أساليب التصوير الشعري في قصيدة الشطرين عند (مهدي حارث الغانمي، عارف الساعدي، عماد جبار)

الباحث

علي محيسن عبد الله

الاستاذ الدكتور

عبد الله حبيب التميمي

جامعة القادسية – كلية التربية

Methods of poetic photography in the poem of the two parts of (Mahdi Harith Al-Ghanimi, Aref Al-Saadi, Imad Jabbar)

Prof. Dr. Abdullah Habib Al-Tamimi
Ali Muheisen Abdullah
Al-Qadisiyah University – College of Education

الخلاصة :

يعالج هذا البحث الصورة الشعرية بوصفها عنصراً من عناصر الشكل الشعري في قصيدة الشطرين، ويتخذ من متون شعرية لثلاثة شعراء هم (مهدي حارث الغانمي، وعارف الساعدي، وعماد جبار) أنموذجاً لذلك، وتقوم الدراسة على متابعة تجليات الصورة الشعرية في هذه المتون الشعرية، لتفحص مدى خضوعها أو خروجها عن اشتراطات وحدود الشكل الشعري لقصيدة الشطرين، عبر الكشف عن الأساليب المتبعة من قبل الشعراء في إنتاج الصور الشعرية الواردة في قصائدهم العمودية، وقد مزج الشعراء بين الأساليب التصويرية المتبعة في القصيدة التقليدية، وبين الأساليب المتطورة التي افرزتها حركة الحداثة العربية، ولا يعني هذا أن الصورة الشعرية جاءت على مستوى واحد عند الشعراء، فثمة فوارق في ما بينهم، تبعاً لتباينهم في الرؤى والمرجعيات الثقافية التي غذت النسيج اللغوي لقصائد كل واحد منهم.

الكلمات المفتاحية :التصوير , قصيدة , الشعراء

Abstract:

Titles of the elements of the poetic form in the poem of the two parts, and it is taken from the poetic texts of three poets (Mahdi Harith Al-Ghanmi, Aref Al-Saadi, and Imad Jabbar) as a model for the study to follow the manifestations of this poetic image in the poetic texts, to examine the extent of its compliance or its requirements for the terms and limits of the poetic form of the poem of the Shata'a By revealing the contradictory tradition before the poets in the production of poetic images of messages in their vertical poems, the poets mixed the pictorial in the traditional poem, and the explanatory character produced by the Arab modernity movement, this does not mean that the poetic image came on a single level among the poets, as there are differences between them, according to their differences in visions and cultural references that fed the linguistic fabric of each of them's poems.

key words: Khalil Alhawi-social experience

توطئة:

يعد مصطلح الصورة الشعرية مصطلحا جديدا على النقد العربي بصياغته الجديدة, إلا أنه في النقد العربي القديم أثار الكثير من المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث وإن اختلفت طريقة العرض أو التناول, أو تميزت درجات التركيز والاهتمام[١]، ويمكن تحديد أبرز تلك الطروحات النقدية القديمة, كما يرى الدكتور عناد غزوان, بآراء ثلاثة من النقاد العرب هم, الجاحظ وقدامة والجرجاني وقد أفاد النقد القديم في تكوين تصوره هذا من التراث اليوناني السابق، فضلاً عن التحليلات البلاغية للنصوص الشعرية والقرآنية[٢].

أما في النقد الحديث فقد شغلت الصورة بوصفها مصطلحاً نقدياً حيزاً كبيراً في الدراسات الشعرية، لما وقر فيها من دور الصورة يجعل الشعر أكثر تجاوزاً للظواهر, ومواجهة الحقيقة الباطنية للأشياء[٣], بعد أن كانت وظيفتها في التصور النقدي القديم لا تتعدى الحدود الظاهرية لها, إذ كانت تجنح نحو امتاع العقل أكثر من الخيال؛ لأنها تسعى على وفق تلك النظرة إلى مخاطبة الفهم المشترك[٤].

ولما كانت القصيدة العمودية عند الشعراء قيد الدراسة تنتمي إلى القصيدة الحديثة، فسيقوم هذا المبحث على تفحص الأساليب التصويرية في تلك القصائد عن طريق عرض بعض النماذج الشعرية، للوقوف على رؤية الشاعر في بناء صوره من خلال توظيفه لتلك الأساليب.

أولاً: التشبيه

وقد تنوعت أساليب الأداء فيه عند الشعراء، فكانت كالآتي:

١- التشبيه الكامل الأطراف من (مشبه، ومشبه به، وأداة التشبيه، ووجه الشبه)، ويمكن التمثيل لهذا النوع من التشبيه بنماذج متعددة لدى

الشعراء[٥]، منها ما جاء في قصيدة "اقترفت العراق"[٦]:

(الخفيف)

رَحَـل العمْـرُ كالـدُخانِ وشَـابَت أغنيَــاتي توَجّســاً واصــفِرارا

فالمواويــلُ أورثتنــا انكســاراً والتفاصــيل بعثرتنــا غبــارا

ومن ذلك قول الغانمي[٧]:

(الطويل)

يتَيْمَــاً كــإرثِ الأنبيــاءِ.. وربُّمــا لَــهُ وَطَــنٌ في اللامَكــانِ يُحاوِلــه

بِـه مِهْنَـةُ السيْفِ القَتيـلِ، مَتـى نَبَـا سَـيَلْحَدُهُ غَمْـدٌ وتُرْخـى حَمائِلُــه

مَهيْنــاً كَمــاءِ السَـهوِ يُفلِـتُ دافِقـاً لــتَلقَحَ في رَحِــمِ البــوارِ سَــنابُله

ومن ذلك ما جاء عند عماد جبار قوله[٨]:

(البسيط)

فَــيْضٌ مِــنَ الأحمــرِ القَــاني يُجَللــهُمْ

ولَــم يُكــدّرْ مــن الأشــجارِ مــا لَمحــوا

وأمسَــكتْ زرقــةُ الآفــاقِ أذرُعَهــمْ

كطَــرفِ ثــوبٍ عليــهِ اللــونُ ينسَــفحُ

إن هذا النوع من التشبيه لا يمثل نسبة كبيرة في قصائد الشعراء، كما أنه يحيل إلى رتابة الصورة ونمطيتها، لا سيما مع حضور أداة التشبيه التي تعطي ذلك الانطباع، كما أن الصورة في هذا النوع من التشبيه لا تشي بجهد الخيال . فهي في معظمها مبنية على الربط والمقارنة بين طرفي التشبيه. والوقوف عند هذا الحد من دون الإيحاء بما وراء ذلك، فالشاعر عارف الساعدي يشبه ذهاب العمر منه بالدخان "رحل العمر كالدخان..". إلا أن الصورة التشبيهية عند الشاعر مهدي حارث تأتي في سياق أوسع تلك هي الصورة الاستعارية في "لتلقح في

ISSN Print 2072– 4756
ISSN Online 2664-4703

رحم البوار سنابله" التي أنقذت الصورة من النمطية، إذ أعطتها زخماً تصويرياً أكبر، أما الشاعر عماد جبار فإن صورته وإن جاءت في سياق التشبيه التمثيلي، إلا أنها ظلت تدور في فلك الوصف من دون أن تقدم أية إثارة، فالشاعر يأتي بصورة تمثيلية تقوم على وصف السماء بأخذها للشهداء من أذرعهم، وهي صورة تقوم على الجانب العقلي، وعندما يأتي بالمشبه به فإن الصورة تظل عقلية منطقية، فاللون لا ينسفح الا على طرف الثوب الذي يقابل أطراف الشهداء المرفوعين.

وفي بعض الأحيان يقوم الشاعر بتقديم أداة التشبيه على طرفيه، كما هو الحال مع الساعدي في قوله(٩):

(الكامل)

وكأنَّــــه حلــــمٌ عَلــــى أبْوابِنـــــا وكأنَّنــــا حلــــمٌ علــــى أبْوابِـــــهِ

والغانمي في قوله(١٠):

(الطويل)

ككُــلِّ تلاميــذِ الفراشَــاتِ تَحتَفــي غُوايتُــهُ بالضَــوءِ والنَــارُ حَاصــله

قد يكون السبب وراء ذلك حاجة الشاعر إلى تأكيد تلك الصورة لدى المتلقي؛ لما تمثله من أهمية عند الشاعر فيأتي بما يراه مناسباً لتعميقها عند المتلقي، على أن هذا النوع من التشبيه لم يكثر عند الشعراء، لا سيما الشاعر عماد جبار الذي لم يستعمل هذا النوع من التشبيه.

٢- التشبيه المحذوف الأداة ووجه الشبه، كما في قصيدة عارف الساعدي "ما لم يقله الرسام"(١١)، والتي منها قوله في تشبيه نهري دجلة والفرات:

(البسيط)

نهْـــــــرَانِ طِفْـــــــلانِ مَـــــــرَّ اللَـــــــونُ فَوقَهُمـــــــا

ISSN Print 2072– 4756
ISSN Online 2664-4703

فرفرَفـــــا واسْـــــــتراحا... بَعْـــــــدها كَبُـــــــرا[١٢]

وكذلك ما جاء عند الغانمي من هذا النوع قوله[١٣]:

(الكامل)

ولأنْـتَ أشْـجَارُ السـوَادِ وَكَفُهـا تَمحـو مِـن المَعْنـى خَرِيفـاً أصْـهبا

كنْـتِ النَشـيدَ البِكْـرِ، أوّل جُمْلَـةٍ وَشَـمَتْ مَجامِرَها على عُـوْدِ الصِبَا

وكذلك ما جاء من هذا النوع عند عماد جبار قوله[١٤]:

أعَـوْدُ.. أُمّـيْ عِنْـدَ البَـابِ وَاقِفَـة عَشْـرٌ مَضـيْنَ علـى التسـآلِ والسـهرِ

وَقَــدْ رأيْــتُ ثقُوبــاً في عبَاءتِهــا حَجْم الشظايا.. بلَوْنٍ مَوحِشٍ كَدرِ

إن الملاحظ على تشبيهات الشعراء ـ هنا ـ وضوح جهد الخيال في الربط بين طرفي التشبيه، فالربط لا يبدو منطقياً بين الأشياء، إلا أنها قد لا تخرج عن التشبيهات البلاغية القديمة من حيث الغرض؛ فإن غرض التشبيهات في أكثر النماذج لا يخرج عن تقرير حال المشبه، أو بيان حاله، ففي جميع النماذج يلجأ الشعراء إلى ذكر وجه الشبه، فالساعدي حين يشبه النهرين بالطفلين فإنه يعقبه ببيان حال الطفلين، وكذلك الغانمي في ذكر حال أشجار السواد وكفها، وكذلك تشبيه الثقوب بحجم الشظايا عند عماد جبار، كما أن الصورة التشبيهية عند عماد جبار تأتي في سياق البناء السردي في القصيدة، وهذا ما قد يعرقل استرسال الصورة؛ لأن السرد يدفع بالأحداث في اتجاه أحادي خطي، بينما تتحقق الصورة في اتجاه معاكس لذلك، بمعنى آخر: إن السرد يسير باتجاه سياقي، وللصورة طبيعة استبدالية[١٥]، لذلك لا يمكن التوقف في أية لحظة في القصيدة ذات الطابع السردي[١٦]، كما في قصيدة عماد جبار، بينما يمكن ذلك في النص التصويري، كما هو الحال مع نصي مهدي حارث وعارف الساعدي.

