعر هي مأساة حرية الكلمة(59).

وفي طغيان بعض التبادلات الحسيّة في الشّعر والصّورة الشّعرية، تحدد الأبعاد النّفسيّة وما تعطيه من انبعاثات إيحائية، تشير من جانب آخر إلى صلة النّص بنفسية صاحبه وبيئته ومتنفسه، وما يدور في خلده من معان.

يقول صلاح عبد الصبور:

وتقدمَ هذا المحبوبُ.... الشّعر

وبأصابعه فكَّ الختمَ وأفشى الّسر

أنشأتُ أغردُ في صوت بالدمعة رطبٌ

لليل والفجرِ الغافي بالبابِ

ولأصحابي(60)

يتجلى تراسل الحواس في الأسطر السابقة أن الشّاعر أضفى صفة حاسة البصر على الأيدي، فيجعلنا نبصر بأيدينا.

ويقول صلاح عبد الصبور:

أنا تدفيني الألفاظُ الحرى
وتقفقفني الألفاظُ الباردةُ الرعناء
لفظٌ حالمٌ
قد يولد في ليلٍ ناعمْ
في حضرِ النيلِ الباسمْ[61]

ويتجلى تراسل الحواس أيضاً في المزاوجة (كلام مملح) حيث يكون السّمع باللسان.

ويقول:

وأنتِ يا جامدةَ الأحداقِ كالنجوم
يسيلُ من أشداقكِ الكلامُ أبيضاً ومملحاً
كالزبَد المسموم[62].

يبدو أن الشّاعر في هذه التبادلات قد انصرف إلى الصفة أكثر من الموصوف، إذ جعل هذه الصفات مدركات حسيّة تؤدي إلى "تلقي على الموصوفات ضوءاً باهراً، يبرزها ويخرجها من حقل المألوف ولا ينبغي أن يفهم هذا الكلام – بالطبع – على انصراف القيمة الأسلوبية إلى الصفة في ذاتها لأنها قد تعجز عن حمل تلك الدلالات والإيحاءات في حقلها المعتاد، ومعنى ذلك أن الفضل في إبراز هذه القيمة وإعلانها يرجع إلى استخدامها في مجموعة لفظية مجازية"[63].

ثالثاً : إيحاءات الألوان

إنّ لجوء الشّعراء إلى استخدام الألوان في أشعارهم، تعبير واضح عمّا يختلج أنفسهم من لحظات شعورية أو لاشعورية، تتلاحم معاً في عقله وروحه لتشكل لذة حسيّة بما تثيره من إحساسات معينة في نفسيّة المتلقي واستمتاعه لها.

وتعد الألوان عنصراً رئيسياً من العناصر المكونة للصورة الشعرية في شعر الشعراء المحدثين ونمو الصورة المنسابة من اللاشعور اللافح المتدفق مع العواطف الإنسانية المتدافعة في التكوين الشعوري الذي يمرّ به الشّاعر أثره في بناء الصّورة اللونيّة، فنجد الشّاعر يلجأ إلى اللون الأسود عندما يعبِّر عن مرارة التّجربة القاسيّة التي يمرّ فيها، وعن الليالي الحالكة التي غطت عتمتها على أضواء نفسه فنشرت فوقها غلالة من السّواد والظّلام، ومنه اللون الأحمر الذي يعبِّر فيه الشّاعر عن الصّراع بين السلطات وأفراد الشَّعب، والغني والفقير، ويرمز في النّهاية إلى الدّم المراق من جراء هذا الصّراع.

ويلجأ أحياناً إلى استخدام اللون الأبيض، ليعبِّر من خلاله عن لحظات الفرح والسّعادة والسّرور والليالي الجميلة التي يقضيها بين أحضان الطبيعة وأهلها، والحريّة والانطلاق والمحبّة وبذلك تظهر الدّلالات النّفسيّة للألوان وإشعاعاتها العاطفيّة التي تنم عن المواقف المتعددة التي أسرت الشّاعر، ويمثل أيضاً نهاية ألوان الطَّيف، وهو الأفق الذي تغنى به جميع الألوان، إنَّه معادل رمزيّ لحالة الحبِّ الشُّمولية الكونيّة، حالة الحبّ الصّوفي المطلق الذي يستغرق قلب الشّاعر العاشق(64).

