التشكيل الصوري في شعر سعدي يوسف
الصورة التشبيهية انموذجا

م.م سعد علي المرشدي
كلية الآداب / جامعة بابل

الخلاصة

كشف البحث عن تنوع تجليات الصورة التشبيهية في شعر سعدي يوسف ، وطبقا لذلك تنوعت آلية التحليل لهذه الصور التي تقتضيها طبيعة الصورة ذاتها وملامحها الاسلوبية الحاملة لها ، كما كشفت التحليلات السابقة عن ان الصورة التشبيهية لدى سعدي يوسف تتراوح في بعض نماذجها بين (النمطية) التي ترتكز على جاهزية لا تحقق اثرا لافتا في ذهن المتلقي ، وبين (التحويل) الذي سجّل درجة عالية من الشعرية ، لكون التشبيه فيها كان ذا طبيعة مغايرة عن المألوف تثير الدهشة.

المقدمة

ترمي هذه المعالجة الى دراسة تشكيل الصورة في شعر الشاعر العراقي سعدي يوسف (١٩٣٤ – ....) ، وسيعنى البحث بوسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية ، وهي (البنية التشبيهية) ، وسيحاول من خلال هذه البنية ان يستطلع نظم صوغ الصورة وفاعليتها ، عن طريق رصيد الكيفية التي تتمثلها مكونات هذه البنية ، فهي محاولة تفضي بنا الى تفحّص ابرز المهيمنات والملامح الفنية وضوابطها الشعرية الدالة ، التي اضطلعت بها الصورة الشعرية لدى سعدي يوسف.

البحث

إن معاينة طبيعة البنية التشبيهية التي تعجّ بها نصوص الشاعر ، تُفضي – منهجياً – ونحن نقارب هذه البنية على نحو اكثر شمولية وسعة تتناغم وشمولية تجربة الشاعر وسعتها أولاً ، ومع أهداف الدراسة الراهنة ثانياً ، أقولُ تفضي بنا الى ان نقف عند ابسط ملامح تلك الصورة التي سجّلت حضوراً نسبياً في تجربة الشاعر ، ونعني بها الصورة التشبيهية التي تدور في فضاء علاقة تبدو منتظمة ومتراتبة .

ويجمل بنا – بدءاً – أن نتمثل ببعض النماذج في هذا الصدد ، يقول في قصيدة(الفصول ٣) :

. . . غرفتي كالحصن مغلقةٌ
وكالزّنزانة انطبقتْ عليّ . .[١]

إن الصورة التشبيهية (غرفتي كالحصن) خلقت انطباعاً حسياً مكشوف التضاريس ،وخالياً من أية طاقة تخييلية تحويلية ، ومما يزيد الصورة ضعفاً أنها تراكبت ضمن سياق صورة تشبيهية أخرى ، تعلقت بالمشبه الاول (غرفتي – كالزنزانة) ، التي تدور في فلك الانطباع الحسّي نفسه ، الأمر الذي جعل الصورة ، كلاّ ، تعاني تراكما وصفياً بارداً ، فجاءت جامدة لا حراك فيها .

وعند البحث عن البنى المثيرة في مثل هذه التشبيهات ، فإننا لا نجد ثمة انزياحاتٍ كبيرةً تبتعد فيها المدلولات عن دوالها ، وتبدو المسافة قريبة بين أطراف الصورة ، الأمر الذي يخلق تجاوباً مع مؤثرات العلاقة التي تمّ تأشيرها قبل قليل .

وإذا ما انتقلنا من هذه التشبيهات التي ربما تحمل في طياتها إمارات أو انطباعات حسيّة معينة ، فإن ذلك سيقودنا إلى صور أخرى لا تفلح في أن تقدم نموذجاً يتخطى الارث الذي تنوء به ذاكرة البلاغة العربية ، ولنتأمل انموذجاً لهذا النمط من التشبيهات ، يقول في قصيدته (عبد السلام) :

الناس مثل النخلِ ياعبد السلامْ
قد يُقطعُ السعفُ القديمْ

لكنه يُبقي جذورَه[٢]

