ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: http://www.jtuh.tu.edu.iq

Formation of the Poetic Image and its Patterns: A study in the "'Nshoodatul Hayati" by Sabri Youssef

Asst. Prof Ahlam Amil Hazzaa

Tikrit University College of Education for Girls

* *Corresponding author: E-mail* :
Ahlam.Hazzaa@tu.edu.iq

***Keywords*:**
poetic image
mechanism
rhythm
conscience

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 22 Mar. 2017
Accepted 17 May 2017
Available online 30 July 2022
E-mail
journal.of.tikrit.university.of.humanities@tu.edu.i
E-mail : adxxxx@tu.edu.iq

A B S T R A C T

The poetic image, in the light of modern critical studies, is one of the most prominent and most important elements of poetic formation, accompanied by poetic language and poetic rhythm. The poetic image is to be straight and achieve its purpose in the receiving society. Also, it is the essential poetic formation that includes within its details the poetic language and poetic rhythm in a way that contributes to building the text in its final form.

Critics were able, in their deep studies of the poetic image, to discover a set of patterns expressing the great diversity, according to the experience of each poet in every time and place. The poetic image in its general perspective is ((a linguistic structure to depict an imaginary mental and emotional meaning of a relationship between two things. It is based on a wide range of sources and performs important artistic and aesthetic functions on the basis of which the success of the poetic experience depends, and in its relationship to the poetic experience of the poet.

In addition, the poetic image can be viewed as a drawing with words that comes charged with a high degree of emotion, feeling and conscience as well as vision and attitude. It makes the image an original element of the formation that cannot be neglected or underestimated the strength of its presence. So, it is the most prominent element that carries the characteristic of formation and expression at the same time. The poetic image in its compositional perspective combines mechanism and emotion together.

© 2022 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://dx.doi.org/10.25130/jtuh.29.7.2.2022.10

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities

تشكيل الصورة الشعرية و أنماطها دراسة في نص (أنشودة الحياة) لـ صبري يوسف

أ.م أحلام عامل هزاع/ جامعة تكريت /كلية التربية للبنات

الخلاصة:

حاولت في هذه الدراسة الكشف عم تشكيل الصورة الشعرية وأنماطها دراسة في نص (أنشودة الحياة) ل صبري يوسف ، وقد حاولت التركيز على الصورة الشعرية في منظورها التركيبي معا ،وركزت النظر

المعمق في طبيعية الصور الشعرية المتعددة في أنماطها ، واخترت كتاب (أنشودة الحياة) يتكون من عشرة أجزاء متعاقبة ومتداخلة من حيث طريقة الكتابة ومنهجها ورؤيتها ، ودرست الصورة المفردة والصورة المركبة والصورة الدرامية والصورة السردية والصورة الاستفهامية .

مدخل نظري:

تعدّ الصورة الشعرية في ضوء الدراسات النقدية الحديثة أحد أبرز وأهم عناصر التشكيل الشعري صحبة اللغة الشعرية والإيقاع الشعري، وتمثل الصورة الشعرية العصب الأساسي الحيّ للنص الشعري في تشكيله البنائي العام، إذ من دون حضور عنصر الصورة الشعرية بوصفه العنصر الفني والجمالي الأكثر ظهوراً وتمثلاً لا يمكن للنص الشعري أن يستقيم ويحقق مراده في مجتمع التلقي، فالصورة الشعرية هي التشكيل الشعري الجوهري الذي يضمّ داخل تفاصيله اللغة الشعرية والإيقاع الشعري على نحو يسهم في بناء النص بشكله النهائي، وقد استطاع النقاد في دراساتهم العميقة عن الصورة الشعرية اكتشاف مجموعة من الأنماط المعبرة عن التنوع الكبير، وذلك بحسب تجربة كل شاعر في كل زمان ومكان.

الصورة الشعرية في منظورها العام هي ((تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل لعلاقة بين شيئين، ويمكن تصويرها بأساليب عدة إما عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التجريد أو التراسُل))، وهي على هذا الأساس جوهر الفاعلية الشعرية في النص الشعري، وتعتمد على مجموعة كبيرة من المصادر وتؤدي وظائف فنية وجمالية مهمة يتوقف على أساسها نجاح التجربة الشعرية، وفي علاقتها بالتجربة الشعرية عند الشاعر يمكن النظر إلى الصورة الشعرية بوصفها رسماً بالكلمات تأتي مشحونة بقدر عالٍ من العاطفة والإحساس والوجدان فضلاً عن الرؤية والموقف(٢)، بالشكل الذي يجعل منها عنصرا أصيلا من عناصر التشكيل لا يمكن إهمالها أو التقليل من قوة حضورها، فهي العنصر الأبرز الذي يحمل صفة التشكيل والتعبير في آن واحد.

الصورة الشعرية في منظورها التركيبي تجمع بين الآلية والعاطفة معاً، إذ هي ((تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع))(٣)، بمعنى أن الحساسية الشعرية التي تُبنى الصورة الشعرية على أساسها تتعلق بالعاطفة والوجدان على الرغم من أنها تحتاج إلى آلية بناء تركيبي خاصة، إلا أن عامل الوجدان هو الذي يهيئ الفضاء الشعري لبناء صورة شعرية تعبّر عن تجربة الوجدان، وبعد ذلك يمكننا أن نرصد أنماط هذه الصورة وتجلياتها في النص الشعري، وتعتمد هذه الأنماط على طبيعة التجربة الوجدانية في نفس الشاعر وذاته الإبداعية.

إن رصدنا لتجربة الشاعر والكاتب المتعدد المواهب صبري يوسف في كتابه الشعري المتنوع (أنشودة الحياة)(٤)، يقودنا نحو النظر المعمق في طبيعة الصور الشعرية المتعددة في أنماطها، وهي تعكس طبيعة تنوّع التجربة الوجدانية عنده في سياق معرفة آليات التركيب الفني والجمالي للصورة من جهة، وتمثيلها للعاطفة والوجدان من جهة أخرى، واستطعنا أن نستنتج مجموعة من الأنماط الصورية في مقدمتها (الصورة المفردة) و (الصورة المركبة) و (الصورة الدرامية) و (الصورة السردية) و (الصورة الاستفهامية)، وذلك بحسب قراءتنا التي تقوم على إجراءات تحليلية للنصوص الشعرية المنتخبة على هذا الأساس.

كتاب (أنشودة الحياة) يتكوّن من عشرة أجزاء متعاقبة ومتداخلة من حيث طريقة الكتابة ومنهجها ورؤيتها، وهو أشبه ما يكون بنصّ ملحميّ يتوافر على طاقة وخزين شعري وسردي ودرامي وتشكيلي غزير، كل جزء مؤلّف مما يقرب من مائة صفحة، بمعنى أن الكتاب يتجاوز الألف صفحة، وحين وجدنا أن الجزء الأول منه ينطوي على غزارة شعرية أكبر وأوسع من بقية الأجزاء ارتأينا أن يكون هو بالتخصيص موضوع دراستنا في هذا البحث.

وربّما ستكون الكثير من التوصلات النقدية في بحثنا قادرة على تمثيل بقية الأجزاء المكونة للنص الملحمي فيما يخصّ (الصورة الشعرية وأنماطها)، وهو ما يجعل النظر النقدي أكثر عمقاً وتحليلاً واستنتاجاً من تناول الأجزاء العشرة في بحث من هذا النوع، فعلى الرغم من وجود وحدة موضوعية بين الأجزاء العشرة إلا أن كل جزء منها له خصوصية تعبيرية وتشكيلية متفرّدة.