وفي طغيان كثير من المعاني تظهر أهمية اللون في تشكيل الصورة الشعرية، وأنّ أول الظّواهر اللونيّة اللافتة في بعض الأشعار التي يستخدمها الشّعراء المحدثون، تغليب بعض المحسوسات على غيرها من "صفات حسّية مرئية أو مسموعة أو

ملموسة على حاسة رؤية الألوان وقد تجلى ذلك في عدم اكتراثه بذكر ألوان الأشياء التي يستلزم ذكرها بيان لونها أكثر من بيان أية صفة أخرى"[65].

إن الشّاعر المعاصر يستعمل الألوان لا لمجرد علاقات لغوية تدل على مسمياتها، ولكن تعبر عن كثير من الجوانب العقلية والانفعالية والإيحائية التي يبدو منها الخلق والإبداع واضحين إذ إنّ "الارتباطات اللونية تستحضر في الذهن والنفس مجموعة من العواطف التي اقترنت بالتجربة الشعورية، لكن تلك الارتباطات ربما تكون فردية محضة تتصل بذكريات وأحداث ومواقف خاصة، ولا تمثل قاعدة موضوعية صالحة للتطبيق في كلّ الحالات[66].

ويشير عز الدين إسماعيل أثناء حديثه عن الصّورة في الشّعر العربي المعاصر إلى أنّ اللون يعدّ مظهر أساسي حسيّ يحدث توتراً في الأعصاب وحركة المشاعر، مثيراً حسياً يحبه الشّاعر استكشافاً للصورة أولاً، ثمّ إثارة للقارئ والمتلقي ثانياً. فالشّعر ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان إلى جانب العناصر الحسية الأخرى[67].

وبالرغم من أن أولى الأفكار التي تنبعث من القصيدة تتمثل في معانيها الظاهرة غير أن هناك إيحاءات تشع بها الألوان لا تقل أهمية عن هذه المعاني. وأنّ دراسة اللون "في الجملة يربط بين اللفظ وموقعه في السياق انطلاقاً من علم الأصوات اللغوي إلى علم الصرف إلى علم النّحو إلى علم دلالة اللفظ المعجمية، ثمّ ما جدّ بفعل تحرك الكلمة ونموها في جمال الدّلالة الاجتماعية لإدراك العلاقة بين اللفظ أو الرّمز من ناحية والمعنى أو المدلول من ناحية ثانية، وما يثار من انفعال من ناحية ثالثة "[68].

لقد لجأ الشّاعر المعاصر إلى تعبيرات ومعان إيحائية من خلال إبراز اللون في شعره ليعبر عن إحساس إنساني صادق وموقف شامل اتجاه الحياة التي خبرها واستفاد من متناقضاتها وقيمها. ومن هذه الألوان اللون الأسود الذي غالباً ما طغى

على ذكر اللون في كثير من قصائد الشّعراء، بحيث أصبح مرتبطاً بمواقف حياتية وإنسانية للشّاعر.

يقول مُحَمَّد القيسي:

وبحثتُ عن اللقمةِ سيدَتي فعملتُ بإحدى الحاناتِ
أجْلي الكاساتِ
وأنظفُ أرضَ الصالةِ بعد خروجِ الساداتِ
سيدتي لكن الأيامَ السوداءَ
تأبَى إلا أن تستكمل أبعاد المأساة(69)

ومن هذه المحسوسات والمرئيات استخدامه لليل، والشّيب، والورد. ويعتبر الشّاعر مُحَمَّد القيسي من أكثر الشّعراء المعاصرين استخداماً لهذه الظاهرة في شعره بدلالاتها المتعددة. يقول:

أحسستُ بأني وَحدي المقرور
في قبضةِ هذا الليلِ المسعور
فارتجفتْ أوصالي وتذكرتُ أبي، أمي، أختي(70)

