جمالية الصورة الشعرية عند صدام فهد الاسدي

الباحث صادق داغر الحلاف

المبحث الأول: الصورة مفهومها وأهميتها وأساليب تشكيلها:

المقدمة: عدُّ الصورة الشعرية من أهم خصائص التشكيل الفني في الشعر العربي، لأنَّها عنصر مهم في الأداء الشعري الرفيع، فهي تؤدي دوراً أساسياً في عملية الإبداع الشعري بعد أنْ يُنظمها الشاعر في سياق بياني، مستخدماً طاقات اللّغة وإمكاناتها في الحقيقة والمجاز، ولها من الأسس الجمالية الشيء الكثير لما تحمله من خيال وعاطفة.وجمالها يتجلى عندما تصبح الوعاء الفني للغة الشعرية، شكلاً ومضموناً، تَنقل القصيدة من بوتقة التشكيل الضيقة إلى عوالم الإبداع الواسعة، باعثةً في كلماتها النبض والنضارة والتألق، وقصيدة بلا صورة جسد بلا روح. وقد التفت النقاد العرب القدامى إلى أهمية الصورة في الشعر، فكانت الصورة عنصراً ذا شأن عند الجاحظ حين رأى أنَّ "الشعر صناعةٌ وضرب من النسيج، وجنسٌ من التصوير"[1]، وقد تبعه في ذلك قدامه بن جعفر(*) وعبد القاهر الجرجاني[2].وتبرز أهمية الصورة في البناء الشعري، لأنَّها المساحة الأكثر حيوية وفاعلية للاشتغال، فهي تعكس توتر الشاعر وتحمل معانيه وإحساساته المختلفة، كما إنَّها ترفد التشكيل بطاقات إيحائية عالية، لذا فقد أولاها النقد الأدبي الحديث عناية وأهمية فائقة حتى غدت الصورة "جوهر الشعر"[3]، وصار الاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر[4].وتتضح أهمية الصورة في الشعر من خلال كثرة الذين تعرضوا

لدراستها وكثرة ما دار حولها من آراء في العصر الحديث، وهناك سلسلة طويلة من التعريفات اجتهد في وضعها النقاد منها: إنَّ الصورة "تشكيل جمالي تستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسيّة، والشعرية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادلية فنية هما المجاز والحقيقة دون أنْ يستبدل طرفاً بآخر"(٥).الشعرية بشكل لغوي يمكن للقارئ أن يدركه، لأنَّ الشعور يظل مبهماً غائماً في نفس الشاعر، فلا يتضح إلا بعد أنْ يتشكل في صورة، فتكون المعاني مصورة في الألفاظ يتلقاها السامع فيتفاعل معها.وهناك من رأى أنّ الصورة الشعرية هي العملية الشعرية كاملةً، لأنَّها تعكس واقعاً فنياً موحداً وإيحائياً منتظماً بتشكيل محدد تحكمه حركة متصلة داخل السياق العام المتماسك(٦)، ولعل أبسط تعريف للصورة تعريف سيسيل دي لويس بأنّها "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالأحاسيس والعاطفة"(٧).

أولا: الخصائص: تأسيساً على تلك التعاريف فإنّ تشكيل الصورة الشعرية لا يتأتى بيسر وسهولة لكل شاعر(٨)، بل يتطلب شاعراً موهوباً ذكياً يمتلك القدرة على امتصاص الحدث وتذكره ثم استدعائه وصياغته في سياقٍ جديد، وصهره في لغة شعرية غير مبتذلة، تجعل التفاعل الوجداني والعاطفي قائماً بين الشاعر والمتلقي، فيحرك مفرداته عن دلالاتها المعجمية، فيرى المجرد متجسداً محسوساً والأشياء البعيدة قريبةً متناولة.وانفعالاته وتجعله يتحاور مع الأشياء، بما أتاحت لهُ اللّغة من مجازاتٍ وأساليب بيان فيها طاقات تعبيرية واسعة، تسهم في كشف معاناته ومزاجه النفسي لدى المتلقي ليتفاعل معه.وقد شكّلت الصورة الشعرية لدى الشاعر صدام فهد الأسدي ركيزة بارزة في تشكيل قصائده، فجاء شعره مكتظاً بالصور التي تلونت بألوان الشعور واصطبغت بأصباغ الوجدان، وإنَّ دراسة الصورة في شعر الأسدي جاءت على خلفية غزارة المنتج من أنواع الصور وأنماطها، والتعرف إلى القيمة الجمالية والفنية التي تنطوي عليها الصورة الشعرية التي توحي بالمعاني النابعة

من الخيال والعاطفة، لذا سندرس في شعر الأسدي وسائل تشكيل الصورة البيانية وهي (التشبيه، والاستعارة، والكناية) ثم أنماط الصورة الحسيّة.

ثانيا: وسائل تشكيل الصورة البيانية: تنحرف الألفاظ في التشكيل الصوري عن دلالاتها المعجمية إلى دلالات جديدة، ينشط فيها خيال الشاعر ويأخذ مداياته في التعبير المخصوص، الذي بوساطته يجري تمثل المعاني تمثلاً جديداً ومبتكراً، يصبح فيه غير المرئي من المعاني مجسماً محسوساً. وللتعرف إلى القيم الجمالية والفنية التي تنطوي عليها الصورة الشعرية عند الأسدي، ندرس وسائل تشكيل الصورة في شعره وهي: التشبيه، الاستعارة، والكناية.

١- **التشبيه**: يعد التشبيه وسيلة مهمة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية وبنائها بوصفه "عنصراً فنياً قوياً من عناصر الجمال في التعبير"[٩]، يقوم على المقارنة والمماثلة المباشرة لوضوح طرفي التشبيه فيه، لكنّه يحمل طاقات إيحائية في القصيدة الحديثة، تتجاوز طرفي التشبيه ووجه الشبه، فلم يَعُد همُّ الشاعر تقديم المحسوسات رغبة في تقريب هيئتها، وإنّما المقصود هو العبور من خلال الألفاظ الحسيّة إلى موقف شعوري خاص، لإلهاب المشاعر وتنشيط الحواس[١٠]، لتشكيل صورة مكتملة الجوانب ورؤيا نابعة من خيال الشاعر وعاطفته معاً.

فالتشبيه يكتسب قيمته الجمالية من "الموقف الذي يدل عليه السياق ويستدعيه الإحساس الشعوري المنبث خلال الموقف التعبيري"[١١]، لا من الطرفين فحسب بل من وجه الشبه القائم بينهما.

وقد شكّل التشبيه ملمحاً فنياً وجمالياً في شعر الأسدي واتخذه أداة فنية لرسم حدود صوره مباشرةً. وتنوع التشبيه عند الأسدي بأدواته وأشكاله، فمن تشبيهاته قوله في قصيدة "تداعيات الرمح"[١٢]: (من الحرّ الرمل)

كلُّنا نحملُ حزناً
كلّنا نسحقُ عمرا
هكذا الأحياءُ تمضِي
كهديرِ الرّيحِ في صمتِ الحجارهْ

يحاول الشاعر في هذه الصورة إظهار الشعور النفسي، بوساطة التشبيه، وهو الإحساس العميق بالزمن والنص عموماً، إذ هو يصوّر عمر الإنسان الذي يذهب هباءً، ولا يخلف غير الحزن والاكتئاب، ويريد الشاعر أنْ يقرّب صورة مرور الزمن بالإنسان وانسحاق عمره بين الحزن والفرح والربح والخسارة، وكيف يمضي به الزمن بصمت، فجاء بصورة مألوفة هي هدير الريح في سكون الحجارة لإيضاح الصورة وتقريبها إلى ذهن المتلقي. ولا تأتي أطراف التشبيه دائماً حسيّة، فقد يربط بين المعنوي والحسي، مثل قوله في قصيدة "ثالثة الانهيار"[١٣]: (من الكامل)

والموتُ كالأوراقِ تسقطُ فجأةً مهما ستقرأُ حدّةَ الأسبابِ

فالموت طرفٌ معنوي شبهه بأوراق الشجر، وهو محسوس لأنَّ عوامل نضج الصورة قد تأتي من تشبيه المعنوي بالمحسوس لتقريب الصورة أكثر في ذهن المتلقي، فالشاعر هنا يصوّر حالتَي الخوف والرهبة التي عاشها الفردالعراقي بعد سقوط الدكتاتورية وسيطرة العصابات الإرهابية؛في ذلك الزمن الأجوف كان الموت موجوداً في كل مكان ويأتي فجأةً بانفجار سيارة أو قتل على الهوية أو أي سبب آخر، فشبهه بتساقط أوراق الشجر التي تسقط فجأةً، والتقاء المعنوي بالحسي كوّن نقطة تجاذب بين الأمرين، ما ضاعف أثر التشبيه وعمّق وقعه في النفس.ومن تشبيه المعنوي بالمحسوس، قوله في قصيدة البعوضة البائسة، مستخدماً الأداة (مثل) التشبيهية[١٤]: (من الحرّ المتدارك)

عنديَ عزمٌ لا يتفتتُ
مثلُ الصّخرِ

لكنْ يحصرُني اليأسُ
أقتلُ وقتي
بينَ البوحِ وبينَ الهمسِ

يحاول الشاعر في هذه الصورة إظهار المشبه وتوضيحه أكثر، فيشبه عزمه وطموحه بالصخر الصلب الذي لا يتفتت، عدا ذلك لعلَّ الأسدي أراد أنْ يربط بين عزمه وطموحه في داخله الذي لا يستطيع أنْ يحقق منه شيئاً، بسببٍ ما مفروض عليه من قيود ومصادرة لحرية الكلمة والتعبير.

ومن التشبيه بالأداة (مثل) قوله في قصيدة "غربة الشاعر"[١٥]: (من البسيط)

وأسرتي مثلُ بيتِ النّحلِ قدْ نُظِمَتْ تمرّدَتْ منْ فمِ الأيّامِ تُنكرُني

إنَّ العلاقة بين أسرة الأسدي وبيت النحل، علاقة مقارنة ولا يمكن الجمع بين الحالتين في الواقع الحسي، ولكن بعد الملاحظة والتدقيق نجد وجهاً من المقاربة، فبيت النحل منظم تنظيماً دقيقاً برعاية ملكة النحل، وكذلك أسرته التي حرص على تنظيمها وإدارة شؤونها، ولكن مع مرور الزمن واستقلال الأبناء يشعر بتمرد الأبناء عليه، وهو التجسيم الواقع في الشطر الثاني "تمردت من فم الأيام".واستعمل الشاعر الأداة (كأن) في قصيدة "تحولات اعجاز النخل" في قوله[١٦]: (من البسيط)

واسحَقُ الماءَ سحقَ الشّوكِ في مضضٍ كأنّني أسحقُ الصبّيرَ في قدمي

هذه الصورة من تشبيه المحسوس بالمحسوس اللّذين يدركان بإحدى الحواس الخمس، لقد حشد الشاعر أكثر من تشبيه في هذه الصورة لإبراز حالته النفسية المتعبة، مُشبهاً سحق الماء بسحق الشوك، وهو تشبيه ورد مسترسلاً ثم أسهمت الأداة (كأن) في إتمام أطراف الصورة وزادت من فاعليتها لدى المتلقي.ويستمر الشاعر بالتشبيه بالأداة (كأن) ومنه قوله في قصيدة "غربة الشاعر"[١٧]:(من البسيط)

وكأسُ ليلي بهِ الأحزانُ قدْ غرِقَتْ كأنّما تغرَقُ الأحزانُ في شَجني

لقد أسهمت (كأن) في إذكاء ملامح تخييل الصورة لدى المتلقي، واظهار قلق نفس الشاعر واضطرابها من شدة الحزن والألم حتى كأن الأحزان تغرق في شجنه.ويعمد إلى التشبيه البليغ وهو من جماليات النسيج الشعري، وفيه يحذف الشاعر أداة التشبيه مزيلاً الفواصل الفارقة بين المشبه والمشبه به. ففي وصفه لحبيبته في قصيدة "امرأة من خيال" يقول[١٨]: (من الخفيف)