غير أن هذا لا يمنع بالتأكيد من تناول موضوع (الصورة الشعرية) في الأجزاء الأخرى من الكتاب الموسوم بـ (أنشودة الحياة) كونه كتاباً ثرياً ذا طبيعة ملحمية، ويحمل تجربة الإنسان المعاصر في كل مكان وزمان، بروح إبداعية متكاملة داخل الطبيعة والكون والوجدان والذاكرة والحلم والوهم والحضارة.

الصورة المفردة:

تمثّل الصورة المفردة أبسط أنواع الصورة الشعرية التي تعتمد على لقطة واحدة يحاول الشاعر فيها أن يرسم الصورة بأقل ما ممكن من الأدوات، وقد يصفها بعض الباحثين والنقاد بمصطلح آخر هو (الصورة البسيطة) لكن المصطلحين على مستوى الإجراء متشابهان، وربما يعتمد هذا النمط الصوري على فن التشبيه وفن الاستعارة بالدرجة الأولى، وكلما كانت الصورة التشبيهية أو الاستعارية في مستواها الأول البسيط تشكيلياً فإنها يمكن أن تنتمي لهذا النمط، وتعكس قدراً كبيراً من التلاؤم والتوافق بين الصورة الشعرية وأدوات التشكيل، ولا يحصل ((بين الصورة إذن وبين التشبيه أو الاستعارة جفوة))(٥)، بحيث تعبر الصورة الشعرية المفردة عن ((صورة داخلية تتجه إلى تنسيق الوجود الخارجي وفقاً للمشاعر الذاتية الداخلية))(٦)، فهي تربط بين الحس

الداخلي للشاعر في لحظة معينة والوجود الخارجي المحيط به، وكأنها لقطة حيّة تسجّل فوتوغرافياً صورة لافتة لا يمكن تجاوزها أو إغفالها.

الشاعر صبري يوسف يُعنى كثيراً بهذا النوع من الصور، إذ يحفل عمله الموسوم بـ (أنشودة الحياة) بالكثير من هذه الصور الشعرية وهي تسعى إلى تخليد لقطات حيوية مهمة من تجربته، هذه التجربة التي تهتمّ كثيراً بتنسيق العلاقة بين الداخل الشعري الحسي عند الشاعر والخارج التشكيلي المحيط بتجربة الشاعر ورؤيته، وغالباً ما تأتي الصورة المفردة عنده على شكل لقطات ذات حركة داخلية مقفلة دلالياً:

قلبٌ يتلظّى
بينَ ضجرِ هذا الزَّمان
انزلاقٌ نحوَ عوالمِ القحْطِ
تغلي قصائدي الَّتي لَمْ أكتبْهَا بَعْدُ
هائجةً كالبركانِ!

الصورة المفردة هنا تتكوّن من ثلاث لقطات، الأولى (قلبٌ يتلظّى/بينَ ضجرِ هذا الزَّمان) تعبر عن الحيرة والألم واليأس، والثانية (انزلاقٌ نحوَ عوالمِ القحْطِ) تقود الحركة الانفعالية غير المسيطر عليها نحو الجوع والعدم، والثالثة (تغلي قصائدي الَّتي لَمْ أكتبْهَا بَعْدُ/هائجةً كالبركانِ!) ترسم صورة العاطفة الهائجة التي تحاول أن تتحول إلى قصائد غاضبة، إذ كل لقطة من هذه اللقطات تلتف على نفسها في التشكيل الصوري، لكنها تتفاعل مع اللقطات الأخرى على نحو دلالي بسيط يمثل حدود الصورة المفردة.

غالبا ما تكون الصورة المفردة تعبير عن حالة الشاعر بصفته الأنوية الظاهرة، أي أن الأنا الشاعرة هي التي تقود عملية تشكيل الصورة المفردة بشكل بارز وقصدي، ويمكن رصد الكثير من أمثلة هذه الصورة عند الشاعر لأنه من الشعراء الذين يهتمون كثيراً بأناهم الشعرية، في سياق التعبير عن التجربة الذاتية الشخصية:

أريدُ أنْ أمسَحَ دموعَ الأطفالِ اليتامى
أنْ أكفكفَ دموعَ فقراء هذا العالم ..

الصورة بسيطة ومحتشدة بالتعبير الإيجابي من خلال الدال الفعلي الرغبوي (أريد)، ومن خلال الجملتين المتوازيتين سياقياً ودلالياً (أمسَحَ دموعَ الأطفالِ اليتامى/أكفكفَ دموعَ فقراء هذا العالم)، حين يتوازى الفعل

(أمسح/أكفكف) في الصورة والدلالة معاً، وللصورة هنا وظيفة محددة جداً لا تسمح بأكثر من حدود هذا الفضاء الشعري المقنن.

تمثل الطبيعة بعناصرها المختلفة مصدرا مهما من مصادر الصورة المفردة البسيطة عند الشاعر، والطبيعة غنية بمفرداتها الصالحة لمثل هذا العمل، فحين تتنازل الطبيعة عن مباهجها تتحوّل إلى كائن سلبي لا وظيفة له:

خارَتْ مفاصلُ الجِّبالِ ..
خارَتْ أجنحةُ السَّماءِ
لم يَعُدْ للربيعِ نكهةٌ ..
ولا للصيفِ بهجةٌ

إن الفعل المكرر في السطرين الشعريين الأولين (خارَتْ) يعكس دلالة سلبية تتصل بالمفردة الطبيعية الأولى (الجبال) والمفردة الطبيعية الثانية (السماء)، وحين يؤدي هذا الفعل السلبي وظيفته فإنه يخلق في الصورة نتيجة مشابهة تشوّه تقاليد الطبيعة المعروفة، وهذه النتيجة تتمثل في ضياع نكهة الربيع (لم يَعُدْ للربيعِ نكهةٌ) وموت فرحة الصيف (ولا للصيفِ بهجةٌ)، ومن ثم تقفل الصورة لوحتها على فضاء صوري محدود ومقفل.

في لقطة صورية مفردة أخرى يقول الشاعر في جملة شعرية وصفية واحدة تكتنز بالمعنى والقيمة والرؤية وبلاغة الإيجاز:

جداولُ الرُّوحِ عطشى

اللقطة الصورية تتألف من ثلاثة دوال لفظية ذات طبيعة خبرية، الأولى (جداول) تحيل على فكرة الماء، لكنها حين تضاف إلى مفردة (الروح) يحصل انزياح في معناها فتصبح فكرة الماء فكرة روحية وليس مادية، ومن ثم يحصل انزياح ثانٍ أوسع وأعمق حين نصل إلى المفردة الثالثة (عطشى) ذات الطبيعة النعتية، إذ تحصل مفارقة بين مفردة (جداول) التي ينبغي أن تكون محتشدة بالماء، وكلمة (عطشى) التي تتوق إلى الماء كي تقضي على عطشها، ومن هنا تستثمر الصورة المفردة كل إمكانات مفرداتها من أجل صوغها فنيا وجماليا ودلالياً بحيث تكون صورة كاملة على الرغم من محدودية مفرداتها.

إن الشاعر في هذا النوع من الصورة الشعرية يحاول استخدام الترميز الشعري حتى يحوّل بساطة الصورة إلى عمق شعري دلالي:

آلافُ السَّلاحفِ ماتَت
على
شواطئِ
البحارِ!