ولم تقتصر هذه الظاهرة بدلالاتها الواضحة في شعر بعض الشّعراء، بل لجأ بعضهم إلى تشكيل مزاوجات تتجلى فيها القيمة الأسلوبية في جعل لغته لغة رمزية وموحية. لا سيما إذا وضعت الصفة اللونية مع اسم غير متوقع لها مما يشكل انحرافاً أسلوبياً ولغوياً في شعره. يقول:

بحثتُ بأدمعي عنكم
وناشدتُ الرياحَ السُّود عن أحوالِكم خبراً
صدى ذكركم ينداحُ في غورِ الجوانح
كاحتراقِ مشاعلِ الذكرى(71)

وتبدو القيمة الأسلوبية في الصفة اللونية هنا من خلال خلق تشعيبات دلالية غير مباشرة فالأسود للسواد الذي يوحي إلى الفقد والحزن، وكأن الرّياح السّود هي التي تجلب هذا الفقد والحزن.

وإذا كان بعض الشّعراء قد استغل الإيحاءات الرّمزية للون الأسود واعتمد عليها في إبداع المعنى، فإنَّ بعضهم من لجأ إلى المزاوجة في استخدام تلك الإيحاءات. فقد اتخذ الميداني بن صالح من هذا اللون أداة لستر ذاته، بل هو ثوب يغطي به كلّ عار. يقول:

الرِّداءُ الأسودُ السحري منْ ذاتي لنفسِي
ومن السُّهد الذي مزَّقَ أنفاسي وحسِي
هو لي ثوبٌ يغطي كلّ عاري
أنا لولاه لفضلتُ احتراقِي وانتحَاري
****

الرِّداء الأسودُ الحالكُ من نسجِ جفُوني
أنا لولاهُ لهدّتني ظنوني
ولأصبحتُ أسيراً لشُجوني
هو لي ثوبٌ يغطي كلّ عاري للتأسِي (72)

وإذا كانت الإيقاعات اللونية تدخل في الجانب الشكلي لتجربة الشّاعر، فإنها تدخل من جانب آخر في صورة الإيحاء الذي يحلم به الشّاعر، وإن كان ذلك على مستوى التجربة الفنية والنّفسيّة.

يقول صلاح عبد الصبور:

كان طفلاً عندما فرّ عن البيتِ وولى
من سنينَ عشرة ذات مساءٍ ، كان طفلاً

وافتقدنَاه، ونادينا في أحلامِنا
وانتظرنَا خطوَه الخضرِ في كلّ ربيع
وشكَونا جرحَه خلانَنا (73)

تبدو قيمة الصفة اللونية هنا من خلال الإيحاء، فالاخضرار رمز يوحي للخير والطمأنينة وأنّ الخطو المخضر هنا رمز يجلب البهجة والبركة. وفي أحيان كثيرة نجد الظاهرة اللونية ترتبط ارتباطاً وثيقاً ومنطقياً بالصّورة، وتوجه بقوة الحسّ إلى عواطف المتلقي ومشاعره، وتثير فيه كلّ تداع وارتباط يكشف المعنى الذي يكمن خلف الألفاظ. يقول الميداني بن صالح :

اللّيْل يُرهبني .... وصوتٌ موحشٌ
يعوي ، يَنوحْ :
يا " شهرزادُ " لمن أبوحُ ....؟
قلْبي جَروحْ
"يا" شهرزادي " يَا غَرَام
الشَّرق يَغمُره الظّلام
عاماً فعامْ
والقومُ أشلاءُ نيامْ
وَسطَ الكهوفِ وَتحتَ أقبيَةِ الخيامْ !!(74)

فقد ارتبط اللون الأسود عنده بحالة من التعب والسأم والمرارة وعدم المصالحة التي تعكس الموقف النّفسيّ للشاعر من الواقع. وهو ما أكده في قوله:

ليلٌ وسكونٌ
والجميعُ يهبطُون في آبارِ النومِ العميقة
ذاتُ الأحلامِ

وأنا وحدي هائمٌ في غاباتِ الليلِ
مهللُ الأطرافِ
اهجعُ كالنورسِ الضائعِ المنتوفِ
لا اهجعُ (75)