أنتِ بحرٌ منَ الجّمالِ إليْهِ سفنُ الحبِّ قدْ طواهَا الرجاءُ

إنَّ حذف أداة التشبيه، يعد شيئاً مقصوداً من الشاعر ليشعرنا بالتمازج التام وعدم التفاضل بين حبيبته والبحر الهادئ الجميل، فضلاً عمّا أحدثه ذكر وجه الشبه من الارتياح النفسي والانشراح الروحي وهو يتأمل جمالها وقد طوى عيون العاشقين.ويجسد الشاعربالاستعارة صورة متكاملة الأطراف يقرب بها المعنى وهي أداة بنائية لتغذية نسق التدفق الشعوري ويسمى أيضاً "استعارة "[١٩]، ومن ذلك قوله في القصيدة نفسها[٢٠]: (من الخفيف)

تفتحينَ السّنابلَ الشّمسُ غارَتْ واستفاقَتْ بصحوِهَا الأفياءُ

فالتشبيه صوّر امرأة جميلة وهي تفتح شعرها فيبدو شعرها كسنابل الذهب، فتغار الشمس من جمالها، وتستفيق بصحوها الأفياء، والشاعر يريد أنْ يقرّب صورة هذه المرأة من الخيال فربطها هذا الربط الجميل، ولكن قارئ هذا البيت لا يتردد بالقول إنَّها امرأة في الحلم تتبخر في القصيدة شعراً.إنَّ هذا العرض لمستويات التشبيه عند الأسدي متمثِّل بعقد مقارنة ومشابهة بين الأشياء، فقد شابه بين الحسي والحسي، والعقلي والحسي، نافذاً إلى معانيها البعيدة، مبدعاً لها، إذ تشكَّلت جزءاً مهماً من بنية النصّ لديه فأكسبت القصيدة مظهراً جمالياً رائقاً.كما لم تخل بعض تشبيهات الشاعر من صور تقريرية، لم يعمد فيها إلى الابتكار والخلق، فجاءت جزءاً من بنية الشكل التقليدية، كقوله في قصيدة "نزيف الشعر"[٢١]: (من الكامل)

فمتى متى يقظَ الضمير أحبتي سيتيهُ شعبي في أتونِ فساد
ويعودُ ينهضُ من مماتٍ قاتل كعُزيرَ لّما عادَ بعد رقادِ

٢- **الاستعارة**: تُعد الاستعارة من أهم وسائل تشكيل الصورة الشعرية، لما تمتلكه من قوة فريدة في تحريك المفردات عن سياقها المعجمي، وتثوير طاقاتها الايحائية، التي تكسب النصّ الشعري بعداً جمالياً وفنيّاً موحيّاً.

وتأتي أهمية الاستعارة بوصفها "تعطي الكثير من المعاني باليسير من اللفظ"[٢٢]، فتمنح الشاعر مساحة أوسع للتأمل والإبداع، فمن خلالها يتمكن من "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل الغرض"[٢٣] لغاية جمالية أو فنية، يجعلها تنبض بالحياة والإثارة، فيرسم الصورة الشعرية الفاعلة ليؤثر في المتلقي ليشاركه أحاسيسه ومشاعره.وإذا كان التشبيه يحافظ على وضوح طرفيه وتمايزهما، فإنَّ الاستعارة تقوم "على التفاعل التام بين طرفيها بحيث يخيل للمتلقي أن المشبه هو المشبه به نفسه، وذلك بإسقاط المشبه من الصورة"[٢٤].أبرز ميزات الاستعارة هو النشاط اللغوي الذي يخرج المعنى من نطاقه الضيق إلى نطاق أوسع، حيث تستدعي المخيلة في محاولة لتفجير الطاقات الكامنة بين علاقات اللغة، لذلك عدت الاستعارة بؤرة اللّغة الجمالية في الشعر، لأنَّها تؤدي دوراً مهماً في البناء الفني والجمالي للصورة من خلال تخطيها "سلطة العقل التقريري الواعي، وتصهر الأطراف المتقابلة صهراً نفسياً يولّد واقعاً جديداً لا يقل صحةً وصدقاً عن الواقع القديم"[٢٥].وقد لاحظنا من خلال قراءتنا لديوان الشاعر صدام فهد الأسدي تراكم الصور الاستعارية، التي اعتمد الشاعر في تشكيلها على التشخيص والتجسيم، فالاستعارة جعلت الفقر يعشعش والنجوم تزحف، والشوك يبكي، والنهر يكابر وغيرها.وتقع الاستعارة في شعر الأسدي في محورين هما، التشخيص والتجسيم:

أ- التشخيص: تقوم الوسائل الفنية القديمة على تشخيص مظاهر الطبيعة الصامتة في صورة كائنات حيّة تحس وتتحرك وتنبض بالحياة[٢٦]، وتخلق الصورة من التشخيص عالمها الخاص: عالم فيه الألفة بين الموجودات في الكون[٢٧]، لذا عدت من الوسائل الفاعلة في الصورة الشعرية، لأنَّها تنطق الصامت وتحرك الجامد وتشخص المعنوي، وتجعله ينبض بالحياة حتى يصبح الشاعر لا يؤمن بالجامد والصامت، ويحاول أنْ يبث فيه الروح ليشاركه معنى الحياة.

ويعتني الأسدي بهذا الجانب التصويري، فكل شيء نراه حوله متحركاً ناطقاً، باكياً أو باسماً، فها هو يسند فعل الحي إلى المعنوي كما في قصيدة "عندما بلغ السيل الزبى" يقول[٢٨]: (من الحرّ المتدارك)

ثَمَّة جسرٌ مقطوعٌ
في هذا الحيِّ
قلْ كيفَ سيعبُر حلمي الراقدُ
تحتَ خيولِ الأهوال

هكذا أحال الأسدي الحلم وهو مفهوم معنوي ذهني، إلى شخص راقد تحت خيول الأهوال. وفي تشخيص الشاعر للحلم صورة عميقة لليأس والتحسر على ذلك الحلم الذي لم يستطع تحقيقه، فيزداد ألماً بانقطاع الجسر في كناية عن فترة الشباب التي بدأت ترحل مع زحف الكهولة ولا سبيل لبعثه ثانيةً. ومن التشخيص المعنوي، ولا سيما الأيام، قوله في قصيدة "أكفان الحضارة"[٢٩]: (من الكامل)

خسِئَتْ يدُ الأيّامِ تفعلُ فعلَها تبّاً إذا يحمي العراقَ تحالفُ

الأيام لا يمكن تشخيصها بمظاهر خارجية حسيّة، ولكن خيال الشاعر وهبها أيادي عابثة تفعل كل الدناءات والأعمال الخبيثة واللامعقولة. ومن

يصنع ذلك الصنيع سوى الإنسان؟غير أن الشاعر أبدع في إبراز حالته الشعورية المتشائمة، زادها التشخيص وضوحاً وفاعلية لدى المتلقي.

ويستمر الشاعر في تشخيص المعنويات، وهي من أبرز ميزات الاستعارة فضلاً عن التخييل والمبالغة والإغراق[٣٠]، فعندما تغيم آفاق الشاعر ويضعف فؤاده لا يرى إلا مصاحبة الصبر، فيقول في قصيدة "جروح الطين"[٣١]: (من البسيط)

أظنّ نامَتْ عيونُ الصّبرِ في جسدِي
كأنّ أجفانَ تلكَ الناسِ تنغلقُ

فالصبر مدرك معنوي، ولكن الشاعر أعطاه لوازم إنسانية، فهو إنسان استقر ونام عنده، وهذه الصورة تعكس حالة نفسية داخلية لدى الشاعر، وتجسد حجم المعاناة ما يثير لدى المتلقي تساؤلات كثيرة حول هذه المعاناة، بل تلقي الصورة ظلالها القاتمة عليه، فيبدو حزيناً كئيباً، وقد زادها أثراً التشبيه الوارد في الشطر الثاني "كأن أجفان تلك الناس تنغلق".وإذا ما شعر بالألم والتحسر على ما أصاب مدينته من خراب ودمار، فإنَّه يعمد إلى تشكيل ملامح صورة تدعو للتخييل، كما في قصيدة "قطرات بويب في رحيق سيابي"[٣٢]: (من الكامل).

قلبي بكَى حتّى لقفَتُ دموعَهُ أرسلتُها تسقِي بويبَ ندَيدا

هذه الصورة شخصت القلب وجعلته إنساناً يبكي بدموع غزيرة، لقفها الشاعر وأرسلها تسقي نهر بويب الذي حلّ به الجفاف، وهي صورة نفسية تخيلية تعكس ضخامة المأساة من خلال عمق البكاء وحجم الدموع.

وحينما يشكو الشاعر من بعض العادات السيئة في المجتمع، فإنَّه يلجأ إلى شخصنة الطبيعة حتى يتمكن من مخاطبتها ومناجاتها ومبادلتها الأفكار والعواطف "وليس من الصواب القول إن الأدب القديم خلو من مثل هذا

النظر أو الشعور، فطالما وقف القدماء على الأطلال وبثوا لها أشواقهم وسألوها عن أحبابهم"[٣٣].

وقد أنطق الأسدي الجامد وجعل منه إنساناً في بعض قصائده، كما في قصيدة "للنهر مكابرة قادمة"[٣٤]: (من البسيط)

يكابُر النّهرُ حتّى ملّ ضفتَهُ ويعرفُ الطّينُ منْهُ الملحَ ما غسَلَا

لقد شخص الأسدي النهر والطين، واختار لهما الفعلين (يكابر، يعرف) وهما مما يفعلهما الإنسان، فالنهر هنا الإنسان المكابر....لكن ضفافه قد ملّت وسئمت من هذه المكابرة، وجعل الطين شاهداً يستمع ويعرف أنَّ النهر ما تمكن من غسل ملحه؛ والملح هنا معاناة الحياة القاسية بآلامها وأحلامها وما يتعرض له من قهرٍ واضطهاد وحرمان.وعندما يتأمل الشاعر فترة شبابه وهي ترحل ويستحيل شعر رأسه إلى بياض كالفجر الذي يزيح غشاوة الظلام، يقول في قصيدة "أبراج الثلج"[٣٥]: (من الحرّ المتدارك)

الفجرُ تحدّثَ حتّى ملّ نَواظرهُ

واللّيلُ تكتّمَ على أسرارِ النورِ

الفجر والليل مدركان معنويان، ولكن الشاعر منحهما صفات إنسانية (التحدث، والتكتم) فالفجر تحدث حتى ملَّ الناظر إليه، والليل يسكت ويتستر على أسرار النور الذي أزاح عتمته، واستطاع الشاعر من خلال الاستعارة المكنية- التي هي أقرب إلى التشخيص من أختها التصريحية[٣٦]- إلى تنشيط ملكة الخيال، فالفجر الذي قصده الشاعر هو بياض الشيب في رأسه، أما الليل الذي تكتم عن سر النور فهو دليل مرحلة شبابه التي بدأت ترحل أمام زحف الكهولة.ويبقى التشخيص من وسائل تشكيل الصورة لدى الأسدي، وقد امتاز بدقة التعبير سواء منها التي شخَّص فيها محسوساً من المحسوسات أم شخَّص مفهوماً من المفاهيم المجردة التي لا تخضع لسلطان الحواس.

ب- التجسيم: يراد بالتجسيم اضفاء صفات محسوسة على المعنويات، بإحدى الحواس الخمس(٣٧)، وتغير صفات المعنويات على هذه الصورة يخرجها عن المألوف، لذا لا بدَّ من أن يكون خيال المبدع يقظاً في هذه المنطقة، ليأخذ دوره الفاعل في بناء أطراف الصورة الشعرية، وتحريك المتلقي، لاستخراج التركيبة الصورية الجديدة، من إقامة العلاقات الفنية بين الأشياء.