هذه الصورة الشعرية المفردة تحاول رصد لقطة شعرية تقليدية تحكي موت السلاحف الدائم على شواطئ البحار، لكن التمعن في الصورة ربما ينقل الفكرة من سياقها الطبيعي البسيط إلى سياق آخر مرمّز يعكس نقداً عنيفاً لترك هذه السلاحف تموت، ولترك شواطئ البحار تحتشد بآلاف الجثث الميتة من السلاحف، فثمة نوع من التعزية الضمنية للإنسان الحيّ من خلال مفارقة ظاهرة في مرايا الصورة.
وفي صورة شعرية مفردة ذاتية يحكي الشاعر حنينه إلى أيام الطبيعة في الريف حين تكون في كامل زينتها وبهجتها، فيرسم الصورة في شكل مفارقة بين شحة مؤونة الشتاء بسبب شحة حصاد الصيف، فثمة إحساس بالضياع والجوع الحالي مقابل الفرح والشبع السابق:

شحَّتْ مَؤونةُ الشِّتاءِ
حنَنْتُ كثيراً
إلى أيَّامِ الحصادِ
أعانقُ بهجةَ الطَّبيعة
أبهى ما في الحياة!..

تعقبها صورة شعرية مفردة أخرى موازية لها وخاضعة لصوت الألم الراهن المنطلق دائماً في أرجاء أنشودة الحياة بعمق واتساع، حيث يتحول الصوت هنا إلى صرخة زمنية تحكي جمال الماضي ورعب الحاضر، وتصبح الذاكرة الشعرية في علاقتها بالمكان هي النموذج الشعري الأصيل في رسم معالم صورته الشعرية:

آهٍ ..
أينَ ولّتْ تلكَ الأيّام؟

حتى تبلغ هذه الصور الشعرية المفردة ذروتها في هذه الصيحة الشعرية الذاتية التي يعبر الشاعر فيها عن قمة الألم والحسرة والضياع والموت، وهي تقود حتماً نحو فضاء وصيرورة شعرية معبرة عن صيرورة حياتية أقرب إلى الموت منها إلى الحياة:

مطحونٌ أنا في دنيا من صقيعٍ

هذه الجملة الشعرية الخبرية تصور تجربة الشاعر الأنوية في حضور الضمير الصريح (أنا)، وهو يرسم فضاء الضياع والفقدان من خلال الحضور الخبريّ للفظة (مطحون)، وهي تعبر عن أقصى حالات التفتت والتفسخ والمحو، ويأتي الفضاء الشعري الذي حصلت فيه هذه المأساة (في دنيا من صقيع) كي تضاعف من طاقة الموت المجمّد، تعبيراً عن التجربة الإنسانية المرّة في عالم الحضارة الراهنة التي تسحق الروح الإنسانية وتدمرها.

الصورة المركّبة:

تعدّ الصورة المركبة أكثر تعقيداً على المستوى التركيبي من الصورة المفردة، وذلك لأنّها تقوم على أكثر من صورة مفردة أو بسيطة، تتداخل هذه الصورة الشعرية فيما بينها كي تكوّن الصورة المركبة، وقد يصفها باحثون ونقّاد بمصطلح مقارب هو (الصورة الكليّة)، وليس ثمة الكثير من الفرق بين المصطلحين، وهذه الصورة تعتمد أيضا في الكثير من تشكيلاتها على التشبيه والاستعارة لكنّها هنا تتميز ((بالخروج على المقاربة والمناسبة في تركيب الصورة الحديثة، وذلك لتعدد مستويات وجه الشبه وبعد المسافة بين طرفي التشبيه أو الاستعارة))(٧)، بمعنى أن التشبيه أو الاستعارة التي تعتمدها الصورة المركبة هي من النوع المعقد نسبياً الذي لا يمكن أن يظهر إلا من خلال فحص وتحليل دقيقين.

إنّ الصورة الشعرية بوصفها مصطلحاً أدبياً في التراث النقدي العربي على هذا النحو، إنّما تعني قدرة الشاعر في استعمال اللغة استعمالاً فنياً يدل على مهارته الإبداعية في التشكيل الشعري وبصورة استثنائية وفريدة، ومن ثم تجسيد شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير على المتلقي(٨) وإثارته وتحقيق الدهشة لديه، بما يحقق

للقصيدة قوة فنية وجمالية قادرة على الإبهار والتعبير الراقي عن التجربة بكل أشكالها ومضامينها، في سياق الاهتمام بنوعية الصورة ووظيفتها في حمل الرؤية الشعرية وتمثيلها صورياً.

الصور الشعرية المركبة في (أنشودة الحياة) تهيمن على مساحة واسعة من التشكيلات الصورية فيها، من خلال اعتمادها على شبكة مترابطة من الأجزاء الصورية التي تكوّن في النهاية صورة كلية مركبة، ويفيد هذا النوع من الصورة الشعرية هنا من مفردات الطبيعة المتنوعة ضمن سعي الشاعر لأنسنة الطبيعة وتشخيصها:

الفراخُ ما تزالُ يرقات
والرّيحُ حُبلى بالآهات
لَم يَعُدْ لنسيمِ الصَّباحِ نكهةً
اصفرارٌ غير طبيعي يزدادُ اندلاقاً
على وَجْهِ الغابات!

ثمة مجموعة من الجزئيات الصورية تترابط وتتشكل فيما بينها للوصول إلى الصورة المركبة العامة في تشكيلها الكلي، فالجزء الأول من الصورة (الفراخُ ما تزالُ يرقات) ذو طبيعة صورية شبه ثابتة، في حين الجزء الثاني (والرّيحُ حُبلى بالآهات) يمثل صورة استعارية تؤنسن الطبيعة وتعد بالحزن، ويأتي الجزء الثالث في حالة نفي (لَم يَعُدْ لنسيمِ الصَّباحِ نكهةً) تقلب الصورة وتقود إلى الجزء الأخير منها (اصفرارٌ غير طبيعي يزدادُ اندلاقاً/على وَجْهِ الغابات!)، حيث تنتهي الأجزاء الصورية إلى تشكيل صوري متكامل يجعل الحالة الشعرية في وضعية يأس وفقدان وخسارة، وعلى الرغم من تعدد طبقات الصورة إلا أنها تنتهي إلى كيان صوري واحد مشترك يعبر عن تجربة قاسية ومأساوية.

إن العصر الذي يصوره الشاعر في مجمل صوره الشعرية المركبة هو عصر الآلة والحرب والموت، موت الإنسان والأخلاق والطبيعة والمبادئ والحب بما يقود الإنسان إلى هاوية الحياة بلا معين أو نصير:

عصرٌ حافلٌ بالمراراتِ
حافلٌ بكنوزٍ مخبوءة
في فُوَّهاتِ المدافعِ
حافلٌ بموتِ المبادئِ
بتضخُّمِ جموحِ الصَّولجان

تأتي صورة العصر الراهن في كيان الصورة الشعرية هنا على شكل طبقات أو أجزاء أو مكونات متلاحمة، فتبدأ الصورة الشعرية على شكل هرم صوري يقوم على لفظة (عصر)، كي تنطلق فوقه الطبقات أو الأجزاء أو المكونات، ابتداءً من (حافلٌ بالمرارات) وقد استخدم الشاعر لفظة (مرارة) بصيغتها الجمعية لرفع مستوى تعبيرها إلى أقصى درجة ممكنة، ثم طبقة أخرى تضاعف من طاقة الألم والموت في الصورة (حافلٌ بكنوزٍ مخبوءة/في فُوَّهاتِ المدافعِ)، حيث صورة الحرب الظاهرة في لفظة (مدافع) المجموعة أيضاً، ومن ثم تأتي الطبقة الثالثة ذات الدلالة المعنوية (حافلٌ بموتِ المبادئِ) وهي الطبقة الأكثر خطورة في سلم الخسارات والفقدانات، وتنتهي إلى (بتضخُّمِ جموحِ الصَّولجان) تعبيراً عن جنون السلطات الدكتاتورية التي لا تألو جهداً في سبيل تحطيم كل شيء من أجل ديمومة سلطتها، وهنا تكتمل صورة العصر بأقسى ما تحمله الشعرية من دلالات ومعانٍ وقيم تعبيرية وتشكيلية كثيفة.