وقد يلجأ الشّاعر إلى إبراز صفة التضاد اللوني بين الالوان من أجل وصف التحول بين زمنين نقيضين، اذ يفصح بذلك عن هاجس من هواجس الروح، وعاطفة من العواطف النّفسيّة. يقول عرار:

يا ميّ ما ذنبي إذا فرّ الصِّبا ومضَى ، ولم أجنِ الشبابَ لشأنه
وسوادُ شعركِ حدّ من غلوائه ومشَى المشيبُ دوراً إليّ قبلَ أوانه(76)

تظهر الصورة الشعرية في الأبيات السابقة أن التّضاد اللونيّ بين سواد الشّعر والمشيب قد أديا دوراً مهماً في وصف التّحول عند الشّاعر من النقيض إلى النقيض، زمن الحبِّ المتمثل بزمن الشّباب والحيوية والنشاط وزمن الفقد أو البعد المرادفين لعالمي النّور والشّباب والظّلام، أو البياض والسّواد، أو الحياة والموت في حياة الشّاعر، ويلفتنا ما يعكسه هذا التّضاد من دلالات نفسيّة وشعوريَّة. فلوّنه برؤاه الدّاخلية، وأعاد تشكيله وفق مشاعره وأحوال نفسه.

أمّا خصيصة تفضيل المحسوسات على حاسة الإبصار اللوني في الشّعر فقد وردت واضحة في قول عرار :

أفؤادُ قل لي : وردُ وجهِك مَا له قد مالَ من قانٍ لأصفرَ فاقعِ(77)

فقد لجأ الشّاعر في الصّورة السابقة إلى الازدواجية بين الألوان، إذ يذكر في الصّورة اللونين الأحمر المتمثل بلون الوجه كما يرى، واللون الأصفر النّاجم عن طبيعة المرض الذي ألم بالمريض.

وكلمة الورد، لم توهن التّلاحم والتّواشج في الصّورة، بل تدل على قوة التّلاحم ودقة الملاحظة، والصّدق في التّصوير لواقع الشّخص المريض، عندما يشتد عليه المرض تتورد وجنتاه وإنّ صورة التّورد في سياق القصيدة لا توحي بالبهجة والسّرور، بل توحي بشدة المرض والحزن، وهذا التّورد العارض الذي يسبق الموت مباشرة، فالتّورد في وجهه دلالة عن ضعف وفناء وعجز، لا عن قوة وحيويّة(78).

وفي مكان آخر تأخذ الألوان عند سيح القاسم عدداً من الإيحاءات والمعاني المبهمه، وتظهر حاله من التجسيد من خلال العلاقات الرّمزية التي تنشأ بين الألفاظ والمعاني في التجربة الشّعرية، إذ. يقول سميح القاسم :

وهجرَ اللفظَ اعواماً على أعوامِ
ونهرَ السائلِ المحروم
وقهرَ الأخوةَ الأيتام
خناجرُ
في أكفِّ الليلِ والأحزانِ والأعداء(79)

فقد منح الليل والأحزان صفة الإنسان باستعارة أكف له، وهي حقيقة محسوسة والأعداء يمكن إدراكهم، في حين يتعذر إدرك أكف الليل والأحزان. ذلك أن الليل والأحزان لا أكف لها تحسّ. وهذا المخرج في بقاء الصّورة بهذا الأسلوب يجذب المتلقي إلى التفاعل مع النّص الشعوري(80).

وتتمازج بعض الألوان في التعبير عن الجوّ النفسي للشاعر، مستخدماً التراسل بينه وبين معطيات الحواس الأخرى، أو يشير إليه بذكر ما يستلزمه من مدركات سواء أكانت مادية أم معنوية مرئية أم غير مرئية. يقول مُحَمَّد زكي العشماوي في قصيدة "اللؤلؤة الأسيرة".

لن أتكلمْ
وأوراقُ الخريفِ صرعى
وقد هجرتْ الطيرُ بلادي
وارتدى الأشجارُ ثيابَها الوداد
ولكن عندما تعودُ الشَّمس من رحلتها وراءَ البحار
ويطلقُ سراحَ اللؤلؤةَ الأسيرُ
ويخرج الرعاةُ خفافاً إلى أحضانِ المروجِ
وتميسُ القمرُ الهانئةُ بين الوصفيات
وسأشربُ الخمرَ من شفيتكِ الحمراء
وأغني قصائدي (81).