٣- تشبيهات أخرى، يمكن أن يجد الباحث في نصوص الشعراء صوراً تنزع

ISSN Print 2072– 4756
ISSN Online 2664-4703

نحو التشبيه، من دون أن تعتمد على بنية التشبيه المعروفة، بل تأتي ضمن تراكيب توحي بالتشبيه، كما في استعمالهم لأسلوب النداء في خلق الصور القائمة على التشبيه، ففي قصيدة (أفٍ)[١٧] لمهدي حارث يتكرر هذا الأسلوب:

(البسيط)

يـا لَهفَـة الخَـائف العَطْشَـان في زَمَـنٍ تُسْـقَى الكِـلابُ بِـهِ مِـنْ رَائِـقِ المُـزُنِ
يـا حَبَّـة القَمـحِ أَلْقتْهـا الريـاحُ إلى أَرْضِ البَوارِ فَكَانَتْ حَيْثُ لَمْ تَكُنِ
يـا غُرْبَـةَ المـاءِ في نَهْـرٍ يُحَاصِـرُهُ بالضَـفَّتَينِ لِيَسْـقِي جَنَّـةَ الـوَثَنِ
يـا طُهْـرَ بِلْقِيسَ لَـم تَحْفِـلْ بِـهِ سَبَأٌ فَبَاعَـهُ الهُدهُـدُ الوَاشِـي بِـلا ثَمَـنِ

تأتي هذه الصور في سياق حديث الشاعر عن الوطن، وتوصيف حاله بما يراه الشاعر على وفق رؤيته، وبما أنتجه خياله للربط بين تلك الأطراف، لكن الشاعر لا يلجأ إلى أسلوب التشبيه المباشر، بل يبرع في استعمال أسلوب آخر يعتمد على الإنشاء بدلاً من الإخبار، فيأتي التشبيه من خلاله منطلقاً من لغة شعرية حداثية مكنته من ذلك، كما أن الصورة لا تأتي منفصلة، بل تأتي في سياق تصويري آخر فرضه الوجه التشبيهي الذي كان على الشاعر بيانه، فالشاعر حين يشبه الوطن بحبة القمح التي سيبين حالها لتكتمل الصورة، فنكون إزاء صورة أخرى، حيث الرياح التي تأخذ الحبة إلى أرض بوار، فيجد القارئ نفسه أمام صورة استعارية أخرى في (أرض البوار) التي استعارها الشاعر إلى تلك الجغرافية الوطنية، والشاعر لا يكرر التشبيه اعتباطاً، بل يأتي به على وفق رؤيته لأزمة الوطن، فالتشبيه الأول كأنه يبدأ بتشبيه حال الوطن منذ الخليقة إذ يصور خيال الشاعر مجيء الرياح به إلى هذه البقعة البوار من الأرض، فيما يأتي التشبيه الثاني لتوصيف حال غربته بعد أن وضع في هذه البقعة، فهو محاصر بدول تعاديه تنهب خيراته، أما التشبيه الأخير

فإنه يمثل محنة الوطن، وتشبيهه ببلقيس التي وشى بها الهدهد بلا ثمن، على أن الصور هنا تأتي على وفق رؤية الشاعر الخاصة، فلم يعد الهدهد في هذه الصورة يحمل طابعاً إيجابياً كما توحي به صورته الأولى، بل أصبح رمزا للوشاية.

وكذلك الحال مع عارف الساعدي في قصيدته (من ذكريات الماء)(١٨): (الكامل)

يَا مَاءَ يَا لُغةَ المشَاحِيفِ التي ... بِذبولِها كُلٌ أرَاقَ صِبَاهُ
يا مَاءَ يَا طِفلَ الجَنُوبِ البِكْرِ لَمْ ... تَكْبُرْ وتَلعَبْ لاهِياً لَولاهُ

حيث يتوسل الشاعر بـ (ياء النداء) لخلق الصورة التي تحمل معنى التشبيه، فهو لا يلجأ إلى أداة التشبيه في ذلك، بل يتخذ من هذا التركيب أسلوباً جديداً لتشكيل الصورة، فالماء يشبه لغة المشاحيف، وهو بعد ذلك يشبه طفل الجنوب، على أن الشاعر استطاع أن يوفق بين الجانب التركيبي الذي استدعته الدلالة وبين الجانب التصويري، فنداء البعيد ضرورة استدعتها حالة الشاعر النفسية وهو ينادي الماء في أهوار الجنوب التي ابتعد عنها الشاعر.

وقد جاء هذا الأسلوب بنسبة أقل عند الشاعر عماد جبار، ففي قصيدته (سيرجعون إلى الأقصى)(١٩) يصف حال المسلمين ومشاعرهم تجاه المسجد الأقصى، ثم ينادي الأقصى بأسلوب النداء في جو تصويري يقترب من التشبيه:

(البسيط)

كم انتظرت مجيء الضوء من دمهم ... كم انتظرت وطال الليل والعتب
يا آخر المطر المهدور در بدمي ... وعلِّم القلب أن يندى إذا اقتربوا

لقد جاء الشاعر بالنداء في سياق متصل بالجو العام للقصيدة، فقد كان الشاعر يتحدث عن أهل القدس التي يعرج عليها الشاعر في البيت الذي يلي

ISSN Print 2072– 4756
ISSN Online 2664-4703

النداء، ثم يشبه الشاعر الأقصى بأنه (المطر المهدور)، ولكن ليس بطرائق التشبيه المألوفة، وإنما من خلال النداء، وتحديداً حرفه (الياء) الذي يدل على بُعد المنادى، على أن التراكيب الإنشائية في هذه القصيدة هي التي فرضت على الشاعر التعبير عن هذا الملمح التشبيهي من خلال أسلوب النداء.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الأسلوب التصويري عند الشعراء كان يدور حول محمول واحد هو الوطن، سواء أكان العراق كما عند الشاعر مهدي حارث، أم مسقط الرأس كما عند عارف الساعدي، أم الوطن الذي يجمع المسلمين كما عند عماد جبار.

وفي سياق التراكيب وعلاقتها بالصورة عند الشعراء يلاحظ الباحث أن هناك صوراً عند الشعراء تتولد في ذهن المتلقي عن طريق العطف أو الصفة، والتعبير عن الصورة بالصفة هو الأكثر عند الشعراء، فعند الساعدي ـ مثلاً ـ (وطن ضائع) و(وجع بكر) و(حلم عقيم) و(أنهر مخبولة) و(زمن مر) و(الجنوب البكر) و(السأم الأزرق) و(المدن البليدة)[٢٠]، ما يشعر القارئ بتولد صورة ما في الذهن عبر تلك التراكيب التي تجمع بين الصفة وموصوفها من خلال تلك الانزياحات المتولدة من إضافة صفات غير مألوفة على تلك الموصوفات، ومع الشاعر مهدي حارث يلاحظ الباحث تكرار هذا الأسلوب، كما في قصيدة "ثقوا بالخاسرين"[٢١]: (الكامل)

فكلاكُمـا للـرِيحِ: طَـوْعَ خُرَافَـة   شَـوْهَاءَ تَقْـدَحُ مِـن يَـدٍ شَـلَّاء

ثم يقول:

مَـاذا وَراءَ الشِـعْرِ؟ خُبْـزٌ فَـاحِشٌ   وبَخُـورُ (نُقَّـادٍ) وفَخْـرُ إمَـاءِ

فإن وصف الخرافة بالشوهاء والخبز بالفاحش يوحي بصورة في ذهن المتلقي وإن كانت الصورة منحصرة في سياق مفردة واحدة، ولكنها تأتي في سياق تصويري أوسع يجعل منها ملتحمة بالصورة الكلية، وفي بعض الأحيان

يأتي الشاعر بالتركيب معكوساً بتقديم الصفة على الموصوف، لتتحول إلى سياق إضافي يجعل من الطرفين ملتحمين مع بعضهما البعض، كما في قصيدة الغانمي "كلما قاله الغمام"[٢٢]:

(الخفيف)

وتَمَـــادَتْ في غَيّهَـــا. كُـــلُ فَـــجً طَامِـــثُ الـــروحِ سَـــامِرِيُ القَـــرَارَةَ

فالشاعر بدل أن يصف الروح بالطمث والقرارة بأنها سامرية، راح يقدم الصفة ليكشف عن مدى التصاقهما في ذهن الشاعر.

أما الشاعر عماد جبار فيقل عنده هذا الأسلوب، ويمكن التمثيل له بما جاء في قصيدته "رحلتي الأولى إلى شمال العراق"[٢٣]، والتي مطلعها:

(البسيط)

كـان الزمَـانُ جمِـيلاً والريَـاح صـبا

ولم أكن أعرف التأريخَ والكُتُبا

ثم يقول:

مــزارع عـــاد مـــن حقـــل ترافقـــه

ريح مسافرة قد حركت عشبا[٢٤]

إن وصف الزمان بالجميل والرياح بأنها صبا من الصفات المألوفة، التي أسهمت في التقليل من البعد الايحائي للصورة. إلا أن وصف الريح بالمسافرة قد يكون أكثر إيحائية، وأكثر ارتباطاً بالحالة الشعورية للشاعر، فالقصيدة تأتي في سياق حديث الشاعر عن رحلته إلى شمال العراق، وهو نفسه عنوان القصيدة، ما يشي بأن فكرة السفر المسيطرة على الشاعر هي التي أوحت إليه بتلك الصورة.

ويلاحظ الباحث أن تلك الصفات التي أدت دور التشبيه في خلق الصورة كانت تميل إلى الصفات الحزينة التي تعكس المشاعر السلبية للشعراء، والتي

تؤشر على الجوانب النفسية للشعراء, ومدى تأثيرها على الصورة عندهم.

ومن صور التشبيه الأخرى التشبيه عن طريق حرف العطف، إلا أنه جاء بنسبة أقل عند الشعراء، على أن العطف ـ هنا ـ يوحي بالصورة من خلال ما يقوم به الشاعر من الجمع بين صورتين تتجمعان في ذهن القارئ لتشكل صورة أخرى، كما في قصيدة (صرخة ذابلة)[٢٥] لعارف الساعدي:

(الطويل)

زمانـــــا وعـــــيني والعمـــــى قـــــد تصـــــارعا

عـــــدوان، لا عـــــيني تكـــــل ولا العمـــــى

دعـــــوني... نزيفـــــي قـــــد أطـــــال مســـــيره

يســـــير غريبـــــا قـــــد رمـــــوه ومـــــا رمـــــى

يجمع الشاعر عن طريق حرف العطف بين العين والعمى، واللتين تحيلان إلى الوجود والعدم، أو إلى الظلمة والنور فهما في صراع دائم، والشاعر يثبت أنه ينتمي إلى الوجود أو النور من خلال إضافة العين إلى نفسه (عيني)، دون العمى الذي جعله مطلقاً، ليشير إلى حجم الصراع الذي يواجهه، كما أنه ينسب النزيف إلى نفسه، وفي البيت الثاني يأتي الشاعر بالعطف لتأكيد تلك الصورة من خلال الجمع بين فعلي الرمي (رموه وما رمى)، فيكون المتلقي أمام صورتين كانتا نتاج أسلوب العطف الذي يجمع بين شيئين، فيما يتظافر الجانب الصوتي مع الحالة النفسية للشاعر كنتيجة لانتشار حروف المد في البيتين، والتي أعطت مساحة صوتية أكبر ساعدت على نقل الصورة وتمثلها لدى المتلقي.