ومن التجسيم عند الأسدي قوله في قصيدة "العيون الزرق"(٣٨): (من الطويل)

يعشعِشُ في أرجائِنَا الفقرُ قاتلاً أأنتَ فقيرٌ نفطُنا غرّقَ الحِمَى

الفقر معنوي أكسبه الشاعر صفة المحسوس (يعشعش)، إذ رسم صورة لظلال الفقر الممتدة في أرجاء الوطن، تماماً كصورة الحيوان الذي يعشعش في كل مكان، كما نقل الفقر من معناه المحدود الضيق إلى معنى جديد، فعمق الأثر للفقر الذي ملأ البيوت، وتجاوزها ليملأ كل انحاء الوطن، وقد أبدع الشاعر في نقل الصورة للمتلقي عن طريق التجسيم، وتحريك ذهنه ليلتفت إلى الواقع المتناقض في الوطن، فنفطه قد غرق الحمى، وفقره يعشعش في كل مكان.

ومنه قوله في قصيدة "جروح الطين"(٣٩): (من البسيط)

خذيْهِ منْ شفتِي فالقولُ يحترقُ وحيرتِيْ أنّهَا ضاقَتْ بنَا الطُّرقُ

فالقول ليس محسوساً، لكن الأسدي جسمه حين منحه صفة الاحتراق الذي توصف به الماديات ذات الكتل المختلفة، وما أنْ يتلقى القارئ هذه الصورة حتى يستشعر أثراً نفسياً معيناً للقول الذي غدا يحترق، لعدم جدواه، فيبدو القول المعنوي الذي لا وزن له مجسماً يحترق.ويعطي الشاعر حدوداً للمعنوي، فيبدو أكثر تجسيماً حتى يصير صورة ماثلة للعيان، كما في القصيدة نفسها(٤٠): (من البسيط)

شواطئُ الأملِ المهجورِ قدْ خَدِرَتْ تمضِي بحزنِي فلا ليلٌ ولاْ غسَقُ

فالأمل أصبح مكاناً ملموساً مجسداً في المخيلة، اتخذ حدوداً وله شواطئ مهجورة، وقد نام نومة الأبدي الذي لا يقظة له، وهو يمضي بهذا الحزن والأسى الذي يحمله، حتى يخلق عنده يأساً لا ليل يأتي ولا غسق.ومن التجسيم قوله في قصيدة "عيون من تراب"[٤١]: (من الحرّ المتدارك)

في واحةِ حزنِي يتدفأُ عصفورُ الآمالِ بموقدِ شعرِي
اقطعُ أشجارَ الصّبرِ بسكينِ الرّوحِ
كيفَ سأغسلُ عارَ الأيّامِ، أمزّقُ أثوابَ الغرباءِ
بصمتٍ مذبوح
طيرُ الحزنِ يسافرُ في أعوادِيَ الجرداءِ
أحدّقُ في آثارِ الأمسِ من أقصى الجزرِ
إلى هذا الكونِ المنسيِّ
أجدُ الوطنَ غريباً عن أُغنيةِ الفكْرِ

لقد أفصح الشاعر في هذا النصّ عن نفس حزينة متشائمة، عمل التجسيم في استجلاء تلك المشاعر التي نبض بها وجدانه في صور متلاحقة متداخلة، عمد بها إلى تجسيم المعنويات (الحزن، الآمال، الشعر، الصبر، الروح) بإضافتها إلى المدركات الحسية (واحة، عصفور، موقد، أشجار، سكين). فالحزن بدا واحة خضراء مزدهرة، وآماله جسدها بعصفور محبوس في تلك الواحة، والشعر موقد نار يرسل عليه من أشجار الصبر ليتدفأ عصفور الآمال، والمتلقي أمام هذه الصورة يحلق بخياله فيرسم حدوداً للحزن، والآمال، والصبر، وهي صورة مائلة إلى العدمية والتلاشي، لكنّها منسجمة مع الشعور بالخوف من المجهول، والضياع والأماني الخادعة، والإبحار في دروب الصبر...والتيه في غربة النفس وسط غربة الوطن، والسفر مع طائر الحزن بصمت مذبوح إلى الماضي ليكتب أسطورة الزمان عبر حب الوطن الذي

يسكن في الحدق.ومن تجسم المدركات العقلية في قصيدة "لافتة الشعر تقول"[٤٢]: (من الحرّ المتدارك)

في عصرِ الطبّالينَ
أسمعُ ناقوسَ الموتِ
يدقُّ على الطّرقاتِ
يخطفُ هذا الطفلَ
ويقتلُ هذا الشيخَ !

فالموت من الأمور العقلية التي لا تدرك بالحواس، ولكن خيال الشاعر قد أحاله ناقوساً يدق في الطرقات، ينذر بخطف الطفل وقتل الشيخ، في عصر الطبالين، وهي كناية عن المسؤولين الذين تتعالى خطبهم وأصواتهم الفارغة، كما يتعالى صوت الطبل الأجوف، إذ لا طائل تحته يستفيد المتلقي من هذه الاستعارات في نقل معاناة الشاعر التي يحسها ويعبر عنها في صوره المتلاحقة.ومن التجسيم المعنوي أيضاً قوله في قصيدة "مدى من مطر"[٤٣]: (من الحرّ المتدارك)

قَدْ مَلَلْنَا العبارةَ حدّ الألمِ
لقد زَلَفَتْ لغةُ الصّمتِ في معجمي
ويبادُ الخيالُ
كانَ طِفلاً وديعاً

فالخيال ذلك المدرك المعنوي، أكسبه الشاعر صفة المحسوس المجسم (يباد) فهو عندما تضيق آفاقه وتتقيد كلماته، فلا يرى إلا الصمت القاتل لخياله الخصب ونحن لا نعتمد الاحصاء بقدر ما نعتمد على الصياغات التي نجدها متوفرة في شعر الشاعر.مما تقدّم، يتضح من دراسة الاستعارة في ديوان الشاعر، أنَّ اعتماده على الاستعارة أكثر بكثير من اعتماده على التشبيه، بل تُعدّ الاستعارة من أهم سبل التصوير عنده، إذ اعتمد في تشكيلها على

التشخيص والتجسيم، فرسم صوراً موحية معبّرة عن خيال خصب وأفق واسع، جعل المعقول محسوساً والجوامد متحركة، محاولاً الخروج وكسر قيود التبعية في استعمالها، كما درج عليه السابقون، فأبدع بعض الصور الجديدة حيث أضفى عليها من مشاعره ما جعلها تنبض بالحياة.

٣- **الكناية**: هي وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية، وأسلوب من أساليب علم البيان، فهي "عبارة صورية أُريد بها غير ظاهر معناها، وأنَّها وسيلة لمعنى آخر في عقل الشاعر وقلبه"(٤٤)، وقد وضع لها عبد القاهر الجرجاني تعريفاً بين قيمتها وصورتها التي تأتي بها بوضوح تام، وذلك عندما "يريد المتكلم اثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكنّه يلجأ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه"(٤٥). ويسميها قدامة بن جعفر الأرداف(٤٦).لذا، فإنَّ الكناية من الأهمية ما لا يخفى مكانتها في أداء المعنى، من خلال الرمز أو الإشارة أو التلويح أو التعريض، لذلك فإنَّ لها دوراً فاعلاً يتمثل في قوة الدلالة الوجدانية وكشفها الجوانب الحقيقية من النفس الإنسانية.والكناية تحتاج للكشف عنها إلى مزيد من التأمل وقوة استيحاء، لأنَّها تقوم على أساس تداعي الصور، أي إنَّها تعطي عدة مستويات دلالية يتوالد بعضها من بعض، بدءاً بالدلالة الحقيقية للتركيب وانتهاءً بمستويات بالغة الرحابة والقدرة على الاقناع الفني، بما يبثه الشاعر للمتلقي من أفكار ومشاعر.

وقد عُدَّت الكناية من وسائل التشكيل الفني والجمالي والإبداعي، لأنَّ صورتها تتلون بألوان من الإيحاء الفني تتآزر فيها الدلالات مع دلالات السياق العام للقصيدة، فيظهر فيه المعنى الجميل مبنياً على التأمل والإدراك، وما يصاحبها من خلجات نفسية أو شعورية تترك بصماتها الواضحة على المتلقي أو السامع، فتشده إليها لكي يتعرف إلى ملامحها الإيحائية، ويستكشف من بعد

ذلك ما يحيط بها من غموض وإبهام.لقد كانت الكناية تمثل جانباً مهماً في شعر الأسدي شأنها في ذلك شأن التشبيه والاستعارة، وإنَّ لها من الأثر ما لا يقل عنهما، فالكناية تقود المتلقي بقرائن مناسبة إلى المعنى الذي يرمي إليه. ومن ذلك قوله في قصيدة "مهزلة الكلام"(٤٧): (من الكامل)

هم يذبحُونك في مجازرِ جهلِهم يا ما التهوا بمطامعٍ وفسادِ
مهما يصولُ الجهل في أحيائنا لن يخدشوا ظفراً لبنت الضادِ

فبالرغم من تقصير الحكومات العربية في التصدي للحملات الشرسة للقضاء على اللّغة العربية، وانتشار ظاهرة الأمية والتخلف في أحيائنا، فقد صمدت لغتنا وحافظت على أصالتها، وكنى الأسدي عن ذلك (ببنت الضاد) ولم يشر صراحةً إلى مقصده كي يعطي فسحة مناسبة للمتلقي لتأمل المعنى المقصود ليصل إليه بنفسه.وحين يتوجه الشاعر إلى فئة القتلة والمجرمين الذين عاثوا في وطنه فساداً، لغياب السلطة والقانون، يقول في قصيدة "ريثما يقتنص الغبار الضوء"(٤٨): (من الحرّ المتدارك)

انكشفَ عُريُ النّعامةِ بعدَ انكشافِ الغبارْ
انتظِرْ لم يبدأ المشهدُ القرمزيُّ
ولَمْ ينطلِقْ بعدُ فكُّ السّتارْ
ثمَّةَ ليلٌ متعب
ثمَّة فجرٌ يتمدَّد

فـ(عري النعامة) كناية تومئ بالدلالة على تمكن الجبن من نفوس هؤلاء القتلة، الذين عاشوا على لعق دماء الناس، ومصادرة حقوقهم، فهم كالنعامة المشهورة في شدة خوفها التي تنعم بالهرب، بعد انكشاف الغبار، في اشارة إلى تمكن الجيش من استعادة هيبة الدولة ونتلقى من هذه الكناية ما يعنيه الشاعر بأنه يعاني من نفوس هؤلاء القتلة الذين نعقوا من دماء العراقيين.ويتجلى جمال الكناية في قدرتها على إعطاء إشارات رامزة بجانب الدلالة الإشارية

التي تبعد التركيب اللغوي عن المباشرة[٤٩]، فعندما يأتي الأسدي إلى نقد واقع الوطن وما فيه من تناقضات بين القول والفعل من بعض الناس، خاصةً المسؤولين في إدارة الدولة، يقول في قصيدة "تركت ستار المسرح مفتوحاً"[٥٠]: (من الحرّ المتدارك)

في عصرِ الحرِّيةِ...؟؟
قالَ النّهرُ: هل تشهدُ آلافَ السّراقِ تباهَتْ بالأموالْ
هذا زمنُ اللّعنِ على التّمثالْ....؟؟
في هذا الزّمنِ ألفُ رغالْ....؟؟

لجأ الأسدي إلى الأسلوب الكنائي في هذا المقطع، فرسم صورة عبّرت عن رؤية فنية استوحاها لمعاناة شعبه، وما يريده الشاعر من وراء الرمز الكنائي (رغال)[٥١] الإشارة إلى مجموعة من اللصوص والسراق، الذين خانوا شعبهم لمصالحهم الشخصية، المعروفين بازدواجيتهم، فهم في النهار يلعنون زمن التمثال الدكتاتور السابق، وفي الليل يتباهون بسرقة أموال الشعب، وقد تركت الكناية أمام المتلقي فسحة ليأخذ دوره في التتبع والملاحظة للوصول إلى المقصود والمراد من التعبير الأدبي للشاعر.وفي حديث الأسدي عن حبه لوطنه وشكواه من ذلك الحب، وما خلّف في سويداء قلبه من ألم وحرقة، يقول في قصيدة "وشاح الثلج على كتف الوطن"[٥٢]: (من الحرّ الكامل)

وهنا يفكُّ الشّعرُ أزرار القميصْ
ليكشفَ الجرحَ النديد؟
آمنْتُ أنّ محبّتي أسمى منَ الكلماتْ
منْ كلِّ الأحاديثِ الطويلةِ فيْ محاصرةِ الخيولْ
ألجمْتُ عندَك خيلُ أفكاري
وعلّمْتُ البحارَ على شراعٍ منْ مطرْ

نجد الكناية عن صوغ أجمل قصائده الشعرية حباً بوطنه، ولاسيما في عبارة "ألجمت عندك خيل أفكاري"، حين أجرى مداد قلمه وأطلق عنان خياله، لرسم ذلك الحب الذي خلَّف جراحات ندية، لم تستطع كلمات الشعر الرقيقة ان تداويها، وقد حاول الشاعر من خلال الكناية في النصّ تنشيط ذهن المتلقي، لتتبع المعنى والوصول إلى ما يريده ويقصده ونجد الاستعارة متوفرة في هذا القول.وتُعدُّ الكناية من وسائل التشكيل الجمالي في النقد الأدبي الحديث، فجمالها ينبع من أنَّها ليست مجرد أداء معنى بألفاظ لا تدل على ظاهرة مدلولها، وإنّما هي صياغة فكرة تنبع من وجدان الشاعر، فتتماسك الألفاظ وتبقى تعبيراً لكل لفظ منه مكانته ووشيجته التي تربطه بما يأتي قبله وبما يرد بعده(٥٣).