فقد أدى تمازج الألوان إلى إبراز معطيات الحسّ والشعور، وذلك في كيان امتزاج تعدد المعطيات اللونية في كلّ واحد متساوق، ينعكس بعضه بعضاً بحيث لا يبقى أمام الملتقي سوى الصّورة المعبرة عن الجوّ النّفسيّ والشعوري الملائم لحالة فقدان الحرية أو غيابها. فأوراق الخريف صرعى، والطيور قد هجرت بلادها وبلاده، وارتدت الأشجار ثيابها السوداء إيحاءً إلى زوال الحرية وتلاشيها، ويصبح زوال هذه اللون بعودة الشمس أو الحرية من رحلتها وراء البحار، وإطلاق سراح اللؤلؤة الأسيرة عندئذ ينبعث اللون الأخضر حيث تكتسب الحياة الخصوبة والنماء والتجدد.

الهوامش:

1- سي دي لويس، الصّورة الشّعرية، ترجمة أحمد ناصيف الجنابي وزميليه، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982، ص138.

2- إيليا أبو ماضي، ديوان إيليا أبو ماضي، شرح صلاح الدين الهواري، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2006، ص412 .

3- مُحَمَّد غنيمي هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، دار النّقافة، ودار العودة، بيروت، 1973، ص443-444.

4- عبد النّبي اصطيف، النّص الأدبيّ والمتلقي، الموقف الأدبيّ، سنة 23، ج7، يوليو، 1964، ص.16

5- مجيد عبد الحميد ناجي، الصّورة الشّعريّة، الأقلام، ع 7، سنة 19، أب 1984م ، ص.7

6- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، مادة شعر، ص.149

7- مصطفى وهبي التل، العشيات، تحقيق زياد الزعبي، منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998، ط2، ص.114

8- إبراهيم خليل، اللهب والضفيرة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2000، ص.118

9- مُحَمَّد غنيمي هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، ص376.

10- المرجع نفسه، ص451.

11- إبراهيم خليل، البعد الغوي في الشّعر الحديث، البعد اللغوي في الشّبعر الأردني الحديث، أفكار، عدد 98-90، 1989، ص.74

12- علي الخرابشة، الصّورة الشّعرية في شعر مصطفى وهبي التل عرار، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك، 2005، ص.388

13- روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، 1971، ص249.

14- فدوى طوقان، الليل والفرسان، دار الآداب، بيروت، ط1، 1969، ص53-54.

15-علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، ص36-37

16- بدر شاكر السّياب، الديوان، دار العودة، بيروت، 1989، ج1، ص390-392.

17- أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، منشورات وزارة الثقافة، الأردن، 2009، ص76.
18- مُحَمَّد علي شمس الدين، الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ط1، ص149-150.
19- سي دي لويس، الصّورة الشّعرية، ص10.
20- روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، ص191.
21- انظر، عبد القادر الرباعي، الصّورة الفنية في النقد الشّعري، مكتبة الكتّاني، إربد، 1995، ط2، ص.10
22- عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ظواهره وقضاياه الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 1981، ص138.
23- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1980، ط3، ص.357
24- اليزابث دور، الشّعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة مُحَمَّد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنه، بيروت، 1961، ص114.
25- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، ص22.
26- علي الخرابشة، الصّورة الشّعرية في شعر مصطفى وهبي التل (عرار)، ص.33
27- انظر مُحَمَّد مندور، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، القاهرة، دت، ص137.
28- المرجع نفسه، ص.110
29- مُحَمَّد فتوح أحمد، الرّمز في القصيدة الحديثة، علامات في النقد، ج13، م29، ديسمبر، 1999، ص270-271.
30- مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، 1965، ص24 .
31- انظر أنطوان كرم، الرّمزية والأدب العربي الحديث، ط1، بيروت، 1949، ص12.
32- ونفرد نوتني، لغة الشّعر، ترجمة عيسى العاكوب، وخليفة العرابي، معهد الإنماء العربي بيروت، 1966، ط1، ص215 .
33- نقلاً عن، ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، دار الآداب، بيروت، 1992، ص59.
34- إحسان عباس، فن الشّعر، دار الثقافة، بيروت، 1959، ص69.