الصورة المركبة عند الشاعر صورة محتشدة بعنقود من الصور الصغيرة التي تتداخل فيما بينها كي تؤلف الصورة الكلية المركبة الشاملة، وحين تأتي الأنا الشاعرة فإنها تسهم في بناء هذه الصورة على وفق حساسية خاصة:

منكِ أستمدُّ خصوبةَ الحياةِ
يتعطَّشُ إليكِ شراهةُ قلمي
أريدُ أنْ أفترشَكِ
على مساحاتِ الخيالِ
أنْ أرسمَ على خدّكِ قبلةَ المحبَّةِ
قبلةَ الوداعةِ
أنْ أمنحَكِ وسامَ الحنينِ
أنْ أستمدَّ منكِ كنوزَ البراءَةِ
لأنثرهَا فوقَ البحارِ
لعلَّهَا تصبُّ بركاتَهَا
في قلوبِ أطفالِ العالم!

في السطر الاستهلالي الأول من هذه الصورة الشعرية المركبة تأتي عبارة (خصوبةَ الحياةِ) بوصفها ركيزة أساسية وجوهرية للصورة، ومن ثم تترى الصور الشعرية اللاحقة اعتماداً على طبيعة العلاقة بين هذه الركيزة الصورية والأنا الشاعرة، إذ تأتي أولاً جملة شعرية ترسم مسار هذه العلاقة (يتعطَّشُ إليكِ شراهةُ قلمي) من خلال ظمأ الفعل (يتعطَّشُ)، والضمير المؤنث المجرور (إليكِ)، والفاعل المرتبط دلالياً بالفعل المتعطش (شراهةُ) وهو يضاف إلى (قلمي) كي يحوّل فكرة العطش من السياق المادي إلى السياق المعرفي.

يأتي بعد ذلك فعل الإرادة (أريدُ) كي تبدأ مسيرة الصور العنقودية بالتشكّل داخل دائرة ما تريده الأنا الشاعرة من رغبات وأمنيات، وتشرع الصورة الأولى برغبة تنطوي على بعد أيروتيكي ضمني مصحوب بالتخيل (أنْ أفترشَكِ/على مساحاتِ الخيالِ)، والصورة الثانية تنحو نحوا رومانسياً في تشكيل رؤيتها (أنْ أرسمَ على خدّكِ قبلةَ المحبَّةِ/قبلةَ الوداعةِ) والصورة الثالثة تسير في الاتجاه نفسه لكنها تحكي قصة الحنين (أنْ أمنحَكِ وسامَ الحنينِ)، أما الصورة الرابعة فتتجه نحو استعادة الفضاء الذاكراتي كي يهيمن على الطبيعة (أنْ أستمدَّ منكِ كنوزَ البراءَةِ/لأنثرهَا فوقَ البحارِ)، وتستكمل الصورة الأخيرة مهرجان العنقود الصوري كي تستثمر معنى البراءة لينعش قلب الطفولة في الكون (لعلَّهَا تصبُّ بركاتَهَا/في قلوبِ أطفالِ العالم!)، وبهذا تتركب الصورة من شبكة من الصور الصغيرة التي تنمو بجانب بعضها كي تؤلف الصورة الكلية المركبة في نهاية المطاف، وهو صورة سياقية تقوم على التلاؤم والتفاعل والانسجام بين صورها الصغيرة.

وفي أحيان أخرى تأتي الصورة المركبة لدى الشاعر على شكل صورة سريالية فائقة التخيّل، يسعى الشاعر فيها إلى بناء تشكيل صوري يقترب من الفعل الأسطوري:

السَّماءُ العالية لا تبدو عالية
تقتربُ رويداً رويداً
نحوَ شفاهِ الأرضِ
تكادُ أنْ تخنِقَ الشَّهيقَ المنبعثَ
مِنْ أحشاءِ الأرضِ
صراعٌ أجوفٌ
يشبهُ لغةَ الأساطيرِ!

فلو تأملنا الفضاء الصوري المتخيّل داخل الصورة لأدركنا القيمة التعبيرية العالية التي تنطوي عليها فكرة التصاق السماء بالأرض إلى درجة الصراع، حيث يصف الشاعر هذا الصراع المحتمل بأنه (أجوف)، وذلك

لأن هذه الفكرة السريالية لها دلالة عميقة في ما يلمّح إليه الشاعر من الصراع بين القيم السماوية والقيم الأرضية، وهي فكرة راهنة وتتجلى على أرض الواقع البشري بقسوة تقترب فعلاً من لغة الأساطير (يشبهُ لغةَ الأساطيرِ!)، حيث تتجمع خيوط صورية عديدة هنا من أجل بلوغ مرتبة الصورة المركبة.

أما الصورة المركبة التي تخضع لإملاءات متأتية من فضاء كأنه الفضاء الخارجي، لكنه مرتبط على نحو ما بصورة الأنا الشاعرة، فإنها تخضع في تشكيلها للجمل الشعرية القصية المقتضبة وهي تصدر الأوامر المركزة بحثاً عن سبيل للوصول إلى نشوة الإبداع المجيدة، فالأفعال الأمرية ترسم صورها الصغيرة داخل حاضنة الصورة المركبة الكلية:

تمعَّنْ طويلاً في سقفِ الزّنزانةِ
تأَمَّلْ طويلاً ينابيعَ الطُّفولةِ
حاولْ أن تثقبَ رعونةَ الزَّمهريرِ
محلّقاً في فضاءِ الكتابةِ
بحثاً عن نشوةِ الإبداعِ!

فالصورة الصغيرة الأولى تتكون من خلال الفعل الأمري (تمعَّنْ) لتصوير الحالة المقفلة لدى الموما إليه (طويلاً في سقفِ الزّنزانةِ)، والصورة الثانية من خلال الفعل الأمري (تأَمَّلْ) لتصوير فضاء الذاكرة الطفولية (طويلاً ينابيعَ الطُّفولةِ)، والصورة الثالثة من خلال الفعل الأمري (حاولْ) لتصوير الرغبة في التحدي والمغامرة (أن تثقبَ رعونةَ الزَّمهريرِ)، وكل هذه الصور تحتشد في سياق تشكيلي واحد حتى تصل إلى النتيجة النهائية المتمثلة في (محلّقاً في فضاءِ الكتابةِ/بحثاً عن نشوةِ الإبداعِ!)، بوصفها الغاية المركزية من هذا العمل الصوري كله لبناء صورة مركبة تعتمد على مجموعة صور صغيرة متلاحمة فيما بينها.

الصورة الدرامية:

تعتمد الصورة الشعرية الدرامية على حركة شعرية داخلية في الصورة تنهض على نوع من الحراك الدرامي في فعالية الشخصية الشعرية، أو وجود عنصر الصراع الشعري الدرامي في الصورة، وينبغي أن تكون من نوع الصورة المركبة أو الكلية حتى تسمح للعناصر الدرامية بالحضور والتطور وتشكيل درامية الصورة، ويضاف إلى ذلك جملة من الوسائل الفنية التي تحقق من خلالها الصورة إضافة ذات طبيعة ممسرحة، وذلك بالنظر

إلى غزارة الأبعاد النفسية الداخلية التي توحي بها فتثيرها وتنقلها إلى رحابة الرمز(٩)، من خلال حضور فاعلية العلاقة بين الداخل الذاتي النفسي للشاعر في مقاربة الخارج الموضوعي المحيط به، مما يعزز نوعاً من الصراع الشعري الدرامي بين الداخل والخارج.