إن تشبيه (الناس) بـــ (النخل) . ومن ثم كشف العلاقة الرابطة بين المشبّهين (قد يقطـــع السعف .....) ، جعل الصورة تتأسس على قيم منطقية ، وخلق بعداً تفسيرياً واضح المعالم ، فجاء التشبيه بارداً ، تعوزه الدلالات المتعددة ، الأمر الذي خلق صورة هشة ، ومتداعية . [٣]

يبدو أن الاساس التكويني لمثل هذه الصور يقوم على مبدأ (المحاكاة) ، الذي تتـــوافر فيـــه الوظيفة الافهامية بالدرجة الأولى . ومثل هذه الصور التي تتكئ على ســـمت التعريفـــات المنطقيـــة الجاهزة ، تقوم في الاغلب على الطاقة التصريحية التي هي طاقة محدودة ، لا تميل إلى إخفاء المعاني ، بل الجهر بها ، فلا نجد ثمة صعوبة في عملية التلقي ، ولا مجال فيها للتأويل ، ولا نجد عسراً فـــي التفسير ، ويمكن للمتتبع بعد ذلك أن يخضع هذه التشبيهات على أساس المقايسة ، أو القياس المباشر . ولا أريد أن أثقل الدراسة بهذا النمط من التشبيهات التي يمكن إدراكها إدراكاً مباشراً ويسيراً ، بَيْدَ انني أريد أن أوثق لا أكثر بأن تجربة سعدي يوسف الشعرية لا تخلو من هذه الصور التي لا تكتسب تميزاً معيناً سواء في وضعها المحدود ، أو في ضوء السياق العام للقصيدة .

وإذا ما تجاوزت هذه التشبيهات التي توخينا في اختيارها عدم التعقيد فـــي تراكيبهـــا ، فإننـــا نستطيع الوقوف على صور أكثر تشابكاً ، تلك الصور التي تتكئ على (انتقاءات سلبية) تفتت تماسك الصورة واحترازاتها ، ومن الملامح التي تثيرها الصورة التشبيهية لدى سعدي يوسف ، مـــا يمكـــن وصفه باستنزاف الدلالة الشعرية ومحاولة اشباعها ، إذ تتحول الصورة لديه إلى بنية مترهّلةٍ ناتجة عن الهوس بامتلاك الفائض الدلالي المتولد عن تعدد الصور والتراكيب المتكررة ذات الطبيعة التوضيحية المباشرة ، ولنقرأ الصورة الآتية من قصيدة (ثوب أبيض) :

ألمسه ، لكنّني لا أراهْ
ألمسُ فيه زندَها العاري
أضمّهُ جدولَ أزهارِ
أحياهُ لكن ... رجفةً في الشفاهْ
كأنه الحرفُ بميلاده
والنجمُ في أبعد أبعادِه
والحبُّ ، والحلمُ ، وشوقُ الجباهْ
وكلُّ ما تمنحه البصرة
نصاعةَ اللؤلؤِ ، والاسماكِ ، والخضرةْ
والنورس ، النهريِّ ، والجمّارِ في منتهاهْ [٤]

تتكئ الصورة – هنا – على سياق حلمي يحققه التضاد القائم بين فعل اللمس في بعده المجازي الوهمي ، وبين اللارؤية في بعدها الحقيقي (ألمسه = لا أراه) ، إذ تشكل هذه اللمسة (حاسة اللمس) من دون البصر (حاسة البصر) ، طاقة إيجاز وتكثيف بين عالمَي الحضور والغياب . ساعد على هذا التكثيف سياق الصورتين اللتين جاء التشبيه فيهما على هيأة المفعول به (أضمّهُ جدولَ .... أي مثل جدول ...) و (أحياهُ رجفة ... أي مثل رجفة ...) اللتين استولدتا إيماءً من خلال تحول المشبّه وهو (ثوب الحبيبة) إلى كون متفَجّر ، يشعّ بطاقات الامل والوَعد والخصب والارتواء ، وهاجس النزوع وطاقات الحنين الى عوالم متخيلة ومجهولة ، بَيْدَ ان الترهّل أفسد طاقة التكثيف وتجاوز علـــى مبـــدأ الاقتصاد الايحائي ، حينما بدأ يخلق توضيحاً يقضي على التلميح ، إذ أخذ المقطـــع الشـــعري يطفـــح بمجموعة من الصور التشبيهية التي تستطيل على فواعل نصيّة متعددة ، خالقةً ما يمكـــن أن نطلـــق عليه بالبنية الاستطرادية للصورة التشبيهية ، إذ تتشظى الصورة إلى (عشر) وحدات تشبيهية هي (الحرف ، والنجم ، والحب ، والحلم ، وشوق الجباه ، واللؤلؤ ، والاسماك ، والخضره ، والنـــورس ،