35- انظر روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، ص210 .

36- العقاد، ابن الرومي، حياته من شعره، دار الكتاب العربي، دت، ص303.

37- موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدّراسات الجامعيّة، إربد 2000، ص72.

38- عمر أبو ريشة، الأعمال الشعرية الكاملة، م1، دار العودة، بيروت 2005، ص143 .

39- بدر شاكر السّياب، الديوان، ج1، ص177.

40- المرجع نفسه، ج1، ص179-180.

41- المرجع نفسه، ج1، ص183

42- المرجع نفسه، ج1، ص272-273.

43- المرجع نفسه، ج1، ص187-198.

44- مصطفى وهبي التل، العشيات، ص403 .

45- علي الخرابشة، الصّورة الشّعرية في شعر مصطفى وهبي التل، ص418-419 .

46- مُحَمَّد غنيمي هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، ص418-419.

47- مُحَمَّد مندور، الأدب ومذاهبه، ص110 .

48- مُحَمَّد غنيمي هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، ص418.

49- مُحَمَّد مندور، الأدب ومذاهبه، ص110 .

50- مُحَمَّد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1978، ص340 .

51-نزار قباني، الأعمال الشّعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ج1، 1983، ط12، ص477-479 .

52- بدر شاكر السّياب، الديوان، ج1، ص474 .

53- المرجع نفسه، ج1، ص390-391 .

54- مصطفى وهبي التل، العشيات، ص385 .

55- علي محمود طه، أرواح وأشباح، ط3، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1945، ص80 .

56- علي محمود طه، شرق وغرب، إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1947، ص22 .

57- مُحَمَّد علي شمس الدين، الأعمال الكاملة، ص20-21 .
58- أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، ط2، لندن، 2008، ص281 .
59- انظر، كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، 1998، ص214 .
60- صلاح عبد الصبور، المجموعة الكاملة، مج3، 1977، ط2، ص126.
61- المرجع نفسه، ص120 .
62- المرجع نفسه، ص283 .
63- مُحَمَّد العبد، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، فصول، م7، ع1-2 أكتوبر، 1986، مارس 1987، ص96 .
64- علي الخرابشة، الصّورة الشّعرية في شعر مصطفى وهبي التل، ص279 .
65- يوسف حسن نوفل، الصّورة الشّعرية والرّمز اللوني، دار المعارف، مصر، 1995، ص45.
66- عدنان حسين قاسم، التصوير الشّعري، التجربة الشّعرية وأدوات رسم الصّورة الشّعرية المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، 1980، ط1، ص172.
67- عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ظواهره وقضاياه الفنية والمعنوية، ص129-130.
68- يوسف حسن نوفل، الصّورة الشّعرية والرّمز اللوني، ص29 .
69- مُحَمَّد القيسي، الأعمال الشّعرية، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ط2، ص55-56 .
70- يوسف حسن نوفل، الصّورة الشّعرية والرّمز اللوني، دار المعارف، مصر، 1995، ص56.
71- المرجع نفسه، ص60.
72- الميداني بن صالح، الليل والطريق، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1981، ص17.
73- صلاح عبد الصبور، المجموعة الكاملة، ص134.
74- الميداني بن صالح، الليل والطريق، ص10.
75- المرجع نفسه، ص17.
76- مصطفى وهبي التل، العشيات، ص334.
77- المرجع نفسه، ص397.

78- الخرابشة، الصّورة الشّعرية في شعر مصطفى وهبي التل، ص225

79- سميح القاسم، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص493.

80- أنظر، جمال يونس، لغة الشّعر عند سميح القاسم، مؤسسة الفوارس، دمشق، 1991، ص159-160.

81- مُحَمَّد زكـي العشـماوي، ديـوان أزمنـة في زمـان، دار النهضـة العربيـة، بـيروت، 1996، ص147-148.