وفي بعض الأحيان تأتي الصورة عند الشاعر من عطف جملتين أسميتين، كما في قوله[٢٦]:

(الوافر)

صـــدى عـــارٍ وأحـــلامٌ ضـــياعُ وليـــل تحـــت خيمتـــه نُبـــاعُ

وبحـــرٌ مفـــرطٌ وبـــلا حـــدود ونحـــن المبحـــرين ولا شـــراعُ

فالصورة ـ هنا ـ لا تتشكل من الجمع بين مفردتين، بل بعطف جملتين أسميتين أو أكثر كما هو الحال في البيتين.

ويأتي أسلوب التصوير باستعمال أسلوب العطف عند الشاعر عماد جبار، في قصيدة "وطن جديد"(٢٧)، والتي منها قوله:

(البسيط)

هنـاكَ أرقـدُ لا ذِكـرى سـتُرجِعُني ولا دُروبَ سِـوى دَرْبٍ مِـنَ الزَبَـدِ

أضـيعُ مثْـل غُيـوم الله في أفُـقٍ وأغسـلُ القلـبَ بالأمطـارِ والـبردِ

فقد جمع الشاعر بين صورتين جاءتا على شكل جملتين فعليتين، الأولى: صورة ضياع الغيوم في الأفق، وهي الصورة التي شبه بها نفسه في بلاد الغربة، ثم عطف هذه الصورة على صورة أخرى، هي صورة غسل القلب بالأمطار والبرد، على أن كلتا الصورتين تنزعان نحو التشخيص، إذ جعل الغيوم في حال تنقلها في السماء وكأنها أنسان في حال التيه، وكذلك صورة القلب وهو يغتسل بالأمطار.

ولا يختلف الحال مع الشاعر مهدي حارث، إلا أن الجانب الإيحائي لديه يبدو أوضح باستعمال هذا الأسلوب، وذلك من خلال الجمع بين شيئين بعيدين غير مألوفين، فإذا كان تشكيل الصورة الاستعارية لدى الساعدي وعماد جبار ينتج عبر الجمع بين طرفين مألوفين لدى المتلقي، فإن الغانمي يجمع بين شيئين يبدو الجمع بينهما غير مألوفٍ؛ ليحدث كسراً في نمطية التوقع لدى المتلقي، كما في قوله(٢٨):

(الطويل)

قَوَارِير.. (هَبْ أنَّ النِسَاءَ عواصفٌ أيُحْبَسْنَ مِثلَ المَاءِ في رَاحَةِ اليَدِ؟)

ثم يقول:

فهَلْ هُنَّ إلَّا هُنَّ: عِطْرٌ وشَهقَةٌ تُرَفْرِفُ في أفْقِ اللُهَاثِ المُعَربِدِ

تأتي الصورة ـ هنا ـ في سياق حديث الشاعر عن النساء، ونقل رؤية الشاعر تجاه المرأة، في قبال نظرة الآخرين إليها، ويتبدى ذلك واضحاً من الاستفهام الاستنكاري الذي وظفه الشاعر ضد من يرى ضرورة حبس المرأة، ثم ينتقل إلى الصورة الأخرى التي يشكلها من الجمع بين العطر والشهقة؛ وهي تمثل نظرة المعربدين، والذين يقصرون نظرهم للنساء بالجوانب الحسية التي اختزلها الشاعر في الصورة المشكلة من أسلوب العطف، للجمع بين العطر والشهقة، على أن الشاعر يستعين بالجانب التركيبي في توصيل الصورة، وذلك من خلال توظيفه لأسلوب القصر (فهل هن إلا هن:...) الذي يسهم في تأكيد الصورة. وسيكرر الشاعر هذا الأسلوب نفسه في قصيدة أخرى تتحدث عن الوطن وتصوير حاله بعدة أساليب كان من بينها أسلوب العطف، كما في قوله من قصيدة "على شفا..."[٢٩]:

(الخفيف)

وهوى إذ هوى: نشيد وقمح وأصابيح تستشيط انتظارا

تكشف هذه الصورة عن رؤية الشاعر في تصوير حال الوطن حال وقوعه في الهاوية، تلك الهاوية التي ألمح لها الشاعر منذ عتبة العنوان (على شفا...)، إذ ترك المجال لخيال القارئ أن يذهب بعيداً في تشكيل تلك الصورة التي سيكملها الشاعر في هذا البيت، مختزلاً حال الوطن في تلك اللحظة، وهو لا يمتلك سوى النشيد الذي قد ينطوي على أبعد من دلالة المفردة المألوفة في الأناشيد الوطنية، فقد يكون الشاعر قد قصد منه فعل المناشدة والمبالغة فيه من خلال صيغة (فعيل)، وقد يساعد على هذا الفهم عطفه على "الأصابيح التي

تستشيط انتظاراً"، فأصابيح الوطن تستشيط من شدة الانتظار بعد مناشداته الكثيرة بالخلاص، ولكن الجمع بين النشيد والقمح هو الذي يبعث على الإيحاء، إذ هما غير مألوفين في ذهن المتلقي، كما أن تركيب الجملة هو نفسه في الصورة السابقة.

ثانياً: الاستعارة

لقد كان من الطبيعي أن يكون التشبيه أكثر شيوعاً من الاستعارة في العصور الكلاسيكية التي يكون فيها الشعراء ـ عادةً ـ أقل جهداً في الخيال , وأكثر انصياعاً لأحكام العقل والمنطق[٣٠], بينما يكثر استعمال الشعراء المحدثين للأساليب الاستعارية تماهياً مع تغير نظرة النقد الحديث إلى الشعر في ظل تيارات الحداثة التي أعادت النظر في الكثير من المفاهيم السابقة، لا سيما ما يتصل منها بمفهوم الخيال, ودوره في خلق الصورة الشعرية من خلال التأليف بين عناصر الصورة واكتشاف العلاقات المستكنة بين العناصر[٣١], تبعاً لتغير النظرة حول وظيفة الشعر في النقد الحديث فلم يعد ينظر إلى الاستعارة على أنها مجرد حلية بديعية[٣٢] تتم إضافتها إلى الشعر بعد إتمام المعنى كما كانت النظرة في النقد القديم، فالشعر على وفق النظر النقدي الحديث نتاج عبقرية الإنسان واللغة[٣٣].

يلاحظ الباحث أن أكثر الاستعارات التي جاءت عند الشعراء الثلاثة أخذت طابع العلاقات التشخيصية والتجسيدية بين الطرفين، كما هو الحال في استعارات الشاعر عارف الساعدي[٣٤]:

(البسيط)

آتٍ وفي مُقلَـتي فَجـرٌ وفي شَـفتي ... هذا الذي يَغْزلُ الأنْهارَ والشَجرا

آتٍ ألمُ عيونَ الشَمْسِ حَيْثُ رمَتْ ... عيونَهـا وأدَارَتْ خَـدَّها صَـعِرا

وكَـانَ لـي وَطَـنٌ بللـتُ جَبهَتـه ... بالمُسْتَحيلاتِ كي يَجري إبىً فجَرى

آمَنـــتُ بـــالبَحْرِ يَغْفـــو في أصَـــابِعِه وَيَســـتَفيْقُ علـــى أحْدَاقِـــهِ مَطَـــرا

تستمد الصورة الشعرية في هذه القصيدة بشكل عام وفي هذه الأبيات بشكل خاص خصوبتها من تعدد وسائل بناء الصورة، وتظافرها في سبيل إنتاج المعنى الشعري, إذ يبدأ البيت الأول باستعارة الفجر للمقلة، ثم تتوالى بعدها صور أخرى أسهمت في تطور ونمو الصورة. على أن أسلوب التشخيص كان هو السبب وراء تباعد أطراف الصور, فالشمس لها عيون وخد تديره، كما أن للوطن جبهة، ثم إنه يجري، فخيال الشاعر وليس حواسه هو الذي يوحي للشاعر بتلك العلاقات الأكثر خفاءً وعمقاً(٣٥).

إن الملاحظ لتلك الصور التشخيصية يجد أنها بنيت من خلال الجمل الفعلية التي أعطت حركةً وزخماً تصويرياً، لما للفعل من خاصية الحركة. إن الأفعال "ألم، بللت، يغفو" هي المسؤولة عن تحقق العلاقات التشخيصية بين الأطراف، حيث إن الانزياح الدلالي نتيجة استعمال تلك الأفعال، فالشاعر يضفي على الشمس صفة العيون التي هي من خواص الكائنات الحية، ولكن هذا التشخيص يقع في سياق جملة جاء الفعل فيها "ألم" الدال على الأشياء المحسوسة، إلا أن الشاعر يوقع الفعل على "عيون الشمس" التي هي بالأصل تشخيص عن طريق الإضافة، وبذلك جاءت الصورة مركبة، وكذلك الحال في الصورة الأخرى, فبعد أن جاء الشاعر بالتشخيص بإضافة الجبهة التي هي من خواص الكائن الحي للوطن الذي هو مفهوم ذهني، عمد إلى تعميق التشخيص بدخول الفعل "بلل" على تلك الجبهة المشخصة.

وللشاعر استعارات كثيرة من هذا النوع منتشرة في قصائده، كما في: "بساتينه مثقلات الخطا.., فقد ساءل البحر.., وغيماته ابتكرت رحلة"، وفي قوله: "...القصب الشجي وقد بدت قدماه، لبس الجنوب عباءة القمح الحزين..."، وقوله: "... حتى شاخت السفن الصبية.., ما زال فجراً

خائفاً..."، وفي قوله: "كان الأذان له قميص أخضر...، موت يشاركنا البكاء ويستحي..."، وفي قوله: "... ذبل الغيم وتاه المطر"(٣٦). فالمعنى الشعري عند الساعدي في هذه النصوص يكتسب حيويته من خلال بنية الصورة القائمة على هذا التشابك الاستعاري القائم على المزاوجة بين التجسيد والتشخيص(٣٧).

أما الشاعر مهدي حارث فقد جاء عنده هذا الأسلوب بشكل أكثر عمقاً وتكثيفاً، حيث تكتسي تلك المفهومات السمة التشخيصية، حتى يخيل للمتلقي أنها كائن حي يتحاور معه الشاعر، ويختلف معه في الرأي، كما في قوله(٣٨):

(البسيط)

قُلــتُ: الــبلادُ.. فَنَثَّــتْ نَجْمَــةٌ عَبَثــا   وقُلتُ: هَيْتَ.. فأبْدَتْ لي المَدَى طَمَثا!

قُلــتُ: الــبلادُ.. فَهَــزَّتْ غَيْمَــةٌ يَــدَها   هُزْءاً بِقلبِيْ وقَالَتْ: لَمْ يَزَلْ حَدَثَا..

يوظف الشاعر بعض العناصر اللغوية في خلق الصورة الاستعارية، فقد أسهم التركيب اللغوي وعلامات الترقيم والحذف والاختصار في ترسيخ علاقة التشخيص التصويرية، كما أسهم عنصر البناء الدرامي في ذلك، فالشاعر لا يكتفي بإضفاء الصفة المادية على المجردات، بل يستكمل الصورة من خلال إدخالها في الحوار والمناقشة وإبداء الرأي. لقد استطاع الشاعر عن طريق التشخيص أن يصور كل المعاني والمشاعر والخواطر المجردة التي يحسها في صور حية مشخصة، مما يعطي إحساساً عميقاً لدى المتلقي بمدى قوة إحساس الشاعر بهذه المشاعر والأحاسيس حتى ليكاد يلمسها بيديه(٣٩).