فحينما أراد الشاعر التعريض بجيوش التحالف والحاكم المدني الأمريكي في العراق، من دون أنْ يدع له مأخذاً يؤخذ به فينتقم منه، لجأ إلى التعبير الكنائي، في قصيدة "احتراق السنبلة"(٥٤): (من الكامل)

وإلى متى نرضى العراقَ تدوسُهُ..؟ تلكَ التيوسُ بمزلقٍ وبصاقِ

تمضي الطغاةُ وقدْ يردُّ عراقنا منْ فرقةٍ وتشاجرٍ وفراقِ

في قول الشاعر "تلك التيوس" هنا استعارة عن جيوش التحالف والحاكم الأمريكي في العراق الذين لم يحسنوا التصرف في الأمور، وحولوه إلى ساحة اقتتال وتشاجر بين أبنائه. ومن خلال سياق القصيدة، نفهم أنَّ الشاعر الأسدي وظّف الكناية لغرض السخرية وتحقير المكنّى، وإثارة المتلقي في أسلوب الاستفهام في الشطر الأول، من أجل تحشيده للتكاتف والعمل على إخراج الغرباء واستعادة هيبة الوطن.لقد أسهمت الكناية بشكل ملموس في إثبات المعنى الذي لا تستطيع الحقيقة نقله بالقوة نفسها أو الفاعلية التي تنقلها الكناية، وذلك من خلال تجسيدها للمعنى في صور واضحة للمتلقي بتحديد معنى داخلي، وربطه بأشياء خارجية ماثلة أمام عين الشاعر، فأدت دوراً كبيراً في

جلاء رؤياه وإبراز مواقفه، ما أكسب النصّ حيوية، وبريقاً إيحائياً ودلالياً وجمالياً.

المبحث الثاني: جماليات تشكيل الصورة الحسية.

المدخل: إنَّ الصورة بمفهومها المعاصر لا تقتصر على أساليب المجاز في بنائها بل تتخطى حدود الاستعارة والمجاز والتشبيه، وتتعدى مجال الخيال والعاطفة وتضم إلى جانبها أنواعاً أخرى قد تنشأ عن أصل واقعي حقيقي تتصل بالحواس الحقيقية وترتد إلى حاسة من حواس الإنسان الخمس، وتشكل كل حاسة مستقبلاً لمؤثر خارجي، أو داخلي يجلي الشاعر أثره، أو يعيد هذا الأثر على نحو ينسجم مع نظرته إلى الأشياء، و"اشتراك أكبر عدد ممكن من الحواس في تمثيل الصورة، هو فعل من أفعال الخيال الناجحة"[٥٥].فالصورة الحسية نتاج تتعاون فيه الحواس والملكات جميعاً، لأنَّ الإنسان يدرك المحسوسات ويتعرف إليها، وكما قال سبندر(*) "إن الشكل يكون جميلاً إذا أعمل فيه أكبر عدد ممكن من العناصر التي يتعلق بها الإدراك"[٥٦] فهذه العناصر الحسية، تؤلف- في تشكيل الصورة عند الشاعر- قاعدة الانطلاق، لأنَّ الحس أساس المعرفة، ثم إنَّ العنصر الخارجي المجسد للتجربة أو الرؤيا لا يبرز عادةً إلاَّ في مظهر حسي[٥٧]، إذ تتجسد للقارئ فكرة النصّ من خلال ذكر هيئة عناصر المشهد أو ألوانه أو طعمه أو صوته أو تذكر مجتمعه معاً، متضافرة مع معطيات لغوية متنوعة، منها اختيار الألفاظ المناسبة والتركيب الأسلوبي للعبارة.وعلى المبدع لكي تتكامل عناصر صورته أن يجيد اختيار ذات المغزى، أي الشكل العاطفي المؤثر بوساطة التركيب الأسلوبي، وذلك بإعادة تشكيلها وفق ما يتصوره من معانٍ ودلالات تعجز اللّغة المباشرة عن الافصاح عنها، ففي هذا المستوى تقدم المدركات المجردة في صورة مظاهر محسوسة.وكثيراً ما يستعين الشعراء بتوظيف الصورة الحسية في قصائدهم، إذ إنَّ حواس الإنسان

هي حلقة الوصل بينه وبين محيطه وهي نافذته إلى العالم، وهي خير ما يمثل احساسه، بل من خلالها ينتقل تأثير كل ما يحيط به إلى دواخله، فيؤثر في عقله وقلبه وكل جوارحه، ثم يتحوّل هذا التأثير إلى صور تجوب الخيال يستعين المبدع بها ليوضح من خلالها أفكاره، ولا ترد الصورة الحسية في النصّ الشعري لمجرد التوضيح والإبانة فحسب، بل إنَّها وسيلة فنيّة أكثر مما هي غاية توضيحية جمالية، ولأنَّها تتخطى عالم الحس الخارجي، وتحاول الغور في وديان عميقة من أجل التنبؤ بالأبعاد الداخلية النفسية للأشياء.وقد اهتم الشاعر صدام الأسدي بصور الحواس الخمس، وصوّر من خلالها أعماق الحس الإنساني، ويصنف البحث واقع الصورة الحسيّة عند الأسدي في كل غرض من أغراض شعره حسب كثرة الورود وتواجد الأنواع.

١- الصورة البصرية: تعتمد الصورة البصرية على حاسة البصر للدخول إلى شعور المتلقي، وفكره وتطلق طاقاتها الإبداعية ليحلق خيال المتلقي فيتصور أنَّه يبصر تلك الصورة، وهي إحساس أو إدراك حسي للمرئيات، لكنّها قد تشير إلى شيء غير مرئي، شيء داخلي، فتكون تقديماً وتمثلاً في آن معاً[٥٨].وهذا النوع من الصور الفنية غاية في الأهمية، إذ إنَّ أكثر الصور الفنية شيوعاً هي الصور المرئية، لأنَّ حاسة البصر أدق الحواس وأكملها، وأمتعها وهي التي تمد العقل بأكبر قدر من الأفكار[٥٩]، والشاعر يحيل هذه الحاسة فيما حوله لاتساع حجم تأثير المنظور واحتلاله مدىً واسعاً من مساحة الرؤية للناظر، اعتماداً على الخيال البصري ليشكلها في خياله الخاص، وقد يتجاوز الخارج جاعلاً "العمق الإنساني منظوراً من خلال النص"[٦٠].وفي النصّ الشعري يعمد الشاعر صدام الأسدي إلى توظيف الأفعال (رأى، نظر، أبصر) لرسم الصورة الحسية البصرية، لتساعده على وصف احساسه بما رأت عينه وما أثار به المشهد المرئي من مشاعر بغية جذب

المتلقي ودمجه في دائرة احساسه، فالصورة البصرية تظهر الهيئات وتظهر كل ما يدرك بالبصر.ومن صوره البصرية في قصيدة "أسباخ على رصيف التعب" نراه يعدد الأحداث والتفاعلات اليومية، كما هي في الواقع المرّ الذي يعيشه الشعب العراقي في زمن الدكتاتور، ذلك الزمن الذي لا يرى فيه غير المآسي والعذاب، والجهلاء تنخر في كل شيء حتى آل النخر إلى نخيل البصرة، ونوارس شط العرب راحت تحمل في مساءات البحر الغريبة جثة الوطن وتزفه بالويلات، فيقول[٦١]: (من الحرّ المتدارك)

ورأيْتُ طيورَ النّورسِ تمضِي
رغمَ شظايَا الجُهلاءِ
أحملُ أسباخَ البحرِ هدايَا لتلكَ الفقراءِ
الآتونَ مِنْ أكواخِ الجوع

لقد أفاد الشاعر من تأثير الصورة البصرية والطاقة الايحائية التي تبثها لنقل الكثير من أفكاره، وللتعبير عن ازدرائه الدائم لمحيطه الهدام للنفس المكبل لأحلام الشباب والقامع لتطلعاتهم الفكرية، فمن خلالها تمكن من اختزال كل واقعه المرير وتجسيده في صورة بصرية مليئة بالرموز التي أفاد الشاعر منها، لأنَّها عادةً ما تحمل أفكاراً معقدة لا يضحي الشاعر بتأثيراتها[٦٢]. فهو ترميز ناطق بكل إرهاصات ذلك الواقع المؤلم الذي ينم عن حياة مريرة ومستقبل مجهول.

وزاوج الأسدي هذا الأسلوب البياني بأسلوب التكرار للإفادة مما يضفي من تأكيد، كما في قصيدة "العيون الزرق"[٦٣]: (من الطويل)

رأيْتُ مدارَ الجّهلِ قَدْ عاشَ مُطلقاً وفيها مدارُ العلمِ عاشَ مُتيّمَا
رأيْتُ صغيرَ الطّيرِ يكرهُ عُشّهُ رأيتُ الصّغير الطّفلَ يشحذُ معدَمَا
رأيتُ الحرامَ اليومَ غابَتْ قيودهُ رأيْتُ الحَلاَلَ اليومَ بَاتَ مُحرّمَا

فقد ارتكزت هذه الصور المؤلمة للواقع على الفعل (رأيت) الذي يدل على الإبصار، في محاولة لإظهار انقلاب المفاهيم في الواقع للعيان.

ومن الصور التي اعتمدت على فعل الابصار (نَظَرَ) قوله في قصيدة "خيط الدخان"[٦٤]: (من الكامل)

واليومَ أنظر للحسينِ ضريحَهُ في كربلاَ بترابِهِ المخضولِ
اليومَ أمسى كعبةً طُفْنَا بِهَا ويزيدُ بينَ مزابلٍ وغسولِ

باعتماد الفعل (نَظَرَ) يستطيع المتلقي التقاط صور بصرية حين ينظر إلى مكان استشهاد الإمام الحسين (عليه السلام) الذي أصبح ضريحاً ومزاراً بقباب مذهّبة تطوف به الناس بشوقٍ متوقّد، ويستطيع المتلقي تلمس الأضداد التي تقتنصها حدقة العين، وهي ترقب المشهد الآخر لمكان قبر يزيد المهجور، الذي أمسى مكاناً للمزابل وتجمع المياه القذرة، وقد استطاع الأسدي نقل المشاهد الواقعية، لكنّها مشاهد تنقلها العين، وتقدم أبعادها للمتلقي الذي يتلمس فيها صوراً بصرية يراها على صفحة القصيدة ونرى المشهد الشعري متوفراً في قول الشاعر وينظره في احساس دقيق.