تحتشد في شعر صبري يوسف الكثير من الصور الدرامية التي تكشف عن وعي درامي وحساسية مسرحية عالية يوظفها في رسم صوره الشعرية، فهو يعنى كثيراً بهذا النوع من الصورة كونها تعبر عن العلاقة الوثيقة بين الشعر والمسرح، ويعمل هذا النوع الصوري على تحريك المجال الشعري وتفعيله بشكل أكبر وأعمق:

ترتمي الشَّمسُ
بينَ أحضانِ الغسَقِ
هاربةً مِنْ أوجاعِ النَّهارِ ..
تاركةً خلفَهَا المروج ممتدّة
حتّى شواطئِ الذَّاكرة البعيدة

الصورة الشعرية الدرامية هنا تجعل من (الشمس) شخصية رئيسة مركزية من شخصيات الحكاية الشعرية، وتبدأ الطبقة الأولى من طبقات التشكل الصوري الدرامي من خلال فعل الشمس حين ترتمي في أحضان الغسق استعارياً (ترتمي الشَّمسُ/بينَ أحضانِ الغسَقِ)، لكنّ هذا المستوى الصوري يحتاج دراماياً إلى تبرير منطقي يحلّ مشكلة الصراع التقليدي بين الضوء والظلمة، بين حضور الشمس وغيابها (هاربةً مِنْ أوجاعِ النَّهارِ ..)، إذ تأتي هذه الصورة الاستعارية الجديدة كي تؤنسن النهار وتجعل منه شخصية موجوعة تهرب منها الشمس إلى حضن الغياب، ومن تكتمل الصورة الشعرية الدرامية بتصوير الأثر الذي تتركه الصورة السابقة (تاركةً خلفَهَا المروج ممتدّة/حتّى شواطئِ الذَّاكرة البعيدة)، وهنا تتداخل الطبيعة مع الذات البشرية الممثلة بالذاكرة من أجل إعطاء الصورة أكبر قدر من حساسية الحراك المسرحي.

وتعمل الذات الشاعرة على رسم صورة درامية مكثفة حين تصور علاقتها بالشعر من حيث تغلغل الشاعر في روح هذه الذات:

يتغلغلُ وميضُ الشِّعرِ
في تجاويفِ روحي
يطهّرني من آثامِ قرونٍ مِنَ الزَّمانِ

يبهرني بألقِهِ الدَّائمِ
يبدِّدُ قحطي النَّابت بينَ الهشيمِ
يكسرُ جبهةَ الأحزانِ
زارعاً فوقَ شاطئِ القلبِ وردةً!

فلو تابعنا حركة الأفعال الشعرية التي تؤلف الصورة الدرامية وهي (يتغلغلُ/يطهّرني/يبهرني/يبدِّدُ/ يكسرُ) لعرفنا طبيعة التطور الدرامي للصورة، فالمضمون الفعلي المتطور للأفعال من التغلغل إلى التطهير إلى الإبهار إلى التبدد إلى الكسر يتضافر بشكل كلي من أجل الوصول إلى المغزى النهائي للصورة الدرامية في (زارعاً فوقَ شاطئِ القلبِ وردةً!)، وهذا المغزى النهائي للصورة يلغي الدلالات السلبية التي كانت تحملها الأفعال في حركاتها المنفردة، إذ إن تغلغل وميض الشعر في تجاويف الروح الشاعرة يعمل على نزع (آثامِ قرونٍ مِنَ الزَّمانِ/قحطي النَّابت بينَ الهشيمِ/جبهةَ الأحزانِ)، من أجل النتيجة الحاسمة في زراعة وردة الشعر على شاطئِ القلبِ في إشارة ضمنية على تفاعل العلاقة الشعرية الدرامية بين الذات الشاعرة والشعر.

تأخذ الصورة الدرامية عند الشاعر أشكالا شتى لكنها في الأحوال كلها تنطوي على ثراء درامي يعكس معرفة واعية بالفعل الدرامي والحركة الدرامية والمشهدية الدرامية، وفي سياق من حضور فكرة الصراع الدرامي داخل كيان الصورة:

فَقَدَ الهواءُ نقاءَهُ
والرّيحُ تراخَتْ أوصالَهَا
ارتطمَتْ في وجْهِ الوطاويطِ
وطاويط هذا العالم
تتحدّى عنفوانَ الرّيحِ
تريدُ أنْ تكسرَ أعناقَ الرّيحِ
ترشرشُ وساوسَها
بَيْنَ أجنحةِ الرّيحِ!

يبدأ الفعل الدرامي بالجملة الاستهلالية الأولى (فَقَدَ الهواءُ نقاءَهُ) وهي جملة شعرية درامية تعبر عن وضع مأساوي طبيعي، والوضع الذي خلّفته الجملة الشعرية الأولى هو الذي يقود إلى تكوّن صورة الجملة الشعرية

الثانية (والرّيحُ تراخَتْ أوصالَهَا)، فثمة علاقة وطيدة بين الصورتين على ما انطوت عليه الصورة الثانية من بنية استعارية تشخيصية، لتتصل الصورة الثانية بالصورة الثالثة على شكل نتيجة تواصلية بين الصورتين (ارتطمَتْ في وجْهِ الوطاويطِ)، من ثم تنتقل الصورة الشعرية الاستعارية إلى نقطة الصراع الدرامي من هذه البؤرة (وطاويط هذا العالم/تتحدّى عنفوانَ الرّيحِ)، إذ إن بؤرة التحدي تنطلق هنا لترسم صوراً جديدة صغيرة مضادة للصور السابقة تبدأ بأول صور التحدي (تريدُ أنْ تكسرَ أعناقَ الرّيحِ)، وتعقبها بصورة ثانية (ترشرشُ وساوسَها/ بَيْنَ أجنحةِ الرّيحِ!) من أجل الوصول إلى لحظة من التعادلية بين الصور الأولى والصور الثانية على مستوى فكرة الصراع بين المجموعتين.

الصورة الدرامية عند الشاعر صبري يوسف تأتي محمّلة دائماً بنوع من الصراع الخفيّ الذي لا يظهر على السطح، بل يتخفى في طبقات الصورة وتمثلاتها وزواياها الكثيرة، ويعكس نوعا من السرد الدرامي الشعري العابر للأنواع والأجناس:

تألَّمَ العاشقُ عندما هجرَتْهُ الحبيبة
لَمْ يتْرُكْ قرّاءَ الكفِّ أو قرّاءَ المناديلِ
إلا وهو يغدقُ عليهم هداياه
لم تعُدْ حبيبَتَهُ إليهِ
تمائمٌ عديدة معلَّقة على الجِّدارِ!
أينعَتْ خُصُلات الفرحِ
المتدلّية
فوقَ قِبابِ اللَّيلِ
فأزهرَتْ عطراً
من نكهةِ السَّماءِ!