لقد استطاع الشاعر مستعيناً بالاستعارة التشخيصية أن ينقل لنا إحساسه بالمفارقة عبر معرفة النجم والغيم بلا جدوى التفكير في مستقبل البلاد، حين كشفت له حقيقة المدى، وفي المقابل كشفت الصورة عن قصور نظرة الشاعر التي تعتمد على القلب الذي لا زال حدثاً. على أن بنية التشخيص في النص

جاءت في سياق الجمل الفعلية أيضاً، ولكن الشاعر طور الصورة بتجاوزه الجانب التركيبي إلى بقية العناصر الأخرى لتخصيب الصورة الاستعارية.

يأتي هذا الأسلوب عند الغانمي ملتحماً مع الأساليب التصويرية الأخرى في قصائده التي شهدت تكثيفاً تصويرياً عالياً، تتداخل فيه الصور الجزئية لتؤدي إلى الصورة الكلية للقصيدة .

تبدو الصور الاستعارية عند الغانمي مختلفة سواء أكان ذلك من جانب التأليف بين العناصر المتباعدة، والتي أبدع خيال الشاعر ورؤيته في الجمع بينها، أم من جانب الألفاظ التي وقع فيها أسلوب التشخيص، كما في قوله من قصيدة "ويحدث لي وحدي..!"(٤٠): (الطويل)

هُزْءاً بِقلبِيْ وقَالَتْ: لَمْ يَزَلْ حَدَثَا.. ويَـــذبَلُ فيـــهِ والمَرَايـــا تُجامِلـــهُ
كَكُلِ تلاميذِ الفَراشَاتِ تَحْتَفِي غُوايَتَـــهُ بِالْضَـــوْءِ والْنَـــارُ حَاصِـــلُهْ
تَسَمَّرَ عُمْرَاً عِنْدَ بَابِ قَمِيصِهَا ومَـــا زَالَ في الأزْرَارِ زِرٌ يُمَاطِلُـــهْ
فَيلْهَثُ والأصْيَاف تَلْهَثُ حَوْلَهُ وتَضْـحَكُ مِـنْ جَـدْوَى يدَيـهِ أنَامِلُـهْ

وتستمر القصيدة إلى آخرها باعتماد التشخيص في أغلب أبياتها، وكما مر في البحث أن التشخيص يعتمد على الجملة الفعلية في بنية الصورة عند الشاعر، كما أن الشاعر يكثف من الصور الأخرى في النص لتأتي متنوعة متشابكة مع التشخيص، ثم الانتقال من استعارة لأخرى، حتى ليكاد كل شطر من البيت يمثل صورة تتبعها أخرى في الشطر التالي، كما تبدو استعارات الغانمي مختلفة عما هي عليه عند الساعدي نظرا لما تتمتع به من خصوصية تتمثل بأنها صور ابتكارية جاءت نتيجة للعلاقات التي أقامها الشاعر بين الألفاظ والتراكيب المكونة لتلك الصور، فضلاً عن اجتماع تلك الاستعارات مع أسلوب المفارقة التصويرية، بل يبحث عن تلك المفارقات التي تعطي للصورة خصوبة ودفقاً أكثر.

ولعل ما يميز الغانمي في توظيفه لهذا الأسلوب التصويري أنه يأتي به مركباً من استعارتين، ما يضفي على الصورة طابعاً ايحائياً، فحين يصور الشاعر نفسه بأنه يورق في الصمت فإن المتبادر إلى الذهن هو استعارة الفعل "يورق" الذي هو من مختصات النبات أو الأزهار، إلا أن الشاعر يوحي بصورة استعارية أخرى ألا وهي تصوير الصمت على أنه حيز مكاني في الأرض ستحدث في فضائه الصورة الاستعارية الأخرى، وهكذا يجد المتلقي نفسه أمام هذا التشابك من الصور الاستعارية التي أبدعها خيال الشاعر، فالشاعر لا ينظر إلى الموجودات بمنظور الحواس، بل من إحساسه بالأشياء لنقل تجربته الشعورية للمتلقي، ثم إن الصور ـ هنا ـ تتعاضد لتخلق مفارقة تصويرية ناتجة عن صورتين استعاريتين, فبعد أن يورق الشاعر في الصمت فإنه في نفس الوقت يذبل في ذلك الصمت، ويأتي الشاعر بالمفارقة لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض، من أجل تجلية معنى كل منهما في أكمل صورة(٤١).

ولا يعدم القارئ وجود الصور الاستعارية الجديدة التي تجلي المعنى , وتدهش فعل التلقي عبر إقامة العلاقات غير المألوفة في ذهن المتلقي، فالشاعر يستعير فعل الاحتفاء لتلاميذ الفراشات في تلميح لا يخلو من السخرية من سذاجتها التي تنجلي من خلال احتفائها بالفناء بذلك الضوء الذي يستدرجها إلى النار التي تمثل نهايتها، على إن الشاعر لا يواجه المتلقي بفعل الفناء لتلك الفراشات، بل يكتفي بالإيحاء به فقط، فإذا بالصورة الكلية تكتمل باستعارة حال تلميذ الفراشة للشاعر، وانتقائه الألفاظ وإقامة العلاقات فيما بينها بعد ذلك لبناء صوره الاستعارية، فإذا بالقميص له باب فيتسمر الشاعر عنده عمراً.

إن المعنى الشعري عند الشاعر ينفتح على مجالات أوسع للتحليل وإعادة القراءة، فالشاعر ينتقل من تصوير حال تلاميذ الفراشات إلى معنى أوسع من

ذلك فيصور نفسه واقفاً عمراً وهو لا يزال تلميذاً، وبعد ذلك لا يزال هناك زر يماطله، شيء عصي على الحضور يحاوله الشاعر ولا يزال بعد إشارته للمدة الزمنية الطويلة التي لا تستوعبها أعمار الفراشات القصيرة، ولعل الشاعر جعل من هذه الصورة مدخلاً ليهيئ القارئ لصورة أوسع يريد لها التعبير عن المعنى الشعري، وقد يكون ذلك إشارة منه إلى تجربته مع الشعر، فيستعير لنفسه صورة تلميذ الفراشة الذي يحتفي بالضوء وهو قاتله، لصورة الشاعر الذي يحتفي بشعره والنار حاصله، ولعل ما في البيت الذي يليه ما يساعد على ذلك، إذ الشاعر يلهث والأصياف تلهث حوله في إشارة إلى طول السنوات التي قضاها وهو يماطل في فك الأزرار، كما أن في الإشارة إلى اليدين والأنامل ما يقترب من هذا المعنى لعلاقة اليدين بالفعل الكتابي للشعر.

إننا ـ إذن ـ أمام رؤية الشاعر ليس لنفسه فحسب، بل للشعراء جميعاً وتحذيرهم من المبالغة بالاحتفاء بالشعر، وهو سبب احتراقهم كما تحترق تلاميذ الفراشات، لقد برع الشاعر في الصورة الاستعارية لتلاميذ الفراشات للشعراء. إن هذه القصيدة وتحديداً هذه الأبيات يمكن أن توجز موقف الشاعر تجاه الشعر، كما توجز فكرة الشاعر في مجموعته هذه التي حملت عنوان "تلميذ الفراشة".

أما الشاعر عماد جبار فقد كانت الطبيعة هي المادة التي انطلق منها في التشخيص لبناء الصورة الاستعارية، إلا أنه يتفق مع الشاعرين الآخرين في مجيء التشخيص في سياق الجملة الفعلية، كما في قصيدة (باق هنا)[٤٢]:

(البسيط)

بَـاقٍ هنُـا في مَـدى عَينَيـكَ أنْتَظِـرُ   بَـاقٍ هُنَـا بِنَـدى جُرْفَيـكَ أدَّثِـرُ
غَـيْمٌ بَـرِيءٌ هُنَـا يُزجـي سَـفَائِنَهُ   مِـلْءَ السَـماءِ ويَمْضِـي نَاعِسـاً قَمَـرُ
لَنْ يُورِقَ العُمْرُ لَنْ يُؤوي ارْتِجَافَتِهِ   إلَّـا تُـرَابُ عِـرَاقٍ مِلْـؤهُ المَطَـرُ

ISSN Print 2072– 4756
ISSN Online 2664-4703

بَـاقٍ هُنـا كُـلُ عُمْـرِي فيْـكَ يَنْتظِـرُ أنْ يَكْبُرَ العُشْبُ والأطفالُ والشَجَرُ

أن تزهـر الطـير في أغصـان رأفتـه وأن يجـير منـاقير السـنا السـحر

وأن يصـير الزمـان الصـعب أجنحـة ورفرفـات علـى الأوراق تنحـدر

حيث يتجسد الغيم وكأنه كائن حي يزجي سفائن الغيم في السماء التي أصبحت كالبحر المزدحم بالسفن، كما إن العمر أعطي صفات النبتة، وتراب العراق هو التربة التي تؤويها، كما أن الشاعر يستعير فعل الإزهار للطير، والوطن هذه المرة شجرة لها أغصان رؤوفة.

إن الملاحظ على استعمال الشاعر لهذا الأسلوب أنه حين يعمد الشاعر إلى الطبيعة وعناصرها لكي يشخصها فإنه لا يفتت العلاقات التي بين أطرافها، ويشكلها من جديد حسب رؤيته، بل إنه يجعل الطبيعة مثالاً كما هي في علاقاتها، وإن أحدث فيها بعض الصور، فالشاعر وإن استعار صورة النبتة التي تورق للعمر في تربة الوطن، الا أنها لا تخرج عما استقر في ذهن المتلقي من العلاقات المنطقية بين أجزاء الطبيعة، فالنبات الذي استعير للعمر ينبت في التربة . وليس في خيال الشاعر, كما أن العشب والشجر يكبران كالأطفال، وهي كذلك صورة مثالية للطبيعة.