ومن الصور البصرية الصورة اللونية كما في قصيدة "فرس من ضباب"[٦٥]: (من الحرّ المتدارك)

الرّبيعُ الجميلُ يفرشُ عباءَتَهُ الخضراءَ لِلْورودِ
الورودُ الحمراءُ تحنُّ إلى الشّمسِ تحملُ أغصانَها
تعِبَتْ من ثلوجِ المخاضِ

اتخذت الصورة البصرية اللونية بروزاً وجمالاً ووضوحاً حين جمع بين عباءة الربيع الخضراء والورود الحمراء، وهي صورة مرئية يتخيلها المتلقي حال سماعها، وقد فعّلت الألوان وجودها، وركزت ظلالها، لأنَّ الأخضر ينسجم جداً مع الأحمر، وهذان اللونان من أكثر الألوان انسجاماً في الطبيعة، ولا بدَّ للشاعر أنْ يحسن اختيار ألوانه في تشكيل صوره حتى لا تجيء نافرة مزعجة،

وليس المقصود طبيعة اللون، وإنّما طريقة التأليف بين الألوان، لأنَّ "استخدام أعظم الألوان جمالاً استخداماً مضطرباً بلا ترتيب لن يُولّد في النفس المتعة نفسها التي يولدها تخطيط بسيط لصورة ما باللونين الأسود والأبيض"(٦٦). ويأتي اللون في نسيج النصّ الشعري وهو يخضع بدرجة كبيرة إلى عاطفة الشاعر وانفعاله، وهو "بهذا يتحول إلى مؤشر دال حين يوضع في ضمن سياقٍ لغوي"(٦٧)، فمن صور الأسدي البصرية التي ارتبطت بدلالة الألوان قوله في قصيدة "الحلم في غابر الأزمنة"(٦٨): (من الحرّ المتدارك)

احلمُوا ليسَ في الزّمنِ مَنْ يحرُقُ الحلمَ
اكتبُوا ليسَ في الزّمنِ مَنْ يمنعُ لونَ الكتابةِ
اشهقُوا بالأسَى
ليسَ في الزّمَنِ القرمزيّ مَنْ يَمْنَعُ الشّهقاتِ
الأكُفُّ الّتي كتبَتْ ذاتَ يومٍ
لَقدْ بصَقتْ على الكلماتِ

ربما التجأ الشاعر إلى استخدام اللون القرمزي في النصّ الشعري للإفادة من دلالته التي يرمز بها، وهي الإرادة والثقة بالنفس، وهو يحث المبدعين على الكتابة ونقل التجربة الإبداعية من دون خوف، ويذكر أنَّ المبدع لكي يعطي أثره الفني قيمة جمالية خلّاقة مؤثرة يحتاج إلى "حواس مثقفة تتفاعل مع عملية الخلق الشعري"(٦٩)، لذا بدت التشكيلات اللونية ملمحاً من الملامح الكاشفة لأعماق المشاعر التي تراود الشاعر.وتعد الصورة الحركية التي تبرز في النصّ بمزاوجة أفعال البصر مع مجموعة من الأفعال الحركية من الصور البصرية، وهي تغني النصّ "بمعلم تصوير يكسب المشاهد درجة من الإحساس أو الاحتكاك بالمعنى، فضلاً عن الرجوع إلى بعض أفعال تعطي انطباعاً بالحركة وتمد النصّ بالحيوية"(٧٠)، ومن الصور الحركية قوله في قصيدة "أحابيل معلقة"(٧١): (من الحرّ المتدارك)

لَمْ يتحرّكْ قطارُ الصّمتِ
والبابُ المقفلُ ما زالَ يصدُّ هبوبَ الرِّيحِ
ثمّةَ أغنيةٌ جرداءُ تصيحُ
إبلَعْ فِيْ فمِكَ الخوفَ ولاْ تقرَبْ منْ بيتِ الجنّ
إبْصِقْ في وجهِ الذاكرةِ التَعبَى
ما زالَ طريداً وجهُكَ

هذا المقطع يعبر عن مشهد سينمائي متحرك ويثير المتلقي الى صور عديدة كما جاء في قوله إنَّ الصورة التي تواجهنا في النصّ مؤطرة بقلق في نفس الشاعر وعقله، هذا القلق ينفتح على رؤية مشهدية يومية تتواشح مع المترسب في الذاكرة، وهذا المترسب لم يمت حتى الآن، بدليل هذا الكم من الأفعال المضارعة المتلاحقة (يحرك، يصد، تصيح، تقرب) ذات البعد الحركي ومجموعة الخيوط الرابطة لهذا المشهد متحققة بنحو بصري، كما أن دلالة الفعل (ابصق)، عملت على تحفيز أو تثوير الساكن من الأفعال، على الرغم من أنَّ عملية البصق حاصلة فيما هو في الذاكرة، على ذاكرة تحمل التعب[٧٢].وتوظيف الأسدي للأفعال القائمة على الحركة منحت النصّ كثافة دينامية إضافية "بما يلقيه الفعل في روح المتلقي من إيهام وحركية"[٧٣].ويعود تيار الوعي بالشاعر الأسدي إلى استحضار بعض المشاهد الواقعية أو المتخيلة لتشتد حركة الأشياء، فيقدم أبعادها للمتلقي الذي يتلمس فيها صوراً بصرية يراها على صفحة القصيدة، كما في قصيدة "في حداثة العبور"[٧٤]: (من الحرّ المتدارك)

ورأيْنَا في السّينَما الوَطَني - هِرَقْلُ-
يرفَعُ جبلاً عالياً
ورأيْنَا الحبَّ الهنديَّ
لشامِي الكابورَ يقِصُّ العارَ

وكبرنَا !
نبحثُ عنْ مصباحٍ
نقرأُ في الطّرقاتِ
نَفترش بوسطِ الشّارعِ
حصيرَتَنَا ! ندرسُ حتّى الفّجرِ
لمْ نعرفْ معنَى الموتِ
بتلكَ الطّرقاتِ
نمْسكُ دوراً كي نحصلَ على العربيِّ
لنشبعَ نهمَ الذّاتِ
نجلسُ فوقَ أرصفةٍ جرداءَ
منَ الإسفلْتِ
ونقرأُ رامبو وكمبردج وأليوتَ
نقولُ لماذا أحبَّ السّيابُ الغرباءَ

يستطيع القارئ لهذا النصّ أنْ يلتقط صوراً بصرية مع حركية الزمن في القصيدة، فالشاعر يبدأ بالطفولة وكيف كان مغرماً بالسينما، شأنه شأن أي طفل يتابع القصص والخوارق والمعجزات السنيمائية، فكان هرقل يسحب الجبال ويخطر أمام الأطفال في السينما، ثم انتقل الشاعر من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الشباب، وهنا لم يتغير المكان –السينما- لكن مشهد الشاعر تغير وزاوية رؤياه انتقلت إلى معنى آخر استجلب تداعياته، فحدثتنا السينما نفسها ليس عن هرقل والخوارق هذه المرة، بل عن حب الشاعر وأحلامه وآماله، ثم يتحوّل الشاعر إلى مشاهد أخرى وأماكن يجتمع فيها الشباب يتبادلون فيها الأفكار ويقرأون لرامبو وكمبردج وأليوت، وقد استطاع الشاعر من لفت انتباه المتلقي لما يثيره هذا النوع من الصور الحركية.

وأحياناً تشتد حركة الأشياء في عين الأسدي، فهو يرى الدنيا تسير عجالة ولم يبقَ من بيدره إلا النزر القليل، فيقول في قصيدة "نزيف الشعر"(٧٥): (من الكامل)

ونظـرْتُ للـدُّنيا تـسيرُ عجالَـةً وطويْـتُ نفحـةَ بيـدرِي وكـسادِ

إنَّ تدفق الوحدات الزمنية بهذه السرعة، هو حالة وجدانية خاصة بالشاعر، لا تنطبق على الوجود الخارجي للزمن وحركته المنتظمة، وإنَّ هذه التركيبة التصويرية تدعو للانزياح الذهني لربط سرعة حركة الزمن وجريانه الفعلي، بحركة نفحة البيدر وسرعتها، وهو مدرك حسي مشاهد، ومن خلال هذه الصورة يمكننا أنْ نفهم ندم الشاعر على انقضاء عمره وهو لم يحقق بعد من آماله وأحلامه شيئاً. ممّا تقدّم، نرى أنَّ الصورة البصرية في شعر الأسدي ارتبطت وجودياً مع مخيلة الشاعر، هذه المخيلة أدَّت دوراً في بناء الصورة وتشكيلها، فضلاً عن الحالة النفسية التي تداخلت في انتاج الصورة وتصميمها، كما لاحظنا تنوّع الصورة البصرية في شعره بين صور ثابتة زودت النصّ بقدرة تحليلية وايحاء، وصور لونية ارتبطت بدلالة الألوان النفسية الخاصة، وصور متصفة بالحركة والزمن.

٢- **الصورة السمعية**: هي الصورة التي تبدو في النصّ من خلال ذكر الأفعال الدالة على التكلم والاستماع، أو هي الصورة التي تضم كل "ما يتعلق بحاسة السمع ورسم الصورة عن طريق الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري، واستيعابها من خلال هذه الحاسة"(٧٦).

وهذه الصورة تقع بعمق في الأذن، وهي نوع من الخيال السمعي الذي يشكله المتلقي حين يدمج وعيه بوعي النص، فالشاعر والمتلقي يشتركان في انتاجها(٧٧).

وتعكس الصورة السمعية أثرها في النصّ من خلال حركة الدلالة المشعة بالإيحاء الصوتي، وقد التفَتَ العلماء إلى أهمية أصوات الألفاظ، فالمفردات تضفي نغمة حركتها وصوت معناها، فأشار ابن جنّي إلى "أنَّ الأصوات المسموعة كالدوي للريح والحنين للرعد، والخرير للماء، قد تحاكي في حدوثها معناها"(٧٨). وباقتراب الصوت من أذن المتلقي فإنَّه يُحدث فيها اهتزازاً موازياً لذلك الاهتزاز الذي لامست موجاته، أُذن المبدع قبل صياغة صورته، متأثراً بحافز خارجي أو داخلي، فشكل هذا الاهتزاز تشكيلاً لفظياً دالاً على مكنونات نفسه، لأنَّ "اللفظة في الشعر ليست ظلاً أو معنى، وإنّما هي نغم أيضاً فتأثيرها في النفس لا يتأتى بفضيلة المعنى بقدر ما يفيض من الطاقة الإيحائية التي تنطوي عليها اللّفظة من أجراس حروفها، وبالتالي في اتمامها"(٧٩).