هذه الصورة الشعرية الدرامية السردية تحكي تجربة الألم والهجر منذ مطلعها واستهلالها الصوري الأول (تألَّمَ العاشقُ عندما هجرَتْهُ الحبيبة)، وقاده هذا الألم الداخلي نحو أفعال خارجية ذات طبيعة درامية تتصل بالموروث الشعبي والخرافات التي تجعل المتألم يتعلّق بأي أمل متاح حتى لو كان وهمياً (لَمْ يتْرُكْ قرّاءَ الكفِّ أو قرّاءَ المناديلِ/إلا وهو يغدقُ عليهم هداياه)، غير أن هذه الأفعال التي كان يتعلق العاشق بها كأملٍ لعودة الحبيبة باءت بالفشل (لم تعُدْ حبيبَتَهُ إليهِ)، فتتكون في الصورة الشعرية الدرامية أول حلقة من حلقات المشهد

الشعري الدرامي، الذي ما يلبث أن يصعّد من مستوى الوهم في الصورة بحثاً عن حلّ أو خلاص درامي داخل نوع من الصراع الذاتي مع المحنة والألم (تمائمٌ عديدة معلَّقة على الجِّدارِ!)، ومن ثم تختفي هذه الفعالية الدرامية السردية في فضاء الصورة لتنفتح على مستوى تعبيري آخر، يبدو فيه وكأن الحل المنتظر قد أشرق في سماء الصورة من خلال مشهد شعري وجداني مصحوب برؤية درامية (أينعَتْ خُصُلات الفرحِ/المتدلّية/فوقَ قِبابِ اللَّيلِ/فأزهرَتْ عطراً/من نكهةِ السَّماءِ!)، فمن ملاحظة العلاقة الشعرية الدرامية بين الفعلين (أينعَتْ/فأزهرَتْ) يمكن أن نكتشف فضاء الفرح الذي أنتجته الصورة، وكشفت عن وجود حلّ شعري وجداني عاطفي حين أخفق الحل الواقعي المتعلق بالأوهام والخرافات حيث بدأت الحياة من جديد.

الصورة السردية:

الصورة الشعرية السردية تشبه الصورة الشعرية الدرامية من حيث اعتمادها على نمط الصورة المركبة (الكلية)، لأنها تقوم على إنشاء فعالية سردية حكائية تتوافر لها عناصر التشكيل السردي الشعري في الصورة، ويمكن أن تقدم الصورة الشعرية الفكرةَ عن طريق الإيحاء والتركيز لإحداث أكبر قدر ممكن من التأثير في المتلقي، معتمدة نوعاً من التكثيف الشعوري الناتج عن تلاشي الأبعاد أو القيود الزمنية التي تفصل بين الأشياء والشعر(١٠)، بالشكل الذي تحتوي الصورة الشعرية فيه على عناصر تعبير سردية موازية للعناصر الشعرية، وهو ما يقود إلى بناء صورة شعرية سردية متلاحمة.

يمكن النظر إلى الصورة السردية الشعرية في نصوص صبري يوسف بوصفها الأكثر حضوراً من بين تشكيلات الصورة الشعرية الأخرى، وذلك لأنه شاعر وسارد في الوقت نفسه، وثمة تداخل كبير بين الجنسين في الكثير من أعماله الشعرية والسردية، ففي هذه الصورة مثلا تتضح طبيعة التداخل الصميمي بين فضاء الشعر وفضاء السرد:

الغيومُ داكنةٌ
تغمرُهَا الكآبة
كأنّها منبثقة
من هضابِ الصَّحارى
تأخَّر المطرُ هذا العام
هل تبخَّرتْ قطراتُهُ
وهطلَتْ

فوقَ

كوكبٍ

آخر؟

الراوي الشعري السردي هنا هو راوٍ موضوعي يحكي حكاية الطبيعة ويرويها رواية شعرية مكثفة وموجزة، فتذهب كاميرا السرد أولاً نحو تصوير لقطة سمائية ثابتة للطبيعة (الغيومُ داكنةٌ)، وتلحقها بلقطة ثانية استعارية تحول الغيوم فيها إلى طبيعة إنسانية مغمورة بالكآبة التي هي صفة إنسانية محض (تغمرُهَا الكآبة)، ومن ثم تأتي اللقطة التشبيهية (كأنّها منبثقة/من هضابِ الصَّحارى) كي تكمل الصورة العامة للمشهد بصفته الحكائية، غير أن هذا المشهد الحكائي يحتاج إلى استكمال تجلياته على الفضاء السردي للصورة، لذا سرعان ما يواصل الراوي وضع الرابط السردي بين أجزاء الصورة (تأخَّر المطرُ هذا العام)، وهو منعطف سردي مهم في كيان الصورة الشعرية يبرر حزن الغيوم التي لا تحمل مطراً، لكن الراوي لا يقف عند هذا الحد بل يقدم سؤاله المشفوع بالاحتمالات كي يستكمل بناء الحكاية داخل المشهد السرد شعري (هل تبخَّرتْ قطراتُهُ/وهطلَتْ/فوقَ/كوكبٍ/آخر؟)، كاشفاً عن احتمالية خيانة للغيوم ذهبت بأمطارها نحو كوكب آخر ضمن تشكيل استعاري تشخيصي لأدوات الصورة أيضاً.

الصورة الشعرية السردية عند الشاعر تأخذ منحى حكائيا بالدرجة الأساس باعتبار أن الحكاية هي جوهر السرد ومادته المركزية، وقد يأخذ الأسلوب الحكائي صورة بسيطة أو صورة مركبة بحسب طبيعة الحكاية من جهة، وطبيعة تجربة القصيدة من جهة أخرى:

ما نملكُهُ حياتَنا القصيرة

حياتَنا المنهكة

الباهتة ..

الخالية مِنْ أيّةِ نكهةٍ

ربَّما نكهة العذابِ

نكهة الغربة

غربةُ الإنسان

ابتداءً من وقائعِ الصَّباح ..

وقائعُ

الحزنِ

العميق!

تتصل الحكاية الشعرية هنا بالحياة المرتبطة بالضمير السردي الجمعي كي تكون (حياتنا)، ومن ثم تتراكم جملة من الصفات المختلفة الدلالة لكنها تجري مجرى واحداً من حيث المعنى العام للموصوف (القصيرة/المنهكة/ الباهتة/الخالية من أيّة نكهة)، والموصوف وجمع الصفات تشكل أرضية سردية فضائية للحكاية، حتى يحصل تحول في بنية السرد الشعري من خلال حضور رغبة التفسير والتأويل عند الراوي (ربما)، وتذهب الاحتمالات الحكائية نحو مجموعة من التشكيلات المتداخلة في بنيتها ودلالتها وصيغتها على هذا النحو الذي يبدأ (نكهة العذابِ/نكهة الغربة)، وتتوالد منها صورة (غربةُ الإنسان)، ومن ثم يشرع الزمن السرد شعري بالحضور لاستيعاب حركة الحكاية (ابتداءً من وقائعِ الصَّباح ..)، لتنتهي الصورة إلى شرح الوقائع وربطها بالحالة الشعورية العاطفية والإنسانية (وقائعُ/الحزنِ/العميق!)، وهنا يحصل نوع من الترابط بين أجزاء الصورة الشعرية السردية بحيث تتكامل الحكاية تماماً.

وتأخذ الصورة السردية أحياناً شكل السرد الشعري السيري حين يقوم الراوي الشعري الذاتي برواية حكايته الشعرية على هذا النحو:

أريدُ أنْ أكتبَ قصائدي

بمنجلي الصَّغير

حِبْرِي مِنَ الحِنْطَة

وأوراقي أشجارُ نخيل ..

أريدُ أنْ أحضنَ النِّساءَ الثّكالى

المبعثرة

في أنحاءِ الدُّنيا، احتضانَ الإنسان ..