وفي البيت الذي يليه حين يستعير الشاعر صورة الطير للزمان فإن تلك الصورة ستظل في علاقاتها الأولى، فالأجنحة ترفرف على الأوراق، ليس للشاعر من رؤية خاصة به تجاه الأشياء لكي يغير من علاقاتها، فهو يشعر بها كما هي عليه، وقد يكون ذلك بسبب النزعة الرومانسية التي تشف عنها تلك الصور، إذ يلجأ الشاعر إلى الطبيعة، ويحلم بها من دون أن يطمح إلى التغيير، سوى ما يقوم به من استعارات بسيطة تكون محصلتها أن يحلم بأن يكون جزءاً من الطبيعة، وليس خارجاً عنها، لكي يغير منها، فهو يتمنى أن يكون الزمان أجنحة والوطن تربة أو غصن يأوي إليه، خلافاً لما مر مع الشاعر مهدي

حارث الذي عمد عن طريق هذا الأسلوب إلى تفتيت العلاقات بين عناصر الطبيعة، وإعادة تشكيلها على وفق رؤيته وإحساسه بالأشياء. إن تجربة الشاعر عماد جبار مع الغربة خارج الوطن هي المحور الرئيس الذي دارت حوله أكثر نصوصه، وفيها تقوم فكرة الشاعر على المقارنة بين بلده العراق وبلاد المهجر، على أن الطبيعة هي المسرح الذي يختاره الشاعر في تلك المقارنات، كما في قصيدته (البذور والمنافي)[٤٣] التي حملت في طياتها منذ عتبة العنوان تلك المقارنة بين بلده الذي عبر عنه بالبذور وبلاد المهجر التي عبر عنها بالمنافي، في إشارة منه إلى شعوره بالغربة وخروجه القسري عن بلده، وفيها يقول:

(البسيط)

عشراً بقيت مع الأمطار والريح ... من رملة البحر.. للينبوع.. للسوح
ومن ظلام كهوفٍ لا قرار لها ... إلى زقاق غريق بالمصابيح
ومن رصيف.. إلى كوخٍ على جبلٍ ... إلى ترابٍ بفأس البرق مجروح
عشرٌ وقافلة الأمطار تدفعني ... متى تشق غلافي بذرة الروح ؟

فالشاعر ـ هنا ـ يضفي على الأمطار صفة الكائن الحي، وهو يصف كثرة هطول المطر بالقافلة، وهو بعد ذلك يصف الطبيعة كما هي عليه من دون أن يحاول أن يخضعها إلى حالته الشعورية ، على أن تصوير الأمطار بالقافلة وتصوير الشاعر نفسه بأن له غلاف قد يكشف عن اتكاء الشاعر على خزين الذاكرة واستحضاره حال تشكيل الصورة الشعرية، وبعبارة أخرى إن مرجعيات الصورة عنده حسية أكثر من كونها ذهنية كما أن تشكيل الصورة من بعض الألفاظ مثل: (الغلاف، البذرة) قد يكشف عن توظيف المفردات ذات الطابع العلمي , الأمر الذي قلل من قيمتها الجمالية .

وللشاعر نصوص أخرى[٤٤] مشابهة لهذه النصوص من جهة التصوير الاستعاري وطريقة معالجة الشاعر لها.

تطور الأساليب التصويرية:

هناك أساليب أخرى لجأ إليها الشعراء الثلاثة أثناء عملية تشكيل الصورة في بعض من نصوصهم الشعرية، منها:

١- **الرمز،** كان من البديهي أن تحتفي القصيدة الحديثة بالرمز بوصفه عنصراً من عناصر التعبير عن التجربة الشعرية، ففي النقد الحديث لم يعد ينظر إلى الصورة ذاتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس(٤٥). فالرمز هو الوسيلة التي تحقق ذلك الإحساس, كونه يمثل قمة ينتهي إليها التجوز الدلالي(٤٦). ولعل ذلك يتبدى واضحاً عند مقارنته بالاستعارة التي تظل في حدود القران المستتر بين شيئين، فيما يتمرد الرمز على هذا الاتباع الجزئي كونه يمثل وحدة ذاتية(٤٧). على أن الرمز يمر بمرحلتين في القصيدة، الأولى: مرحلة العطاء المباشر الذي يقدمه الرمز، باعتبار أن عناصره مستمدة في الأصل من جزئيات الواقع، وأن ألفاظه وعلاقاته اللغوية ألفاظ وعلاقات ذات دلالة سابقة، والثانية: مرحلة تلقي الإيحاء الرمزي والاستسلام له، باعتبار أن الرمز ليس محاكاة للواقع الجامد، بل هو استكناه له(٤٨). وبذلك يمكن تعريف الرمز بأنه "محاولة تقديم حقيقة مجردة أو شعور أو فكرة غير مدركة بالحواس في هيئة صور أو أشكال محسوسة"(٤٩).

وعند الرجوع إلى المنجز الشعري للشعراء الثلاثة يمكن القول بوجود نمطين من أنماط الرمز يندرجان ضمن الرمز التراثي، وهما: الرمز الأسطوري، والرمز الديني.

يمثل التراث بالنسبة للشاعر مصدراً مهما من المصادر التي تغني تجربته؛ لما له من علاقة وامتداد بالحاضر، ما يدفع الشاعر إلى استغلال تلك العلاقة وخلق التفاعل بين الجانب الحسي للرمز والجانب الإيحائي للمرموز إليه،

وتتعدد تبعاً لذلك الرموز التراثية حسب المرجعيات الثقافية للشاعر فهناك التراث الديني والتاريخي والأدبي والفلكلوري والأسطوري، والأحداث التاريخية والشخصيات التي تمثل معطيات تاريخية ركزت في وجدان الجماهير(٥٠).

تجدر الإشارة إلى أن حضور الرمز التراثي لم يكن بمستوى واحد عند الشعراء الثلاثة، من حيث إسهامه في إغناء الجانب الفني للقصيدة، وسيبدأ الباحث بالرمز المشترك عند الشعراء الثلاثة، وهو الرمز الأسطوري، ثم ينتقل إلى الرمز الذي قل استعماله بعد ذلك.

أولاً: الرمز الأسطوري

وقد تمثل عند الشعراء الثلاثة برمز الماء والألفاظ القريبة منه، مثل: الغيم، أو السحاب(*)، والذي يمثل انعكاساً للاوعي الجمعي للتصور القديم لرمزية الماء بوصفه منبعاً للحياة، ووسيلة للتطهير، ومركز البعث(٥١). وقد كان لرمز الماء حضوراً أكثر عند الساعدي(٥٢). حتى جاءت إحدى مجموعاته تحمل عنوان (عمره الماء)، ولا يعني ذلك خلو المجموعات الأخرى من هذا الرمز، ففي مجموعته الأولى "رحلة بلا لون"، وفي قصيدة "هذا هو الارض"(٥٣) يؤكد الشاعر على رمزية الماء:

(البسيط)

لا ضَـوْءَ لِـي لا مَحَطَّـات تُعَـانِقُني   والأرضُ تَـذْبلُ لا مَـاءً ولا عُشْـبَا

خُـذْني إلى كُـلِ شَـيءٍ فِيْـكَ تَكْتمُـهُ   ودَعْ سَـحَابَك يَـبْني عشـبه عَتَبـا

ولْتعْقُـرْ الغَـيْم . بَلِّلنِـي إذاً عتَبـا   واتْـرِكْ غِنَـائي مطْعُونَـاً ومُسْـتلبَا

لا تقتصر دلالة الماء عند الشاعر على العنصر الحسي فحسب، بل يتعداه إلى دلالات رمزية، فهو منبع الحياة، وبدونه تذبل الأرض، وحين يعقر الغيم الذي هو مصدر الماء فسيكون غناء الشاعر مطعوناً ومستلباً، إن الغيم عند

الشاعر هو الحلم والرؤية البعيدة العصية على الحضور:

ودَّعتُ غَيْمَةَ حَقْلِي واتَّجَهْتُ إلى... أنـا ابْتَعَـدتُ وهـذا الْغَـيم مـا اقْتَرَبـا

وعُـدتُ أبحَـثُ عـن تُفَّـاحِ أسْـئِلَتي وعَـن بقَايـا لغُصـنٍ في دَمـي صُـلبا

وعن نشِيْدِكَ، عن فَوْضَاكَ، يا وطنا في زَحمَـةِ الْمُـدنِ الخَرسَـاءِ مغتَرِبـا

تجدر الإشارة إلى أن هذه الرمزية تأتي في سياق موضوع الوطن . وربطه بالمنافي، وقد مثلت تلك الرمزية خصيصة عند شعراء الجيل التسعيني، تأتي في سياق إفادتهم من تجارب الجيلين السابقين له، بدءاً من شعر المواقف وصولاً إلى شعر المنفى(٥٤).

يمكن أن يكون لموضوع المنافي عند الشعراء الثلاثة طابع رمزي يتمثل في معاناة شعراء هذا الجيل من التهميش، وانشغال المؤسسات الثقافية بإصدار أعمال كبار الشعراء(٥٥).

أما الشاعر مهدي حارث فقد تجلت عنده رمزية الماء وعلاقتها بالمنافي في مجموعة من قصائده العمودية(٥٦)، من ذلك ما جاء في قصيدته "لا بد من وطن أكيد"(٥٧)، والتي منها هذه الأبيات:

(الطويل)

لهُـمْ تَـيْهُهمْ جَـازَوا مَفَازَاتِـهِ دمَـاً لِيَشْـربَ ضَـوءُ البَوصَـلات فتَهتَـدي

تجـرّحُ أمطَـارُ المَنَـافي حنيــنهم فَيمْشَـونَ في الـذِكْرَى بثَـوبٍ مُقَـدَّد

إذا اغْتَرفُـوا مـن آيـةِ المَـاءِ فُوجِئـوا بوَجْـهِ أبٍ يبْكِـي وجُـبٍ مُمَهَّـدِ

تبدو رمزية الماء واضحة عند الشاعر، فهو يأتي في السياق الذي يتحدث فيه عن غربة الشعراء وتيههم، وكيف أنهم جازوا مفازات ذلك التيه بالدم، ليهتدوا إلى ضوء البوصلات، وهذه المعاني تبدو أقرب إلى المنفى الرمزي منها إلى الحقيقي، كما أن وجه الأب ليس إلا الأبوة الشعرية التي يريد الشعراء الانفصال عنها . وتحقيق ذاتهم من دون الاقتصار على المنجز الشعري السابق

الذي يمثل للشاعر جباً ممهداً للتلاشي والضياع.

لقد ظل الحضور الشعري المتفرد يلح على الغانمي، حيث عبر عنه في موضع آخر، ولكن الغيم هذه المرة هو الرمز الذي يصور الشاعر محاولته بالوصول إليه، إن الغيم بوصفه حاملاً للماء يأتي عند الشعراء ليمثل مرحلة البعث من جديد، إن تكرار علاقة الماء بالغيم عندهم يؤكد حضور الماء بالنظر إلى مكانه الذي تمثله السماء، لذلك يتخذ لديهم منزعاً اسطورياً . ويمكن التمثيل لذلك عند الغانمي في قصيدته التي يخبر فيها منذ عتبة العنوان "ويحدث لي وحدي"(٥٨) بتوق الشاعر إلى ذلك التفرد في الحضور الشعري:

(الطويل)

هـو اعتـاد أن يُنفـى إلى حضـن أمـه بريـداً وأن تـأبى الوصـول رسـائله

يلومونـه أن قـال يـا نجـم كـن أبـي ولـو آفـلا.. إذ أعـذب الأب آفلـه

بات واضحاً أن المنفى عند الشاعر ليس المنفى بمعنى ترك الوطن، فالشاعر ينفى إلى حضن أمه، ورسائله لا تصل لتأخذ صداها، كما أن تكرار الأب عنده ووصفه بالأفول ذو دلالة واضحة على شعور الشاعر بالحرمان من تبني الوطن / الأب لمنجز أبنائه.

إن البحث عن الرمز عند الغانمي يتطلب تفحصاً ونظراً، فقد يأتي بإيحائية عالية في بعض نصوصه، فإن رمز الماء يمثل معنى مؤجلاً في تلك النصوص، فقد يأخذ الشاعر القارئ في رحلة معه كرحلة السندباد للبحث عن الرمز، حتى أن الشاعر يصل في رحلته إلى الغيم الذي يمثل الماء فيه مرحلة ينتظرها الشاعر:

تـذوق طعـم الغـيم مـن شـرفاتها وشـذبت الـدغل الخـبيء مناجلـه

إن صورة تذوق الغيم بوصفه حلماً بعيداً تمثل رمزاً لمكابدة الشاعر لتحقيق وجوده , وتفرده في ميدان الشعر الذي يحاصر مخيلته :

ويحدث لي وحدي لأني محاصر بالقتل ما في الشعر: أني أجادله

إن الحصار عند الشاعر لا يقتصر عليه فحسب، بل بوصفه معبراً عن تجربة جيله ومحنته في التهميش والإقصاء من الحضور الشعري.