وقد أفاد الأسدي من الطاقة التعبيرية التي تمنحها الصورة السمعية للنص في شعره، فوظفها بحسب الموقف الشعري، واللحظة الانفعالية التي أبدع قصيدته تحت تأثيرها، فمن المواقف ما تطلب صورة سمعية هادئة، ومنها ما تطلب صورة سمعية صاخبة، والهدوء والصخب نابع من الجو النفسي الذي يعيشه الشاعر، ومن صوره السمعية الصاخبة قوله في قصيدة "قميص الشوك"(٨٠): (من الحرّ المتدارك)وتعبر لفظة ارفع صوتي دلالة على صراخ الشاعر ضد الباطل ويؤكد قوله (اصيح) ويؤكد قوله مرة اخرى (اصرخ)

كَمْ أرفعُ صوتِي وامزّقُ صمتَ الباطِلِ وأصيحْ...
هلْ للحقّ نافذةٌ تدخلُ منْهَا الرِّيحْ
لا أطوي الكلماتِ الحبْلَى منْ وجهِ قاموسِ الكلماتِ
كمْ مِنْ وجْهٍ حنّطَهُ الخوفُ وأغلقَ بابَ الأحلافِ
كمْ مِنْ قولٍ يصرخُ هذا الإنصافُ فأينَ الإنصافُ
قلْ إنّ الحريّةَ كأسٌ يصنعُهُ الأشرَافُ

هذه الصورة يستشعرها المتلقي من طريق السمع، فالصوت قوي بل صياح، وهنا يستطيع المتلقي أن يستقبل بأذنيه اهتزازات سمعية موازية لذلك الصوت، لكن هذه الموجات الصاخبة المتعالية لا تتسع الأذن لمثلها، فتنتقل مخترقة هذه الحاسة وتخرج لتغمر الأنحاء كلها، وفجأة يتوقف المتلقي أمام الصياح المتعالي الذي يكاد يثقب الأذن، وينتظر الهدف من ذلك الصياح، لتستقر أذنه أخيراً على صوت الرجل المقهور المطالب بالحرية، ولا شك في أنَّ المتلقي يمكنه تمثل هذه الصورة، واستشعار الصوت المنبثق من حنجرة مقهورة، أتى يصارع سكون العالم، وغفلته القاتلة، فيحدث استجابة ما للتيقظ والاستماع.وحينما يبدو الأسدي ضجراً متذمراً من تسلط الأجنبي على أرضه وسيطرته عليها، وما أصاب المدن من دمار وخراب ومظاهر للبؤس، يكنّي عن هذه الصور بالاستعانة بمشهد النواح الصاخب، فيقول في قصيدة "بكائية النخلة العراقية"[٨١]: (من البسيط)

تنــوحُ بابــلُ في أحزانِهَــا علَنــاً ... وَلا أرَى مِـنْ بقايَـا بابـل علنَـا
لقيتُ بغدادَ ناحَتْ حزْنَ دجلَتِهَا ... ومَا لقيتُ المقامَ الصوتَ قد حزِنَا
تمـوتُ بـصرتُنَا الفيحـاءُ لـو دمعَـتْ ... عيونُ بغدادَ حتّى دمعُهَا انطحَنَا

نلحظ استعمال الشاعر لكلمات دالة على الصوت، مثل (تنوح، ناحت، المقام الصوت)، فالمتلقي يجد نفسه أمام صورة سمعية مؤلمة، ساعدت الاستعارة والتشخيص في تأثيرها وفاعليتها على هيئة رنة مشجية أو صوت بين النواح والبكاء، فهذه الرنة ماهي إلاَّ تعبير عن ألم، ومعلومٌ أنَّ الألم الذي يعبر عنه بالصوت يؤثر فينا، على وجه العموم، تأثيراً روحياً أبلغ من تأثير الألم الذي يعبّر عنه بقسمات الوجه، وحتى بالحركات. والشعر نفسه ليس في حقيقة أمره إلا جملة من الكلمات المختارة يَقصد بها الشاعر أنْ يهز الأذن هزاً أقوى.ويبدو الشاعر الأسدي شديد الحرص على مواطنيه الفقراء حينما لم يلمس منهم مطالبات جدية بأخذ حقوقهم من المسؤولين في إدارة الدولة،

الذين يجيدون النقر على الطبول، في كناية عن خطبهم ووعودهم الكاذبة، التي هي كصوت الطبل الفارغ، فيقول في قصيدة "للنهر مكابرة أخرى"(٨٢): (من البسيط)

وهل تلومُ الّذي للطّبْلِ يسمعُهُ أمّا تلومُ الّذِي بالطبلِ قَدْ طبّلَا

لقد وظّف الشاعر ما يتعلق بحاسة السمع في بناء صورته مثل "يسمع، طبل" مع ما أحدثه تكرار صوت الطاء الانفجاري من صخب، لإبلاغ المتلقي من دون تقنين العواطف والمشاعر، جاعلاً من الصوت حساً عينياً، كوّن نتوءات بارزة في سياق النصّ الشعري، وهذا النوع من الصورة يعكس اهتمام الشاعر بالسمع من زاوية ورفده أغراض القصيدة من زاوية أخرى، فهو بوتقات تسجل تأثير الانفعال الوجداني، عند محاولة الشاعر قول شيء عن طريق الصورة السمعية.

وتلقي الصورة السمعية ظلالها على شعر يقع في دائرة تشير إلى قدرة الأسدي على لمِّ مادته التصويرية، إذ تجيء صورته السمعية عن الباعث النفسي، وقد انزوى بعزلته مع الذكريات كما في قوله في قصيدة "نزيف الشعر"(٨٣): (من الكامل)

وَقَضَيْتُ خمسيْناً أغنّيْ حبّهُمْ قَدْ مَاتَ بينَ عيونِهُمْ إِنشادِيَ

نفهم أنَّ الشاعر يريد حتى في همهماته الشعرية أنْ تكون متماهية مع جوهر الذكريات، وهذه الظاهرة شائعة في بعض نصوصه، إذ يستعين بالتلميح ولا يسمي حبيبته باسمها كي تطرب من يعيش الذكريات، وهكذا يعلن أنَّ الخمسين سنة من عمره التي قضاها لم يلتذْ بحديث رقيق مثل الذي يدور بين المحبين، وإنَّ الشعر والإنشاد قد مات في صورة استعارية تشخيصية موحية، استطاع من خلالها رفد المفردات بالكثافة السمعية المطلوبة لجذب المتلقي للتفاعل معه.إذن نرى أنَّ الصورة السمعية جاءت عند الأسدي مجازيّة انزياحية

غير مباشرة، ومن هنا كانت شاعريتها، فقد أجاد بها الشاعر وهي لا تقل أهمية عن الصورة البصرية في شعره.

٣- الصورة الذوقية: قد يشكل الشاعر صوراً حسية عن طريق حاسة الذوق، فيمنحها حيوية وواقعية ناقلاً أثرها النفسي، وقد ينشط الخيال الشعري على تجاوز حدود المدركات الذوقية، فيمنح المعاني المجردة صفات المدرك بالحواس، لأن المهم "أن تكون الصورة في مجملها معبرة ناقلة للمشاعر الصادرة نقلاً مثيراً"(٨٤).

ويتفاوت الشعراء في استعمالهم لهذه الحاسة، مقارنةً مع غيرها من الحواس، لأن الذوق حاسة خاصة، والناس مختلفون في تفضيل المطعومات، كذلك فالذوق ليس ظاهراً ظهور المحسوسات بالبصر والسمع، كما أن الصورة الذوقية مرتبطة بالحالة النفسية ومزاج الشاعر من الفرح والحزن والانشراح والضيق؛ والاحساس بالذوق لا يكون إلا من الشخص الذي يقدم على تذوق الشيء بعكس المحسوسات الأخرى(٨٥).

ويهتم الشاعر صدام الأسدي بالصورة الذوقية، لنقل احساسات خاصة بهيئة تنبئ عن خبرة عميقة في احساسه بطعم الأشياء أو تذوقها، ولم يقتصر على تذوق المحسوس فحسب، بل تذوق ما يجول في خياله من معانٍ مجردة، منها في قصيدة "الشوك المدمى"(٨٦): (من الحرّ الرجز)

ما أطيبَ العيشَ الّذي أشعِلُ فيْهِ شمعَتِي
ولَنْ أخافَ السّجنَ والحَذَرَ؟؟.

فالعيش من المعاني المجردة، لكن خيال الشاعر قد عمل على إحالته إلى مادة محسوسة، لأنَّ "تشكيل الشعر يعتمد على عناصر حسية لا تفارق مادته"(٨٧)، وبذلك جعل خيال الشاعر العيش الذي لا مذاق له على المستوى

الواقعي إلى مادة مستساغة، قصد إلى تجسيد صورة ذوقية لهذا المعنى، كشف من خلالها عن التذوق النفسي الباطني غير الظاهري الحسي.

ومن صوره الذوقية قوله في قصيدة "المرايا"[٨٨]: (من الكامل)

ألتــذُّ في ملــحِ العــراقِ كنحلَــةٍ تمــتصُّ مــنْ عــسَلِ الــدّموعِ لحاكَــا

لقد عملت الصورة الذوقية كينونتها الخاصة، فالشاعر يترك أثراً جميلاً في نفس المتلقي لطعم الملح على عكس المتوقع، فطعم الملح يصير معادلاً للأرض، لأنَّ الملح جزء من برية الوطن، وزاد من فاعلية الصورة التشبيه، الذي حوّل الملح من الطعم السلبي إلى طعم جديد يتذوقه المتلقي بمذاق خاص.

ومن الصور التي اعتمد فيها على التذوق، قوله في قصيدة "سواعد الأجراس المنهكة"[٨٩]: (من الحرّ الرمل)

أشربُ الوحدةَ عمراً
لا قريبَ أو صحابْ
أينَهُ خبزُ القناعَة؟
بينَ أسفارِ السرابْ؟
حينَ لملمْتُ جراحي بعد صبْرٍ وانتظارْ
أسفاً فاتَ القطَارْ؟
أينَ ليلى راهنَتْ
يصفرُ جُرْحِي
ثمَّ قالَتْ فغداً يأتي الصَّبَاحْ
ألفُ يومٍ منكَ راحْ
وإذا عمري كدرعٍ جُرِّبَتْ فيهِ الرمَاحْ

ونجد هذا القول ضمن صورة حسية تنتزع مدلولاتها من الذوق بتأكيد كلمة (اشرب ، خبز ، يصفر) إنَّ الخيال في الفن يتصرف عمَّا يجيش في النفس من خواطر وآلام، فيها ترويح للنفس التي ابتدعتها، وارضاء للرغبات

المكبوتة[٩٠]، فقد شكل خيال الشاعر الصورة الذوقية بالمعنى النفسي، فأحال الوحدة التي لا تدرك بالحواس إلى مادة مجسمة جعل منها شراباً غير مستساغ.ومن الصور التي رسمها الشاعر الأسدي وهو في حال الانشراح النفسي والبهجة والتي طاب له تذوقها في روحه، قوله في قصيدة "نزيف الشعر"[٩١]: (من الكامل)

العشقُ كهلاً ذقتُهُ فَحَبَبْتُهُ بالله مَنْ يرعَى الصّدَى بِفُؤادِي

العشق من الأمور المعنوية التي لا تدرك بالحواس، إذن يبقى التذوق الروحي ماثلاً أمام أعيننا، لذلك العشق المحبب الذي يتذوقه الشاعر، فأنتجت مخيلته الشعرية كل تلك الحلاوة والمذاق للعشق المعنوي، وهذه الحلاوة لم تفارق الشاعر العربي منذ جاهليته إلى اليوم في حديثه عن تجربة العشق في الكهولة، ويستطيع المتلقي استشعار الحاجة الحسية المكبوتة التي كان الشاعر يصبو لإشباعها.إنَّ صور الأسدي الذوقية جاءت متلونة بالانطباعات التي انعكست على وجدانه وتأثيرها السلبي والايجابي في مذاقه الروحي، ولم نرَ منه وصفاً حسياً مباشراً للأشياء بخواصها من المأكل والمشرب، واستطاع أنْ يرسم صوراً تذوقية تدور في فلك استخدامه المتفرد في بناء الجملة، وأسلوبه في التصوير.

٤- **الصورة اللمسية**: وهي تعتمد على ما تتعامل معه حاسة اللمس، فتأخذ أبعاد هذه الحاسة، مثل الخشونة، والنعومة، والحرارة، والبرودة، وغيرها. وتأتي أهمية هذه الصورة في العمل الشعري من نقلها أثر الشيء لا الشيء نفسه[٩٢]، وهذا ينسجم مع النظرية الشعرية التي تهتم بأثر الأشياء في النفس والبعد عن المباشرة. كما أنَّ لحاسة اللمس أهمية في إدراك الجمال، فهي تتيح لنا أنْ نشعر بإحساسات فنية من كل نوع، وإذا كانت حاسة اللمس عاجزة عن إدراك الألوان، لكنّها تستطيع أنْ تطلعنا على ناحية جمالية لا تستطيع العين مثلاً أنْ تطلعنا عليها كالنعومة والطراوة.