تظهر هنا صورة الشاعر الإنسان المرتبط بالطبيعة والحالم بنشر المحبة والسلام في أرجاء الدنيا، إذ إن الراوي الشعري وهو يسرد حكايته مع العالم والطبيعة والأشياء يلوذ عادة بطفولته بوصفها الخزين الأكبر والأوسع والأعمق لما ينطوي عليه من براءة ومحبة وسلام:

طفولةٌ طافحةٌ بالألعابِ
طافحةٌ بالشَّقاءِ
طفولةٌ ممزوجةٌ بالعشبِ البرّي
ملوَّنةٌ بألوانٍ
اضمحلَّتْ في هذا الزَّمان
أريدُ أن ألملمَ ما تبقّى
من نقاوةِ الطُّفولةِ
المعلَّقةِ بينَ تجاعيدِ الذَّاكرة

في تصوير صراعي سردي درامي دائم معزز بالطاقة الشعرية بين (نقاوةِ الطُّفولةِ) و (تجاعيدِ الذَّاكرة)، لكن الراوي الشعري لا يكتفي بسرد حكايته السيرية من منظور الطفولة بل يتجاوز ذلك إلى مستوى الراهن بما ينطوي عليه من رؤية ومصير:

أريدُ أنْ أفرشَ رحيقَ تلكَ النَّقاوات
على صباحاتِ غربتي

ويتضاعف هذا المسار السردي الشعري في صورة أخرى كي تتداخل الطفولة بالراهن، الذاكرة بالغربة، والزمان بالمكان، في صياغة شعرية تتكثف فيها الحكاية إلى أبعد حدّ:

أريدُ أنْ أبدِّدَ أوجاعي
أنْ أبنيَ جسراً مِنَ الفرحِ
يمسحُ الأشواكَ العالقةَ
بينَ جنباتِ الرُّوحِ
يمتدُّ مِنْ وهجِ هذهِ الصَّباحات
حتّى عناقات الطُّفولة
المكتنزة بالنَّقاءِ

وبهذا تتكون عند الشاعر حساسية مرهفة وأصيلة في تداخل حميم بين الشعر والسرد في سياق نصي متلاحم، لا يكترث بالتجنيس المفرد والمستقل بقدر اكتراثه بقوة التعبير وسلامته وحرصه على تمثيل التجربة وإدهاش القارئ بكل مستوياته وأشكاله.

الصورة الاستفهامية:

تعمل الصورة الاستفهامية على استحضار آليّات السؤال الشعري بطرق مختلفة من أجل فتح الصورة على آفاق جديدة مثيرة، ويتجاوز هذا النمط من أنماط الصورة الشعرية الحدود البسيطة للتشكيل الصوري وينفتح على فضاء شعري تكون الصورة فيه ((مفاجأة ودهشاً ورؤيا، أي تغييراً في نظام التعبير عن الأشياء، لذا يجب ألا نبحث عن الصورة في النص، وإنما عن الكون الشعري فيه وعن صلته بالإنسان والعالم))(١١)، إذ تتخصب الصورة الشعرية في هذا النمط الصوري كي تنفتح على العالم والإنسان، وتعبر عن جوهر علاقة الإنسان بالكون، والكون بالإنسان، وتصبح الصورة دالا شعريا كونيا يتدخل في أعماق صلة الإنسان بالطبيعة والحلم والأشياء عموماً.

الصورة الشعرية الاستفهامية تتعامل مع الأسئلة الشعرية على وفق رؤية جديدة تستلهم شعرية السؤال، وتستفز العلاقات المشكّلة للسؤال، في السيل إلى خلق مناخ شعري تصويري لا يكتفي ببناء صورة شعرية ساكنة، بل يتعدى ذلك إلى صورة شعرية يحركها الاستفهام ويحرضها على مزيد من الاحتمالات والتأويلات والقيم، وغالباً ما تأتي الصور الاستفهامية في نص (أنشودة الحياة) محمّلة بتجربة تحاول أن تخرج إلى الدائرة الإنسانية العامة كي تكون تجربة كونية، بحيث تأتي الأسئلة الشعرية ذات طبيعة منفتحة على آفاق غير محدودة، فهي تتوجه دائماً إلى الإنسان في كل زمان ومكان لتستجيب فعلاً لأنشودة الحياة:

هل نضحَتْ كآبتُكِ
من لوعةِ الاشتياق،
أمْ تفاقمَتْ
من أوجاعِ
هذا الزَّمان؟

الشاعر يتوجه بسؤاله نحو الإنسان بلا تحديد، وهو سؤال يحتشد بمكونات صورية تؤلف الصورة الاستفهامية العامة للمشهد الشعري، فالألفاظ الشعرية (كآبتُكِ/لوعةِ الاشتياق/تفاقمَتْ/أوجاعِ) تتداخل فيما بينها دلاليا من

أجل أن تشكل الصورة التي تنتهي إلى الجملة الإشارية الاستفهامية (هذا الزَّمان؟)، فالصورة الاستفهامية محمّلة بالشكوى، وتحكي في مضمونها الداخلي العميق أزمة الإنسان في الوجود المتمثل في هذا الزمان، لكونه زماناً مفعماً بالقهر والظلم على نحو لا يفرز سوى مزيد من الكآبة.

السؤال الشعري الذي يحاول رسم صورة استفهامية شعرية ينحاز إلى طبقة الترميز الشعري أكثر من أي طبقة أخرى، لأن أسلوب الاستفهام يتحمل الرمزية على نحو كبير، وهو ما أفاد منه الشاعر هنا في بناء هذه الصورة الاستفهامية:

الشَّارعُ يبكي دماً
مَنْ أجَّجَ هذِهِ النِّيران الملتفَّة
حولَ خاصرةِ الصَّباحِ؟

إذ يبدو السؤال الشعري هنا وكأنه خال من حرارة الاستفهام المطلوبة عادة، فالبداية الاستعارية للصورة (الشَّارعُ يبكي دماً) تمثل تحديا تصويريا مهما ومثيرا، ويمهد لمجيء السؤال الكبير (مَنْ أجَّجَ هذِهِ النِّيران الملتفَّة/حولَ خاصرةِ الصَّباحِ؟) وكأنه سؤال الحياة، فجملة (خاصرة الصباح) هي البؤرة التصويرية المركزية للصورة ولحظة تنويرها، والسؤال الشعري في الصورة يتوجه نحو الفاعل المجهول الذي حاصر هذه الخاصرة الجميلة بالنيران، إنها صورة استفهامية كونية تقود بالضرورة إلى النتيجة المأساوية في بكاء الشارع دماً.

ثمة صور استفهامية كثيرة تخرج من عباءة الصورة السابقة لكنها تتجه نحو مسارات تصويرية استفهامية عديدة، منها:

مَنْ خلخلَ كلّ هذِهِ الأغصانِ؟

إذ تتجه مسيرة السؤال نحو الفاعل المجهول نفسه الذي يتلاعب بالطبيعة بحسب ما يشتهي، من دون توقع إجابة محتملة لأن السؤال الشعري هنا أكبر من احتمال الجواب، وهو ما يضفي على الصورة الشعرية الاستفهامية قيمة أكبر، وفي المضمار الفضائي الخاص بتعرض الطبيعة للعدوان تأتي هذه الصورة الشعرية أيضاً:

مَنْ رمى تلكَ الوردة
على قارعةِ البكاءِ؟

فالسؤال الشعري عن الوردة المرمية على قارعة البكاء يضاعف من طاقة الصورة على تمثيل المأساة التي تعصف بالإنسان في كل زمان ومكان، إذ تأتي عبارة (على قارعة البكاء) محتشدة بطاقة شعرية مجازية كثيفة تتوازى فيها لفظة (البكاء) الحاضرة في الصورة مع لفظة (الشارع) المقصية منها، ليكون المعادل الشعري الموضوعي بين حالة الحزن في البكاء والمكانية في الشارع هو ما يجعل صورة الاستفهام لا تحتمل الجواب.