ويبدو أن استعمال الشاعر عماد جبار للغيم والمطر أقرب إلى الجانب الحسي منه إلى الرمزي، وهو الشاعر الذي انفرد بتجربة البعد عن الوطن، لكنه مع هذا كثيراً ما يذكر المطر والغيم في سياقاتها الحسية في إطار سعي الشاعر للتعبير عن غربته من خلال إسقاط مشاعره على عناصر الطبيعة الحسية, ما جعلها غير قادرة على الإيحاء بالرمز، كما في قصيدته "لمعة مطر"(٥٩):

(البسيط)

وعلمتني بحار الأرض حكمتها أن كيف تختبئ الأوطان في الذكر

لم يبق غير ارتطام الدمع بالصور جف الزمان وضاعت لمعة المطر

يبدو أن الجانب الحسي هو المسيطر على ذهن الشاعر، ما دعا ه للتعبير عن صورة نزول الدمع على الصور بصورة حسية مثلتها لفظة "ارتطام"، والصور بعد ذلك تقترب من الجو الرومانسي في تصوير حال الشاعر:

مستسلم لأنيني.. هاجر لغتي وباذر بذرتي في أبعد الجزر

الله يا مطر السياب خذ بيدي وبلل الدرب بين الباب والشجر

حيث مشاعر الاستسلام والهجر ذات الطابع الرومانسي، وقد يكون استحضار صورة مطر السياب بعد ذلك جاء نتيجة إحساس الشاعر بحسية المطر في القصيدة, وقريب من ذلك قوله(٦٠):

(البسيط)

غيم بريء هنا يزجي سفائنه ملء السماء ويمضي ناعساً قمر

لن يورق العمر لن يؤوي ارتجافته إلا تراب عراق ملؤه المطر

لا تخرج دلالات الماء والغيم عند عماد جبار عن سياق تجربته في الغربة، ومحاولة التعبير عنها بمشاعر الحزن والأسى، فهو خلافاً للشاعرين الآخرين لم يكن منشغلاً بمشكلة الحضور الشعري بقدر انشغاله بالغربة وبُعده عن وطنه، كما أن صوره ـ كما في السابق ـ تجنح نحو الرومانسية، إذ يعلن الشاعر بقاءه مدثراً بندى الجرفين، فضلاً عن قصور صورة الغيم عن الإيحاء بوقوف الشاعر عند مرحلة الوصف فقط، فالغيم سفائن تبحر في السماء التي هي كالبحر بالنسبة إليه، إلا أنه يمكن أن يقع الباحث على رمزية الغيم في قصيدة واحدة للشاعر جاءت تحمل عنوان "سيرجعون إلى الاقصى"(٦١):

(البسيط)

البدر نام ونامت بعده الشهب ولم يزل في يديك الدمع ينسكب
ولم تزل غيمة تأوي لأخوتها فينزلون نداها كلما نضبوا

فبالرغم من هيمنة الجانب العقلي على صور الشاعر وتشابه صوره، فقد بدا الربط المنطقي واضحاً في نوم البدر أولاً والشهب ثانياً، بوصفه مصدراً لضوء الشهب، وهي الصورة التي يريد الشاعر بها توصيف حال الأقصى، ولكنه يلجأ إلى ما خزن في الذاكرة من صور للطبيعة ليستحضرها للتعبير عن شعوره، كما أن صورة الغيمة وهي تأوي لأخوتها قريبة من الصورة السابقة بتصوير الغيوم بالسفن في البحر، فهي صور متعددة لفكرة واحدة هي الكثرة، ولكن الشاعر ـ هنا ـ يبتعد قليلاً عن التوصيف ليحاول الإيحاء برمزية الغيم / الحلم من خلال وصف أبناء الأقصى بأنهم ينزلون ندى الغيمة كلما نضبت قواهم، وسيأتي الشاعر على ذكر المطر وسعيه في البحث عنه:

يا آخر المطر المهدور در بدمي وعلم القلب أن يندى إذا اقتربوا

إن اقتران الغيم والمطر بالندى الذي يستمد منه العون والقوة في هذه القصيدة هو الذي قد يبعده عن الواقع الحسي , ويمنحه بعداً رمزياً. قد يكون

استعمال هذه العناصر الطبيعية بوصفها رمزاً من قبل الشعراء نابعاً من الشعور الفطري للشاعر بقدرة هذه العناصر على الإيحاء.

لقد اقتصرت القصائد العمودية للشعراء الثلاثة على توظيف هذا النوع من الأسطورة، فيما خلت من الأسطورة التي شاعت في القصيدة الحديثة والتي تؤدي الأسطورة فيها وظيفة تفسيرية استعادية[٦٢]. سوى ما يجده الباحث من محاولة للشاعر عارف الساعدي في توظيف الأسطورة في قصيدته "ميدوزا مرةأخرى"[٦٣] والتي يقول فيها:

وعلى دروب العمر تنبت أعين

"كعيون ميدوزا بها نتحجر"

فقد استدعى الشاعر في نصه شخصية أسطورية قديمة رأى فيها وجهاً للشبه بين شخصية "ميدوزا" وما عرف عنها في الأسطورة اليونانية بنظرتها التي تحجر كل من رأته في الطريق، وبين أحساس الشاعر بتحجر المستقبل . ونفي الحركية عنه، لكن في الصورة تناص مع صورة السياب في "المومس العمياء"[٦٤]:

الليل يطبق مرة أخرى، فتشربه المدينة

والعابرون، إلى القرارة.. مثل أغنية حزينة

وتفتحت، كأزاهر الدفلى، مصابيح الطريق،

كعيون ميدوزا، تحجر كل قلب بالضغينة،

وكأنها نذر تبشر أهل "بابل" بالحريق

وعلى هذا يكون استدعاء الشاعر للأسطورة لا في سياقها الأصلي، بل في سياق قصيدة السياب الآنفة الذكر، حتى أن الشاعر كتب القصيدة على وزن الكامل الذي كتبت عليه قصيدة السياب، وقد تأتي هذه المحاولة في سياق التجريب عند الساعدي، لا سيما وأن إملاءات المرحلة التي كان يعيشها الشاعر آنذاك . والتي كان ينظر فيها للشكل العمودي من قبل الشاعر ومجايليه

على أنه الأصلح في كل زمان[٦٥]. فجاءت محاولاتهم لإثبات قابلية الشكل العمودي للتعبير عن المضامين الجديدة، وبذلك يمكن أن تكون هذه القصيدة منتمية إلى تلك المحاولات التجريبية، لا سيما أن الشاعر سطرها طباعياً على شكل السطر الشعري في شكل التفعيلة.

أما عن الناحية الفنية لتوظيف الأسطورة عند الساعدي في هذه القصيدة، فتبدو قيمتها الفنية أقل مما هي عليه عند السياب، خلافاً لما ذهب اليه أحد الباحثين من أن نص الساعدي قياساً بنص السياب كان "أكثر اتساعاً..."[٦٦]، ويمكن إثبات عكس هذا الرأي من عدة وجوه، منها: أن الساعدي جاء بالشخصية الأسطورية على سبيل التشبيه فقط، دون استدعاء للجو الأسطوري للقصة كما هو الحال مع نص السياب, والشاعر في حال إشارته للشخصيات الأسطورية بشكل عابر لا يضيف للقصيدة شيئاً يمكن أن يسهم في إغنائها؛ لأنها وردت على شكل كناية , أو تشبيه , أو لمجرد التداعي[٦٧].

تجدر الإشارة إلى أن قصيدة السياب المذكورة تأتي ضمن باكورة جهد الشاعر الحديث للتأسيس للقصيدة الطويلة في الشعر العربي، ومن المعلوم أن هكذا نوع من القصائد يستعين بأساليب عدة، منها: الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية وغيرها من الأساليب التي تحتشد بها القصيدة الحديثة، والتي تسهم في دفع حركة البناء فيها[٦٨]. ما يعني أن وجود الأسطورة في الشعر الحديث أمر استدعاه ظهور الشكل الجديد.. كما أن الرمز لا بد أن يكتسب في كل قصيدة مدلولاً جديداً، ولا يتجمد عند مدلول واحد، فيتحول بذلك إلى رمز لغوي اعتيادي، وبذا يفقد إيحاءاته البكر اللامحدودة[٦٩].

ثانياً: الرمز الديني

يعد التراث الديني للأمم من أخصب المنابع التي يفيد منها الشعراء في إغناء تجاربهم الشعرية، ويختلف الشعراء فيما بينهم في ذلك تبعاً لثقافة كل

منهم ، وسعة اطلاعه، فضلاً عن قوة الخيال والذكاء الذي يمكنه من تحديد اللحظة الشعرية التي تستدعي هذا الرمز أو ذاك، وقد جاءت الرموز الدينية عند الشاعرين مهدي حارث وعارف الساعدي، فيما خلت قصائد عماد جبار من هذا النوع من الرمز، على أن النصيب الأوفر منه كان من حصة الغانمي، أما الساعدي فيمكن رصد هذا الأسلوب عنده في قصيدتين، جاءت الأولى في مجموعته الثانية "عمره الماء" تحت عنوان "الطوفان"(٧٠)، فيما جاءت الثانية في مجموعته الثالثة "جرة أسئلة"، والتي حملت عنوان "أول ايام الخلق"(٧١). ففي قصيدة "الطوفان" يستحضر الشاعر قصة الطوفان القرآنية، ليفيد من رمزيتها في نقل رؤيته التي أملت عليه إعادة قراءة الأحداث، وتشكيلها من جديد، مستغلاً عنصر المفارقة في ذلك، حيث يرمز بشخصيات القصة بغية الإيحاء بموقف معاصر يماثله(٧٢). ويتخذ الشاعر من شخصية ابن نوح (عليه السلام) محوراً تدور حوله القصيدة، إذ يتلبس بتلك الشخصية فيكثر من ضمير المتكلم في القصيدة:

(البسيط)

ناديته وخيوط الصوت ترتفع ... هل في السفينة يا مولاي متسع
ناديتهم كلهم هل في سفينتكم؟ ... كأنهم سمعوا صوتي وما سمعوا
ورحت أسأله يا شيخ قسمة من ... نجوت وحدك والباقون قد وقعوا؟

يستمد الرمز الشعري إيحائيته من خلال التفاعل بين دلالته الأصلية ودلالته الرمزية، ذلك التفاعل الذي يشحن ذهن المتلقي بالإيحائية العالية، فلا بد لمتلقي هذا النص من استحضار الدلالتين معاً، فكأن الشاعر يتحدث عن القصة الواقعية نفسها، ولكن وراء هذه الدلالة دلالة أخرى تقف خلفها، لا سيما وأن الشاعر يُعيد تشكيل الأحداث في القصة الأصلية، ويجعل من صوت

ابن النبي نوح (عليه السلام) هو المحور الذي تدور حوله القصة، وهو من المعطيات التي أسهمت في خلق الإيحاء بالدلالة الرمزية. أما القصيدة الثانية "أول أيام الخلق"، والتي جاءت بالرمز الديني، فقد مر تحليلها سابقاً، وفيها يستحضر الشاعر قصة بدء الخلق في الموروث الديني، ويجعل منها محوراً ينطلق منه في نقل تجربته الشعرية، إلا أن أسلوب الشاعر ـ هنا ـ يقترب من السرد أكثر من قصيدة "الطوفان"، مع المفارقة التصويرية نفسها، إذ يقوم الشاعر بتغيير مسار الأحداث، بالإضافة إلى تظافر الصور الشعرية الأخرى في هذه القصيدة، والتي أسهمت في شحذ خيال المتلقي: (البسيط)