وقد تعددت الوسائل لتشكيل الصورة اللمسية لدى الشاعر صدام الأسدي، إذ يأتي اللمس باليد، كما في قصيدة "خيط الدخان"[٩٣]: (من الكامل)

فعلَى جبينِكَ لمسةٌ لأصابِعِي وعلَى ثيابِكَ رقَصتِي وطبُولِي
يا لمعةَ البَرْقِ الَّذِي يغتالُنِي فعلَىْ وميضِكَ رعْدَتِي وهطولِي

كما قدمنا فإنَّ العين تغري باللمس، وصورة الجبين اللامع كوميض البرق دفعت وهيأت لمس الجبين الذي بدا منه راقصاً مستبشراً، والمتلقي أمام هذه الصورة يتفاعل مع الشاعر، لأنَّ اللمس المباشر من العوامل التي تسهم في تصعيد جذوة العواطف الإنسانية والمشاعر الكامنة.وقد يعمد الأسدي إلى ذكر مواصفات اللمس، ولكن بكيفيات مختلفة عن المستوى الواقعي المحسوس، فجاء بلفظة (مسح) على سبيل المجاز الاستعاري في شعر الشكوى، كما في قصيدة "ثالثة الانهيار"[٩٤]: (من الكامل)

ربَّاهُ قَدْ مسَحَ الأذى أهدابِي وتعثَرَتْ خيلُ الأسَى بسرابِ
لِيْ واحةً رقَّتْ منابعُ روحِهَا وتسلَّقَتْ شجرَ الغضَى لعتابي

لقد سعت وسيلتان تصويريتان على بلورة هذه الصورة، فالاستعارة أسهمت بصورة جزئية لمسية "مسح الأذى"، والكناية أخبرت عن الصورة الكلية وهي الشكوى من شدة الألم والحزن والإحباط الذي أصاب الجميع.ومن صوره اللمسية التي ساهم التجسيم في إظهارها بكيفية تبتعد عن تجليات الواقع المدرك للمس، كقوله في قصيدة "متى أحصد السباخ"[٩٥]: (من الحرّ المتدارك)

كَمْ حرثَتْ سياطُ الهمِّ ظهري فوقفْتُ صامداً أمامَ تلكَ الرِّيحْ

جسّم الشاعر الهموم وهي من الأمور المعنوية لثقلها وشدتها من خلال المجاز الذهني، فجعل لها سياطاً تضرب ظهره حتى حرثته، ولا يتحقق ذلك في الواقع إلاّ من خلال اللمس المباشر.وقد يدرك الأسدي الصورة اللمسية بوسائل أخرى، منها الحرارية[٩٦]، وهي ما يتعلق بحاسة اللمس وتدل عليه،

فقد أحس الشاعر بحرارة تكوي أحشاءَه وتُحرِق، قلبه كقوله في قصيدة "هواجس على ضفة البكاء"[٩٧]: (من البسيط)

في كلِّ يومٍ رسمْنَا الحُلمَ في فَمِنا فأصبحَ الحُلْمُ عظْماً في فمِيْ علَقَا
تحرّقَ القلبُ حتّى باتَ صاحبُهُ يمشي الهوينَا لماذَا صاحبِي نطَقَا

معلومٌ أنَّ الحرارة يُحسُّ بها عن طريق اللمس المباشر وغير المباشر، لكن الشاعر يحس بالحرارة من خلال مشاعر الألم والحزن التي اكتوى بها وجدانه، واحترق منها قلبه على أحلامه التي لم يستطع تحقيقها بعد.

٥- **الصورة الشميّة**: وهي الصورة التي تسهم في تأليفها حاسة الشم، وتثير فينا الخيال عندما ندرك بالرائحة فوارق الأشياء، وهذه الصورة لا تقل أهمية وفاعلية في العمل الشعري عن باقي الصور الحسية الأخرى، على الرغم من كونها لا تدرك بالعين ولا بالأذن[٩٨].كما تأتي حيوية هذه الصورة من كون المتلقي لا يحتاج فيها إلى عمل ذهني كبير، فهو يستشعر بها من طريق الاستنشاق، فيرتاح وينتشي، أو ينزعج، لأنَّ الروائح لا تكون دائماً شذيّة.وفي شعر الأسدي أسهمت الألفاظ الدالة على تفعيل حاسة الشم، أو ألفاظ المسميات التي من شأنها إثارة حاسة الشم كذكر الروائح والعطور، وعلى الرغم من قلة توظيفها في شعره غير أنَّها استوعبت الوظائف التي جاء شعر الشاعر ليعبر عنها. وقد وردت في شعر الغزل لتكمل خطوط الصورة التي عبر من خلالها الشاعر عن تغزله بحبيبته وجمالها ودلالها برسم صورة لشذى الخدود، فيقول في قصيدة "لغة الورود"[٩٩]: (من الخفيف)

لغةُ الوردِ ليسَ أجملَ منْهَا
أنتِ واللهِ أحلَى كلّ الورودْ
ولهذَا شقائقُ النُعمانِ جاءَتْ
ترشِفُ العطرَ مِنْ رحيقِ الخُدودْ

نشط خيال الشاعر في عملية الربط بين عطر خدود الحبيبة، وشذى شقائق النعمان الذي يفوح بلا انقطاع، وعقد الأواصر المتينة بين الخدود وشقائق النعمان، في استعارة وحّدت بين حاستين هما (الشم والبصر) فشقائق النعمان لها شذى طيب ومنظر جميل، وكذلك الخدود التي يتلألأ فيها النور، وتعبق منها الروائح الزكية فتمتص من رحيقها الورود، وهذا المزج بين الروائح الطبيعية والصناعية، ضاعف أثر الرائحة التي تعبق في أنف المتلقي وكأنّه في جو عطري ساحر.إنَّ الصورة الشمية عند الأسدي تقترن بمعطيات حاسة أخرى في الغالب، كالذوق أو البصر، وهذا ما لاحظنا في صور الشاعر، ما أسهم في اكتمال عناصر الجمال في الصورة الشعرية واكتنازها بالحيوية. ويمكن أنْ "تمتزج الكيفيات الذوقية... بالكيفيات الشمية، وهما قابلان للتهذيب، وكثير من ألوان الترف يرجع إلى إرهاف هاتين الحاستين"[١٠٠]، ومن ذلك قوله في قصيدة "تأملات زائر لضريح الحسين"[١٠١]: (من البسيط)

هذَا ضريحُكَ من دُرٍّ ومِنْ ذهبٍ مجداً أراهُ سنيناً طرّزَتْ قبَبَا

هَذا ضريُحكَ يروي عطرَ كعبتِهِ لَمنْ يحجُّ وأعطى مكّةً نسَبا

كما قدمّنا فإنَّ الشاعر مزج بين حاستي الشم والذوق، فالعطر في هذه الصورة وهو من المدركات الحسية الشمية، لكن خيال الشاعر يدركه بحاسة الذوق (يروي) والمتلقي أمام هذه الصورة يتفاعل مع الشاعر في تأملاته خاصة من عاش في أجواء زيارة ضريح الإمام الحسين (عليه السلام) فعطره ليس (يروي) بل نور وبهجة تكتحل بها عيون الزائرين بالمتعة النفسية الغامرة.وقد يدرك المعنوي المجرد من خلال حاسة الشم كما في قصيدة "قميص الشوك"[١٠٢]: (من الحرّ المتدارك)

أقولُ الحكمةُ شاءَتْ أن أسبحَ في بحرِ الأوهامِ

أسقي الوردَ وأشمُّ الموتَ مِنَ البُستانْ

فالموت ذلك المفهوم المجرد ينفح بالروائح الكريهة، وهي صورة تومئ بانخداع الشاعر بالأوهام المضلّلة والأحلام بعيدة المنال، والمتلقي أمام هذه الصورة يستشعر نفسية الشاعر المتعبة، فهو يجري بلا طائل ويتعب بلا حصيلة.ويستقبل الشاعر التغيير الجديد في العراق، فيعبر عن حال الوطن بقوله في قصيدة "احتراق السنبلة"[١٠٣]: (من الكامل)

وخلعتُ ثوبَ الأمسِ أتركُ لا شمّ ثوبَ العزّ والأخلاقِ

(العزة والأخلاق) من الأُمور المعنوية التي لا تدرك بالحواس، ولكن خيال الشاعر أحالهما إلى مدركين حسيين، يفوحان عبيراً عمَّ أرجاء العراق في ظل عهد جديد، بعد سقوط الدكتاتورية البغيضة وشعاراتها المزيفة التي عبر عنها "بثوب الأمس". وبهذا يمكن القول: إنَّ الشاعر كان مدركاً لأهمية هذه الصور ودورها الفاعل في التأثير، فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من ذكر مشهد حسي يتجسد من خلال أنماط الصور الحسية (البصرية والسمعية والذوقية واللمسية والشمية)، فأبدع خياله صوراً ذات سمات وملامح عيانيّة واضحة، وأبدى الملاحظة الدقيقة للأشياء، فأحال كل ما يدور حوله من مفاهيم معنوية ومجردة إلى كيان شعري يخالط الوجدان ويؤثر في الشعور، كما تميّزت صوره الحسية بوضوح العبارة والابتعاد عن التعقيد والتركيب متضافرة مع معطيات علم البيان.

نتائج البحث:

١. في التّشكيل الجمالي للصورة كشفت الدراسة عن الخيال الشعري وأثره المتميز في إنتاج الصور الشعرية، عمد فيه الأسدي الى وسائل تشكيل الصورة البيانية، متخذاً من التشبيه والاستعارة والكناية سبيلاً لذلك.

٢. في الصورة التشبيهية، عقد الأسدي مقارنةً ومشابهةً بين الأشياء، شابه بين الحسي والحسي، والعقلي بالحسي، نافداً الى معانيها البعيدة، مبدعاً

لها فشكلت جزءاً مهما من بنية النصّ لديه. كما لم تخل بعض تشبيهات الأسدي من صور تقريرية، لم يعمد فيها الى الابتكار والخلق، فجاءت جزءاً من بنية الشّكل التقليدية.

٣. اعتمد الأسدي على الاستعارة اكثر بكثير من اعتماده على التشبيه، بل تعدّ الاستعارة من أهم سبل التصوير عنده، إذ اعتمد في تشكيلها على التشخيص والتجسيم، فرسم صوراً موحية معبّرة عن خيال خصب وأفق واسع، جعل المعقول محسوساً والجوامد متحركة، محاولاً الخروج وكسر قيود التبعيّة في استعمالها، كما درج عليه السابقون، فأبدع بعض الصور الجديدة حيث أضفى عليها من مشاعره ما جعلها تنبض بالحياة.

٤. أسهمت الكناية بشكل ملموس في إثبات المعنى الذي لا تستطيع الحقيقة نقله بالقوة نفسها او الفاعلية التي تنقلها الكناية، وذلك من خلال تجسيدها للمعنى في صور واضحة للمتلقي بتحديد معنى داخلي، وربطه بأشياء خارجية ماثلة امام عين الشاعر، فأدت دوراً كبيراً في جلاء رؤياه وابراز مواقفه، ما اكسب النصّ حيويةً، وبريقاً ايحائياً ودلالياً وجمالياً.

٥. أظهرت الدراسة في شعر الأسدي عن أنماط الصورة الحسية (البصرية والسمعية والذوقية واللمسية والشمية) فأبدع خياله صوراً ذات سمات وملامح عيانية واضحة، وابدى الملاحظة الدقيقة للأشياء، فأحال كل ما يدور حوله من مفاهيم معنوية ومجردة الى كيان شعري يخالط الوجدان ويؤثر في الشعور، كما تميزت صوره الحسية بوضوح العبارة والابتعاد عن التعقيد متضافرة مع معطيات علم البيان.

الهوامش:

(١) الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩، ج١٣٢/٣.

(❖) قدامة بن جعفر البغدادي، من علماء العصر العباسي، يضرب به المثل في البلاغة، توفي سنة ٣٣٧هـ، من مؤلفاته: جواهر الألفاظ، نقد الشعر، والخراج، ونزهة القلوب؛ الزركلي، الأعلام، ج٥، مرجع سابق، ص١٩١.

(٢) قدامة بن جعفر، كتاب نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ط. ت) ص٦٥. وعبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٤، ص١٧٥.

(٣) صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧، ص٦٥.

(٤) احسان عباس، فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٦، ص٢٠٠.

(٥) عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدّياً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص١٥٩.

(٦) سمير الدليمي، الصورة في التشكيل الشعري- تفسير بنوي – دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠، ص٨٦.

(٧) Cecill Day-Lewis, The poetic Image, Publishing Hesperides, London, 4th ed., 2008, p.44.