الذاكرة الشخصية للشاعر تتدخل في صوغ أسئلتها الشعرية بحثاً عن استعادة للصورة الماضية الجميلة زماناً ومكاناً وحكايةً:

ما هذا النَّسيمُ الصَّاعدُ
نحوَ قبّةِ السَّماءِ؟
تفاقمَ حصارُ المجانينِ جنوناً
فتبخَّرَ الماءُ الزُّلال!
رصيفُ بيتِنَا العتيق مازالَ عتيقاً ..
هلْ ما تزالُ أكوامُ الطِّينِ
تتناثرُ كاللآلئِ حولَ بيتيَ العتيقِ؟

الحركة الاستفهامية في الصورة ترسم مساراً مبهجاً في لحظة التنوير الشعرية الأولى في المشهد (ما هذا النَّسيمُ الصَّاعدُ/نحوَ قبّةِ السَّماءِ؟)، لكن الاستئناف الصوري التشكيلي في الجمل الشعرية اللاحقة يثير علامات تعجب توسّع من حجم السؤال الشعري (تفاقمَ حصارُ المجانينِ جنوناً/فتبخَّرَ الماءُ الزُّلال!)، ومن ثم تتوجه الحركة نحو الذاكرة المكانية التي تعمل بقوة واستئثار وحيوية كبيرة (رصيفُ بيتِنَا العتيق مازالَ عتيقاً ../هلْ ما تزالُ أكوامُ الطِّينِ/تتناثرُ كاللآلئِ حولَ بيتيَ العتيقِ؟)، كي تتشكل الصورة الاستفهامية العامة على مجموعة من المفارقات تنتهي عند سؤال الذاكرة عن مصير المكان الذي يعيش في أعماق الشاعر.

السؤال الشعري في الصورة الشعرية اللاحقة يتماهي على نحو ما مع الصورة السابقة في إثارة الفضاء الاستفهاميّ الخاص بعالم الطفولة، هذا العالم النوعي المشحون بالشعرية في رؤيته وحساسيته وقيمته وطاقته على الحياة، إذ يأتي السؤال هنا مركزا وعميقا يتسع للحاضر والذاكرة والحلم الشعري بلا حدود:

لماذا لا يتعلَّمُ الإنسانُ
من كنوزِ الطُّفولةِ
دروساً في انتشارِ العبقِ؟

تلحق هذه الصورة الذاكراتية الاستفهامية صورة أخرى موازية لها تسأل عن حرارة الشوق العظيم لهذه الذاكرة البعيدة في أفق الحياة:

لماذا كلّ هذا الشَّوق
إلى دهاليزِ الذَّاكرة البعيدة؟

أما الصورة الاستفهامية المنتخبة في هذا السياق فهي صورة تلخص أزمة الشاعر وأزمة الإنسان المعاصر في الوجود، يستحضر الشاعر فيها المرجعية الأسطورية والدينية والثقافية بشكل عالي التكثيف والتركيز على هذا الشكل:

أينَ المفرُّ من صقيعِ قطبِ الشِّمالِ
هل غضبَتِ الآلهةُ عليّ
فرمتني بين تلالِ الجَّليدِ؟

تتجلى أداة الاستفهام (أين) في سؤالها عن المكان تجليا واضحا وعميقا في البحث عن مصير، حين يكون السؤال البارز (أينَ المفرُّ من صقيعِ قطبِ الشِّمالِ)، إذ إن صقيع قطب الشمال هذا يهيمن على حركة البشر ويسجنهم في عنفه الثلجي فلا مناص، ولهذا يأتي السؤال هنا ساخناً لكن بلا مجيب، وهو ما يدعو الشاعر وهو هنا الممثل للبشرية المغضوب عليها كي يسأل سؤاله المرتهن بالمرجعية الأسطورية الدينية التاريخية الثقافية (هل غضبَتِ الآلهةُ عليّ/فرمتني بين تلالِ الجَّليدِ؟)، من أجل استكمال الصورة الشعرية الاستفهامية داخل مشهد منفتح على شبكة غير متناهية من الدلالات والرموز والقيم.

هوامش البحث:

(١) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د. نعيم اليافي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١: ٣١.
(٢) الصورة الشعرية، سيسل دي لويس، ت: أحمد نصيف الجنابي، مؤسسة الفليح للنشر، الكويت: ٢١.
(٣) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٧٨: ١٢٧.
(٤) أنشودة الحياة، صبري يوسف، ستوكهولم، ٢٠١٦ (إصدار نسخة الكترونية لأرشيف المؤلّف)، وكل النصوص الشعرية المنتخبة للدراسة مأخوذة من الجزء الأول من الأنشودة في صفحات مختلفة.
(٥) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ١٤٣.
(٦) لغة الشعر العربي الحديث، السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٨: ١٦٤.
(٧) في معرفة النص، د. يمنى العيد، دار الآفاق، بيروت، ط٣، ١٩٨٥: ١٠٥.
(٨) الصورة في القصيدة العراقية الحديثة، د. عناد غزوان، مجلة الأقلام العراقية، ع ١١-١٢، ١٩٨٧: ٨٥.
(٩) عن بناء القصيدة الحديثة، د. علي عشري زايد، دار الفصحى للطباعة، ١٩٧٧: ٧٦.
(١٠) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٩٨: ٧٣، وينظر: لغة الشعر لغة الشعر العربي الحديث: ٢٦٢.
(١١) زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣: ١٥٥.

References

Ahmad, Hasan. (1997). Al'ghtirabu Fi Ash'ril Abbasi. 1st ed, Damascus: Darul Yanabee'.

Hamdan, Ahmad. (2008). Dalalatul Alwani Fi Shi'ri Nazar Qubani. Tarablus: Matba'atul Najahil Wataniati.

Khaleel, Karam. (1999). Alharbul Iraqitil – Irania: Qira'tun Tahlilitun Muqarina Fi Muthakaratil Fariqil Awal Alruqun Nazar Abdul-Kareem Al-Khazraji. Al- Markazul Arabi Lil Buhuthi Wal Dirasatil Siyasiati.

Mahouder,Abdul-Haleem. (2005). Akhurul Mutanab'een. 1st ed. Baghdad.

- As- Sa'ydi, Abdul Mu'tal. Bighaytul Idhah Li Talkhisil Miftah Fi Ulumil Balagha. 17th ed. Damascus: Dar Usama, (2004).

- As-Sa'ydi, Abdulrazaq Bin Faraj. Usool Ilmu Al-Arabia Fi Almadina. Makkah: Majalatul jamatul Islamia. (1988).

- As-Sayuti, Abdulrahman Bin Abi Bakr. Al- Itiba'a. Cairo: Al-Khanachi library, (2001).

- As-Sayuti, Jalalul- Deen Abdulrahman. Al- Muzhir Fi Ulumil Lugha Wa Anwa'aha. 1st ed. Beirut: Darul Kutubil Ilmia, (1998).

- Az- Zaidi, Kasid Yasir. Fiqhul Lughatil Arabia. Amman: Darul Furqaan, (2004).

- Miayu, Abdul-Qadir Mohammad. Al- Wajeez Fi Fiqhil Lughatil Arabia. 1st ed. Halab: Darul Qalamil Arabi, (1998).

- Omar, Ahmad Mukhtar. Albahthul Lughawiu Indal Arab. 8th ed. Cairo: Darul Kutubil Masriya, (2003).