كُـــلّ الصَّـــداقاتِ طِـــيْنٌ يــــابِسٌ دُفِنَـــتْ
في صَــــمْتهِ ثَرثَـــــراتٌ للمَطـــــاعِينِ
وكـــــانَ في الخَلـــــقِ اشْـــــياءٌ مُبَعْثَـــــرةٌ
شَـــــتَّى المَلامِـــــحِ كانَـــــتْ في السَـــــنادِيْنِ
عَجيْنَـــــةٌ نَخْلَـــــةٌ في قُربِهـــــا امْـــــرأةٌ
وبُلبُـــــلٌ حَـــــالمٌ بالغُصـــــنِ والـــــتينِ
بُحَيْـــــرةٌ طِفلَـــــةٌ مَـــــرَّتْ وقَـــــد نَفضَـــــتْ
قطـــــراتُ مـــــاءٍ علـــــى أطْفـــــالِ زيتـــــون

هكذا يلتحم الرمز الشعري بالصور الجزئية في ذهن المتلقي، فتأتي هذه الصور في إطار الحلم أو الرؤية التي يروي الشاعر تفاصيلها بعد أن استحضر إطارها العام المتمثل بالرمز، ليعيد تشكيل الصور والأشياء على وفق رؤيته، ثم يأتي دور المفارقة التصويرية التي دل عليها فعلا التذكر والنسيان "وقد تذكرت إني نصف ذاكرة".

وإذا كان الساعدي يبني قصيدته على رمز واحد كلي يستقطب كل الأبعاد النفسية في رؤيته الشعرية(٧٣)، فإن الغانمي يأتي بالرمز الجزئي الذي يوحي ببعد واحد من أبعاد الرؤية الشعرية المتعددة، ويتآزر مع بقية الأدوات الأخرى في القصيدة(٧٤)، لذا كانت للشاعر مساحة أوسع في توظيف أكبر عدد ممكن من الرموز الدينية واستغلال طاقاتها الإيحائية، ففي قصيدته "لا بد من وطن أكيد"(٧٥)، يوظف الشاعر الجانب الرمزي من قصة النبي سليمان (عليه السلام):

(الطويل)

أُمَاهي كليمَ النملِ والعِثُّ عابِثٌ بِمِنْسَأتي... والمُستَريبونَ عَوَّدي؟

وفي هذا النوع من الرمز يجعل الشاعر دلالتي الرمز حاضرتين لدى المتلقي، فالشاعر يتحدث عن نفسه في الوقت الذي يستحضر فيه المتلقي القصة القرآنية فتتحد الدلالتان، كما نجح الشاعر في تكثيف المعنى من خلال الرمز، فكان على المتلقي أن يجد المرموز إليه في كل من "كليم النمل، العث العابث، المنسأة، المستريبون، عودي". يبدو أن الغانمي ينتقي الرمز الديني بما يتناسب والمضمون، فحين كان الحديث عن الوطن وأزمة الهوية، استغل الشاعر ذلك البعد في قصة سليمان (عليه السلام) وقدرتها على الإيحاء، وحين كان حديث الشاعر عن نفسه وتجربته الشعرية والاجتماعية مع المحيطين به لجأ الشاعر إلى توظيف البعد الرمزي في قصة النبي يوسف (عليه السلام) (٧٦):

أذاقوه خبز المعجزات فلم يجد سوى رأسه في الخبز والطير آكله

وألقوه في جب الكلام وأسرفوا بتأجيله فاستفهم الثوب ثاكله

يوظف الغانمي الشعر لتجسيد فكره وقناعاته عبر قنوات الأغراض الشعرية، فجاءت محاور صوره الشعرية تسير على وفق حراك العقل والمشاعر، متجاورين وصولاً إلى غايته بفضح مؤامرات الآخرين، وإيقافهم عند حدهم(٧٧)، لذا يعمد الشاعر دائماً إلى تشكيل الصور واستحضار الرموز التي

لها صلة بالمؤامرات والغدر، فكان أن لجأ إلى القصص القرآني الذي يمده بتلك الطاقة الإيحائية، كما في قصة يوسف (عليه السلام).

و يلاحظ الباحث ـ هنا ـ أن الشاعر يهمل ذكر شخصيات القصة، ويكتفي بالأحداث ليجعل المتلقي يعيش التجربة، ولكنه في الوقت نفسه لا بد من استحضار المدلول الواقعي للقصة، ليحدث ذلك التفاعل بين المدلولين في ذهن المتلقي. أما حين يتعلق الأمر بصراع الغانمي مع نفسه حول جدلية الريف والمدينة، ذلك الريف الذي يمثل البيئة التي شكلت وعي الشاعر ورؤيته الأولى عن الحياة، وبين المدينة التي ظل الشاعر يرهب جانبها، ويخافه، ويتردد منه[٧٨]، فسيوظف الشاعر رمزية قصة هجرة النبي محمد (ص) في الصحراء، واختبائه في الغار، وهنا تتبدى مقدرة الشاعر أكثر [٧٩]:

(الخفيف)

هكـــذا أســـلمته غـــاراً فغـــارا ونهـــــاراً مـــــؤجلاً فنهـــــارا
لم تطـــق أن تـــراه وجهـــاً يقينـــا فأعارتـــــه وجههـــــا المســـــتعارا
أقنعـــــت عنكبوتهـــــا فتخلـــــت ورشـــــت آخـــــر الحمـــــام فطـــــارا
خيبـــت ظنـــه الصـــحارى كـــثيرا فلمـــاذا أطـــاع ظـــن الصـــحارى

يستهل الغانمي قصيدته باستحضار الرمز الديني من خلال استعمال الدال اللفظي "هكذا"، لكن خيال الشاعر يفتت أجزاء القصة وأحداثها ثم يعيد تشكيلها، فمن حيث عنصر المكان، لم يعد هنالك غار واحد، بل عدة مغاور، الأمر الذي يسهم بتوليد الإيحاء لدى المتلقي، أما العنصر الزماني فيظل مفتوحاً "ونهاراً مؤجلاً فنهارا"، ثم إن العيب ليس في الشاعر، بل في الصحراء التي اعتادت رؤية الوجوه المزيفة والمستعارة، لذلك فهي تعيره وجهاً مستعاراً، كما أن الحدث سيفتت هو الآخر ويعاد تشكيله، فستعمد الصحراء إلى تجنيد عناصر بيئتها للتخلي عن الشاعر، فكان لزاماً أن يفتت الحدث الأصلي في

القصة ويعاد تشكيله من جديد، فالعنكبوت تتخلى والحمام يأخذ الرشوة ويطير، تتجلى فاعلية الرمز في القصيدة من خلال استحضار المتلقي لمدلولي القصة الحقيقي والرمزي، بين الصحراء في القصة الحقيقة وبين صحراء الشاعر / المدينة، فضلاً عن تظافر الأساليب التصويرية الأخرى مع الرمز من تشخيص للصحراء وعناصرها،وصولا إلى المفارقة التصويرية التي أغنت الصورة، ففي الوقت الذي كانت الصحراء الحقيقية، وعناصرها داعمة للخير في القصة الحقيقية، فإنها ستتحول في المدلول الرمزي إلى عناصر طاردة للخير، إنه إحساس الشاعر المرير تجاه المدينة هو الذي دفعه إلى هذا التصوير، فراح يقتنص تلك المفارقة بين تبني الصحراء للحق ووقوفها معه، وبين موقف المدينة معهم في تجربة الشاعر، لتتحول المدينة مع الشاعر إلى مكان صحراوي لا يجد فيه المتلقي سوى صور الغدر والفساد والرشوة، كما أن الشاعر ـ هنا ـ ينتصر لبيئته الأولى "الريف" على بيئته الجديدة "المدينة"، لينتهي الصراع الذي كان يعيشه، فإذا بالمدينة التي كان يسمع عنها ليست إلا صحراء غادرة، وسيكون الريف إزاءها هو البيئة الأفضل، ويتأكد ذلك بالرجوع إلى القصائد الأخرى للشاعر, والتي يمكن من خلالها لبيان موقفه من المدينة، كما في قصيدته "ثقوا بالخاسرين"(٨٠)، والتي يستحضر فيها الشاعر المقارنة بين الريف والمدينة، في حوار داخلي للشاعر مع نفسه، لمراجعة أحداث حياته السابقة:

ماذا وراء الشعر؟ خُبْزٌ فاحِشٌ ... وبخور (نُقَّادٍ) وفَخرُ إماءِ
وخواءُ ذاكرة تخون تراثها ... وتدوف طين الوقت بالأخطاء
مدن مقفأة العيون طوامث ... شعث الرؤى، يأكلن بالأثداء
أبدا تكابدها، وتشهد أنها ... جب سحيق الغيب، مر الماء

إن تصريح الشاعر بالخسارة منذ العنوان يكشف عن موقفه تجاه عدة أمور من ضمنها المدينة التي صورها الشاعر بأبشع الصور، ويبدو أن صورة الصحراء لا زالت تتبدى من خلال تلك الأبيات؛ فإن تصوير المدن بأنها

"شعث الرؤى" يقترب من الصحراء التي تتضاءل فيها الرؤية والاتجاه، كما أن مفردة الجب في قوله: "جب سحيق" تنتمي إلى البيئة الصحراوية. وهكذا استطاع الغانمي أن يستغل الطاقات الإيحائية للرمز الديني المتعلق بالحدث لنقل تجربته ومعاناته للمتلقي بمعالجات فنية عالية.

الخاتمة:

١- احتفت قصائد الشعراء الثلاثة بعنصر الصورة بشكل كبير، فقد اغتنت النصوص الشعرية بالصور البيانية، وبعض الصور الحديثة.

٢- كانت الصور في أغلب القصائد واضحة من غير تعقيد كبير، سوى ما نجده في بعض قصائد الغانمي، لا سيما في الصور المعتمدة على الرمز.

٣- يكشف وضوح العلاقات بين أطراف الصورة عند الشعراء عن رؤيتهم بالاهتمام بعنصر التلقي.

٤- تكشف بعض الصور الحديثة مثل الرمز بأنواعه عن تأثر الشعراء بمفاهيم الحداثة التي ركزت كثيراً على ضرورة تطوير عنصر الصورة في القصيدة الحديثة.

٥- تكشف بعض الصور عند الشعراء عن التأثر بالطبيعة ومفرداتها، مثل: الماء والغيم والمطر... إذ تكررت بوصفها رموزاً.

٦- يكاد يكون الحس هو المرجع الأساس في أغلب صور الشعراء، وإن كان هناك ثمة تفاوت بينهم في تلاحم الحسي بالذهني.

٧- ومن ملامح تطور الصورة عند الشعراء أنها لم تقتصر على الصور البيانية فحسب، بل كانت هناك صور تعتمد التراكيب الخالية من تلك الأساليب، من ذلك الصور الناتجة عن بعض التراكيب النحوية، كالوصف والعطف،

وبعض الأساليب الإنشائية، كالنداء والاستفهام، ومع ذلك كانت صور مؤثرة وموحية.