(٨) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص٨٦.

(٩) محمد مصطفى هدارة، علم البيان، دار العلوم العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٩، ص٤٠.

(١٠) عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مرجع سابق، ص٧٠.

(١١) رجاء عيد، في البلاغة العربية، منشأة المعارف للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط٢، ١٩٩٦، ص١٦٨.

(١٢) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٣٧.

(١٣) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٦٦.

(١٤) المصدر نفسه، ص١٩٤.
(١٥) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٤٥.
(١٦) المصدر نفسه، ص١٣٩.
(١٧) المصدر نفسه، ص٤٧.
(١٨) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص١٧٤.
(١٩) أحمد مطلوب وحسن البصير، البلاغة والتطبيق، مرجع سابق، ص٣٠٧.
(٢٠) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص١٧٤.
(٢١) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٦٤١.
(٢٢) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط١، ١٩٩١، ص٤٣.
(٢٣) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، مصدر سابق، ص٢٦٧.
(٢٤) ناجي مجيد عبد المجيد، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، (د.ت)، ص٢٢٠.
(٢٥) إيليا حاوي، في النقد والأدب، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٨٣، ج١، ص١٤٠.
(٢٦) علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ط)، ١٩٧٧، ص٨٠.
(٢٧) وجدان الصائغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث- رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص٧٣.
(٢٨) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٢٩٧.
(٢٩) المصدر نفسه، ص٢٢.
(٣٠) عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٧٢، ص٧٢.
(٣١) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص١١.
(٣٢) المصدر نفسه، ص١٨٥.
(٣٣) أنيس الخوري المقدّسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، جامعة الدول العربية، بيروت، ط٢، ١٩٦٠، ص٣٤٨.
(٣٤) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٥٧.
(٣٥) المصدر نفسه، ص١٣١.

(٣٦) أياد عبد الودود، شعرية المغايرة-دراسة لنمطَي الاستبدال الاستعاري في شعر السياب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٩، ص٧٩.
(٣٧) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، مرجع سابق، ص٥٩.
(٣٨) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٣٧.
(٣٩) المصدر نفسه، ص١١.
(٤٠) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص١١.
(٤١) المصدر نفسه، ص٢٨١.
(٤٢) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص١٥٥.
(٤٣) المصدر نفسه، ص١٢٥.
(٤٤) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م، ص١٦٣.
(٤٥) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص١٠٥.
(٤٦) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مصدر سابق، ص١٥٧.
(٤٧) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٢٢٣.
(٤٨) المصدر نفسه، ص١٤٣.
(٤٩) محمد بركات حمدي، فصول في البلاغة العربية، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٨٣م، ص٢٥٩.
(٥٠) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص١٤٧.
(٥١) أبو رغال: رجل عربي من ثقيف، كان دليل جيش أبرهة الحبشي لغزو مكّة وهدم الكعبة، وكان ذلك في نفس العام الّذي وُلد فيه النبي (ﷺ)، وسُميَ عام الفيل، ويُشار إلى أبي رغال في كتب التاريخ العربي باحتقار وازدراء، لأنَّه لم يعرف عن العرب في ذلك الحين مَنْ يخون قومه في مقابل أجر معلوم، ويُطلق لقب "أبو رغال" على كلّ من خان شعبه لمصلحته الخاصّة؛ للمزيد: الطبري، محمد بن جرير، تاريخ الأمم والملوك، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ج٢، ص١٣٢.
(٥٢) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص١٢٣.
(٥٣) أحمد مطلوب وحسن البصير، البلاغة والتطبيق، مرجع سابق، ص٣٧٩.
(٥٤) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص١٣٠.

(٥٥) يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، ط٢، ١٩٨٠، ص٣٠٧.

(❖) ستيفن هارولد سبندر: (١٩٠٩ – ١٩٩٥)، شاعر وناقد إنكليزي، اكتسب شهرته بأشعار ذات طابع سياسي تعبّر عن الآراء اليسارية، درس في لندن، وتابع دراسته العليا في جامعة أوكسفورد، حيث ارتبط بمجموعة من الذين نالوا شهرة، مثل: أوردن، وسيسيل دي لويس، أصدر العديد من الدواوين الشعرية والدراسات النقدية، أهمّها: كتاب صناعة القصيدة، والشاعر والحياة؛ الموقع الالكتروني: www.arab-ency.com، تاريخ الزيارة ٢٠١٢/١٢/١٥.

(٥٦) ستيفن سبندر، الحياة و الشاعر، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٦٩، ص٩٨.

(٥٧) عبد القادر الرباعي، تشكيل الصورة في شعر زهير بن أبي سلمى، دار العلوم، الرياض، ط١، ١٩٨٤، ص٦٤.

(٥٨) رينيه ويلك، واوستن واريـن، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص١٩٥.

(٥٩) نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقديّة حديثة، وأصولها الفكرية، مكتبة الأقصى، عمّان، ط١، ١٩٧٩م، ص٢٢.

(٦٠) غالية خوجة، قلق النص، محارق الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص٦٥.

(٦١) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٣٦٥.

(٦٢) جاكوب كرج، مقدّمة في الشعر، ترجمة رياض عبد الواحد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٠م، ص٤٠.

(٦٣) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٣٧.

(٦٤) المصدر نفسه، ص٥٦.

(٦٥) المصدر نفسه، ص٢٠٢.

(٦٦) أرسطو، فن الشعر، ترجمة ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية (د. ط)، (د، ت)، ص٣٠.

(٦٧) محمد صابر عبيد بحث، "التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث"، مجلة الأقلام، (١١-١٢)، س٢٤، ١٦٩.

(٦٨) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص١٣٥.

(٦٩)Cecill Day-Lewis, The poetic Image, op. cit., p. 51.

(٧٠) أشواق غازي سفيح، بحث "أنماط الصورة في شعر قاسم حداد"، مجلة دراسات الخليج العربي، جامعة البصرة، عدد(٣-٤)، ٢٠٠٧م، ص٣٠.

(٧١) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٤٢١.

(٧٢) رياض عبد الواحد، الشجن والتحفيز المترسب في الذاكرة في مجموعة أسباخ على رصيف التعب للشاعر صدام فهد الأسدي، منشور في الموقع الإلكتروني: www.odadasham.net، تاريخ الزيارة: ٢٠١٣/٦/٢٥.

(٧٣) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص٤٣٠.

(٧٤) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٢٩٤.

(٧٥) المصدر نفسه، ص٦٣٦.

(٧٦) صاحب خليل ابراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٠، ص٢١.

(٧٧) محمد المبارك، استقبال النصّ عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٠م، ص١٢٤-١٢٥.

(٧٨) ابن جني، الخصائص، مصدر سابق، ج١، ص٨٩.

(٧٩) ايليا حاوي، نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، دار الكتاب اللبناني، بيروت،ط٣، ١١٩-١٢٠.

(٨٠) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٢٨٥.

(٨١) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٣٣٦.

(٨٢) المصدر نفسه، ص٥٩.

(٨٣) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٦٣٥.

(٨٤) عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه- دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، (د،ط)، ٢٠٠٢م، ص٨٢.

(٨٥) ابراهيم الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي- مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، ص١١١-١١٢.

(٨٦) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص١٥.

(٨٧) فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٥م، ص٣٢٥.
(٨٨) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٥٤٣.
(89) المصدر نفسه، ص٥٤٤.
(٩٠) يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٤٥م، ص٢٤١-٢٤٢.
(٩١) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٦٣٩.
(٩٢) عبد الله عساف، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، دار دجلة للنشر والتوزيع، حلب، ط١، ١٩٩٦م، ص٣٦٨.
(٩٣) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٥٣.
(٩٤) المصدر نفسه، ص٦٥.
(٩٥) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٢٦٥.
(٩٦) شروق محسن كاطع، الصورة البيانية في شعر علي محمود طه المهندس، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة البصرة، ١٩٩٨م، ص٨٧.
(٩٧) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٦٢٣.
(٩٨) وحيد صبحي، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٩م، ص١٢٧.
(٩٩) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٢٦٧.
(١٠٠) يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، مرجع سابق، ص٥٩.
(١٠١) وردت القصيدة في معجم شعراء الشيعة، تأليف عبدالرحيم الشيخ محمد الغراوي، دار المواهب للطباعة، النجف الأشرف، (د. ط. ت)، مستدرك ٢٤، ص١٠٧، نقلاً عن: مجلة العترة النجفية، العدد ٣، ٢٠٠٦م.
(١٠٢) صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٢٨٥.
(١٠٣) المصدر نفسه، ص٣٠٥.

المصادر

١- الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩، ج١٣٢/٣.
٢- قدامة بن جعفر، كتاب نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ط. ت) وعبد القاهر الجرجاني
٣- دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٤،
٤- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧
٥- احسان عباس، فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٦
٦- عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدّياً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧
٧- سمير الدليمي، الصورة في التشكيل الشعري- تفسير بنوي – دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠،
٨- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية
٩- محمد مصطفى هدارة، علم البيان، دار العلوم العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٩
١٠- عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب العودة بيروت ط٤ ١٩٨١.
١١- رجاء عيد، في البلاغة العربية، منشأة المعارف للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط٢، ١٩٩٦،
١٢- صدام فهد الأسدي، الأعمال الشعرية الكاملة، ط لبنان دار البصائر ٢٠١٣.
١٣- أحمد مطلوب وحسن البصير، البلاغة والتطبيق مطبعة وزارة التعليم العالي ط٢ ١٩٩٩
١٤- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط١، ١٩٩١
١٥- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) تحقيق مفيد فهميه دار الكتب بيروت ط٢ ١٩٨٤
١٦- ناجي مجيد عبد المجيد، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، (د.ت)

١٧- إيليا حاوي، في النقد والأدب، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٨٣، ج١
١٨- علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ط)، ١٩٧٧
١٩- وجدان الصائغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث- رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣
٢٠- عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٧٢
٢١- أنيس الخوري المقدّسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، جامعة الدول العربية، بيروت، ط٢، ١٩٦٠،
٢٢- أياد عبد الودود، شعرية المغايرة-دراسة لنمطَي الاستبدال الاستعاري في شعر السياب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٩
٢٣- جبور عبد النور، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين بيروت ط٢ ، ١٩٨٤
٢٤- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م
٢٥- محمد بركات حمدي، فصول في البلاغة العربية، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٨٣م
٢٦- يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، ط٢، ١٩٨٠
٢٧- جاكوب كرج، مقدّمة في الشعر، ترجمة رياض عبد الواحد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٠م،
٢٨- أرسطو، فن الشعر، ترجمة ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية (د. ط)، (د، ت)
٢٩- كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ط١، ١٩٨٧،
٣٠- صاحب خليل ابراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٠
٣١- عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه- دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، (د، ط)، ٢٠٠٢م
٣٢- ابراهيم الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي- مثال ونقد، الشركة العربية للنشر

والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م
٣٣- فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٥م
٣٤- يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٤٥م
٣٥- عبدالله عساف، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، دار دجلة للنشر والتوزيع، حلب، ط١، ١٩٩٦م
٣٦- وحيد صبحي، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٩م.

الرسائل الجامعية

١- أشواق غازي سفيح، بحث "أنماط الصورة في شعر قاسم حداد"، مجلة دراسات الخليج العربي، جامعة البصرة، عدد(٣-٤)، ٢٠٠٧م
٢- شروق محسن كاطع، الصورة البيانية في شعر على محمود طه المهندس، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة البصرة، ١٩٩٨م

الدوريات

١- محمد صابر عبيد بحث، "التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث"، مجلة الأقلام ، بغداد العدد ١١، ١٩٨٩

الانترنت

١- رياض عبد الواحد، الشجن والتحفيز المترسب في الذاكرة في مجموعة أسباخ على رصيف التعب للشاعر صدام فهد الأسدي، منشور في الموقع الإلكتروني: www.odadasham.net، تاريخ الزيارة: ٢٠١٣/٦/٢٥.