٨- كان للأسلوب السردي حضوراً كبيراً في النسيج الشعري لقصائد الشعراء، ما أثر على استرسال الصور في بعض القصائد.

٩- ثمة تطور طال الصور الاستعارية عند الشعراء، من خلال اعتماد تلك الاستعارات على التشخيص والتجسيد، والذي ينتقل بموجبه المتلقي من الحس إلى الحس تارة، ومن الذهني إلى الحسي تارة أخرى.

١٠- ومن ملامح تطور الصورة الشعرية عندهم حضور الرمز الشعري بأنواعه، وبالتالي إسهامه في تشكيل بعض الصور الشعرية.

١١- اختلف الشعراء في ما بينهم في طريقة معالجة المادة الرمزية، لا سيما في الرمز التراثي، فقد كان لاختلاف الرؤى والثقافات وخصوصية التجربة الدور في هذا الاختلاف.

١٢- تعكس صور الشعراء الثلاثة محتوى حزين في أغلب تلك الصور، ونظرة سلبية ومتشائمة تجاه الأشياء المحيطة بالشاعر، كما في نظرتهم إلى الطبيعة أو المدينة وغيرها.

هوامش البحث

١ - ينظر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي , د جابر عصفور : ٦

٢ - ينظر: مفهوم الشعر: جابر عصفور: ٨.

٣ - ينظر: بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث: د . رائد وليد جرادات، مجلة جامعة دمشق، مج ٢٩, عدد ١-٢, ص٥٥٢.

٤ - ينظر: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: الولي محمد: ٢٦٠.

٥ - ينظر: الأعمال الشعرية: عارف الساعدي: ٤١، ١٢٨، ١٤١ / تلميذ الفراشة، مهدي حارث: ٣٠، ٨١، ١٠٠ / لا بد من نقص ليكتمل الوجود، عماد جبار: ٣٤، ٣٥ . وينظر: الطيور تداوي جراحاتها بالسفر: ١١١.

٦ - الأعمال الشعرية: ١٤١.

٧ - تلميذ الفراشة: ٣٠.

٨ - الطيور تدتوي جراحاتها بالسفر: ١١١.

٩ - الأعمال الشعرية: ٤١.

١٠ - تلميذ الفراشة: ٣١.

١١ - الأعمال الشعرية: ٨٢. وينظر: ٩٢، ٩٨، ١٣٣.

١٢ - الأعمال الشعرية: ٨٢. وينظر:ص٩٢ قوله: ميسان لوحة عاشق أزلية، ص٩٨ قوله: وأنت جرح...، ١٣٣ قوله: وطني وحزنك شاعران...

١٣ - تلميذ الفراشة: ١٢٩.

١٤ - لا بد من نقص ليكتمل الوجود: ٢٩. / الطيور تداوي جراحاتها بالسفر: ١٦٦.

١٥ - ينظر: الصورة في الخطاب البلاغي والنقدي: ٢٦١-٢٦٢.

١٦ - ينظر: م. ن: ٢٦٣.

١٧ - تلميذ الفراشة: ١٤٤, وينظر: ١٤٢.

١٨ الأعمال الشعرية: ٩٩ وينظر: ٧٠، ١٥١، ١٥٣.

١٩ - ريشة من أسف: ٩٢.

٢٠ - الأعمال الشعرية على التوالي: ٥٣, ٦٦، ٧٧, ٨٢, ٨٦, ٩٩، ١٠٠, ١١٢.

٢١ - تلميذ الفراشة: ١١٨. وينظر: ٧٨، ٨١.

٢٢ - م. ن: ٩٨.

٢٣ - الطيور تداوي جراحاتها بالسفر: ١١.

٢٤ - الطيور تداوي جراحاتها بالسفر: ١١.

٢٥ - الأعمال الشعرية: ٤٧. وينظر: ٨٤، ١٦٢.

٢٦ - الأعمال الشعرية: ١٦٢.

٢٧ - لا بد من نقص ليكتمل الوجود: ٣٤.

٢٨ - تلميذ الفراشة: ١٤.

٢٩ - م. ن: ٧٧.

٣٠ - ينظر: الصورة الفنية: د. جابر عصفور: ١٩٢.

٣١ - عن بناء القصيدة العربية الحديثة: د. علي عشري زايد: ٧٦.

٣٢ - ينظر: الصورة الأدبية: ١٠٩.

٣٣ - ينظر: م. ن: ١٠٧.

٣٤ - الأعمال الشعرية: ٣٨.

٣٥ - عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٦٩.

٣٦ - ينظر الأعمال الشعرية على التوالي: ٥٣ و ٩٩ و ١٢٨ و ١٤٧ و ٢١٩.

٣٧ - ينظر: لغة الشعر عند عارف الساعدي (رسالة ماجستير)، عباس عبد الحميد عدنان:٣٠١.

٣٨ - تلميذ الفراشة:١٠. وينظر: ٣٠، ٨١.

٣٩ - ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٧٠.

٤٠ - تلميذ الفراشة: ٣٠.

٤١ - ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ١٣٠.

٤٢ - ريشة من أسف: ١١.

٤٣ - لا بد من نقص ليكتمل الوجود: ٤١.

٤٤ - ينظر: ريشة من أسف: ٨٩، ٩١. وينظر: الطيور تداوي جراحاتها: ١٢.

٤٥ - ينظر: نظرية الأدب: رينيه ويليك واوستن وارين، تر: محي الدين صبحي: ١٩٤.

٤٦ - ينظر: الصورة الأدبية: ١٥٧.

٤٧ - ينظر: م. ن: ص. ن.

٤٨ - ينظر: تطور الشعر الحديث والمعاصر: د. عمر الدقاق: ٢٤٤-٢٤٥.

٤٩ – عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ١٠٤.

٥٠ – ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: د علي عشري زايد: ١٢١.

(*) الرمز الاسطوري هنا يأتي في السياق التقليدي للصورة الأسطورية القديمة، ولا يتعداه إلى رموز القصيدة الحديثة، ينظر: الصورة في الشعر العربي: د. علي البطل: ١٩١.

٥١ – ينظر: الصورة في الخطاب البلاغي والنقدي: ٢١٤.

٥٢ – ينظر: الأعمال الشعرية: ٣٩, ٤٤, ٥٩, ٨١, ٨٦, ٩٩، ١٠٢, ١٤٢, ١٥٥, ٢٠٣.

٥٣ – الأعمال الشعرية: ٩٥.

٥٤ – ينظر: إشكالية الشكل في الشعر العراقي المعاصر (اطروحة دكتوراه): إبراهيم خليل العجمي: ١٢٣.

٥٥ – ينظر: م. ن: ١٢٠.

٥٦ – ينظر على سبيل المثال: تلميذ الفراشة: ٣٢، ١٠٢, ١٢١.

٥٧ – تلميذ الفراشة: ١١.

٥٨ – تلميذ الفراشة: ٣٠.

٥٩ – لا بد من نقص ليكتمل الوجود: ٢٧.

٦٠ – ريشة من أسف: ١١.

٦١ – م. ن: ٩١.

٦٢ – ينظر: تطور الشعر الحديث والمعاصر: د. عمر الدقاق: ٢٤٥.

٦٣ – الأعمال الشعرية: ٧٧.

٦٤ – المجموعة الشعرية الكاملة، دار مية سوريا- دمشق، بلا ط، ٢٠٠٦، ص٢٦٩.

٦٥ – ينظر: اشكالية الشكل في الشعر العراقي المعاصر: ١٢٤-١٢٥.

٦٦ – لغة الشعر عند عارف الساعدي: عباس عبد الحميد عدنان: ١٨٩-١٩٠.

٦٧ – ينظر: دير الملاك: ١٢٥. وفي موضع آخر من الكتاب (ص١٢٩) يعد المؤلف هذا النوع من توظيف الأسطورة بوصفها حادثة جاهزة ومادة خام دون أن تشيع في نسيج القصيدة، فهماً أولياً لتوظيف الأسطورة، وعيباً من عيوب التوظيف.

٦٨ - ينظر: الشعر العربي المعاصر: ٢٤٩-٢٥٠.

٦٩ - ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ١١٣.

٧٠ - الأعمال الشعرية: ١٤٤.

٧١ - م. ن: ١٧٩.

٧٢ - ينظر: تطور الشعر الحديث والمعاصر: ٢٤٥.

٧٣ - ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ١١٨.

٧٤ - ينظر: م. ن: ص. ن.

٧٥ - تلميذ الفراشة: ١١.

٧٦ - تلمبذ الفراشة: ٣٠.

٧٧ - ينظر: الغانميات خيال الشاعر الحديث: ٢٦.

٧٨ - م. ن.

٧٩ - تلميذ الفراشة: ٧٧.

٨٠ - تلميذ الفراشة: ١١٨.

قائمة المصادر و المراجع

١- إشكالية الشكل في الشعر العراقي المعاصر - من جيل الرواد إلى جيل التسعينات، إبراهيم خليل عجيمي (أطروحة دكتوراه)، كلية التربية بجامعة الأنبار، ٢٠٠٩م.

٢- الأعمال الشعرية للشاعر عارف الساعدي، ١٩٩٥-٢٠١٥، سطور للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٨.

٣- بدر شاكر السياب: المجموعة الشعرية الكاملة، ج١-٢، دار مية، سوريا - دمشق، ٢٠٠٦، بلا ط.

٤- بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر)، نازك الملائكة انموذجاً، د. رائد وليد جرادات، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٩، عدد ١-٢.

٥- تطور الشعر الحديث والمعاصر، د. عمر الدقاق، د. محمد نجيب التلاوي، د. مراد عبد الرحمن مبروك، مكتبة الثقافة الدينية – القاهرة، بلا ط.
٦- تلميذ الفراشة، مهدي حارث الغانمي، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ٢٠٠٧.
٧- دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيمش، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، سلسلة دراسات، ١٩٨٢، بلا ط.
٨- ريشة من أسف، عماد جبار، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة – الأمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠٠٢.
٩- الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية ، د. عز الدين إسماعيل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، بلا ط.
١٠- الشعر والتلقي: دراسة نقدية، د. علي جعفر العلاق، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط١، ٢٠١٣.
١١- الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان، بلا ط.
١٢- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩٠.
١٣- الصورة الشعرية في شعر جيل التسعينات في العراق، جمال عجيل سلطان (أطروحة دكتوراه)، كلية التربية بالجامعة المستنصرية، ٢٠١٤.
١٤- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط٣، ١٩٩٢.
١٥- الطيور تداوي جراحاتها بالسفر، عماد جبار، دار تأويل للنشر والترجمة، ط١، ٢٠١٩.
١٦- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، ط٤، ٢٠٠٢.
١٧- الغانميات: خيال الشاعر الحديث، د. بشير عريعر، منشورات جلجامش، ط١، ٢٠١٩.

١٨- لابد من نقص ليكتمل الوجود، عماد جبار، منشورات مطابع ظفار الوطنية - سلطنة عمان، ط١، ٢٠١٤.
١٩- لغة الشعر عند عارف الساعدي، عباس عبد الحميد عدنان، (رسالة ماجستير)، كلية التربية للعلوم الإنسانية بجامعة كربلاء، ١٤٣٨ - ٢٠١٧.
٢٠- مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٤.
٢١- المملوه، مهدي حارث الغانمي، دار المدينة الفاضلة، ط١، ٢٠١٤.
٢٢- نظرية الأدب، رينيه ويليك و اوستن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة : د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بلا ط.