والجمار) كلها تتعلق بمشبّه واحد وهو (الثوب) موضوع القول الشعري ، وعند تفحّص الالفاظ (الحرف ، والنجم ، والحب ، والحلم ، وشوق الجباه) نجدها ينتظمها خيط شعوري واحد ، وهو الحنين إلى كل ما هو جميل ، وبعيد ، وعصيٍّ على الامساك ، وإن كان بعضها يحمل القاً شعرياً عالياً عبر علاقة الاسناد غير التداولية (كتشبيه الثوب بميلاد الحرف) ، أما الوحدات التشبيهية الخمس الاخرى (اللؤلؤ ، والاسماك ، والخضرة ، والنورس النهري ، والجمار) ، فنجد أنها ترتكز على بنية استطرادية داخلية ، فهي فضلاً عن كونها تشترك في سمة حسيه واحدة وهي (السمة اللونية) ، نجد الشاعر قد صرّح – بدءًا – بهذه السمة الرابطة وهي قوله (نصاعة) ، ومن هنا يمكن استكمال الصور التشبيهية افتراضياً كالآتي :

نصاعةَ اللؤلؤ
نصاعةِ الاسماك
نصاعةَ الخضرة
نصاعةَ النورس ...
نصاعةَ الجمارِ...

وليس بين يديَّ ما يفسر هذا التراكم أو الاستنزاف ، سوى الرغبة المجنّحةِ في خلق المزيد من البوح ، عبر فائض دلالي مصدره طاقة عفوية تحكمت في بنية الصورة ، دفعت بالشاعر إلى أن يترك مشاعره الطاغية تنفجر من دون قصدية تنظيمية تشذّب الزوائد المفصحة وتبقي على الاصل الذي يلمّح ولا يصرّح .

والحق ، ان الترهّل او الاستطراد ، هو آفة تهدّد تماسك النص الشعري عامة ، والصورة الشعرية خاصة ، حين يعمل على تفتيت حزمها الرؤيوية ، وفضح اشاراتها المبهمة الغائرة بايقاف لذة الاكتشاف ، واغواءات التقصي .

إن اغلب صور سعدي يوسف التشبيهية لم تستطع الانفلات من أسار البنية الاستطرادية ، إذ غالباً ما تنسرب عبر إفاضات غير ضرورية تثقل القصيدة بطريقة تكاد تحسّ ، وتجعلها تعاني تراكماً تصويرياً ، قائماً على انتقائية سلبية ، تخمد من التنويع الدلالي ، وسطوع المنظورات المتعددة ، بالدوران في فلك بؤرة دلالية واحدة ، حتى يمكننا القول ان التحليل السابق يمكن ان يجد صداه في عينات كبيرة من صوره ، الامر الذي يفضي إلى رسوخها ملمحاً أسلوبياً طاغياً في تجربته الشعرية .

وبالفعل ، فان ثّمة نماذج كثيرة يتخذ فيها الترهّل مظاهر سلبية متنوعة ، وسنرى كيف يعمل الاستطراد على اضعاف القيمة الايحائية التي تخلقها بعض الصور الشعرية ، ولنتأمل ما يأتي :

وكأنمّا الفزعُ الأليم بمقلتيكْ
يومَ ارتقابك ساعة الإعدام يجري في فؤادي
فيهزّ أعماقي إليكْ
إنيّ لأرقبُ مقلتيكْ
كالرّعب واسعتين ... كالدنيا فاغرق في مياهْ
سوداء مظلمة حقيقتها لديكْ(٥)

نلحظ كيف مارس الشاعر الاستطراد بطريقة أثقلت الصورة بما هو خارج عنها ويتموضع الاستطراد في التشبيه الثاني (كالدنيا) ، الذي عمد فيه الى تشويش الطاقة الايحائية الكامنة في التشبيه الاوّل ، وإضعافها ، وذلك لا نتقال التشبيه من علاقة الاسناد غير التداولية التي خلقها التشبيه الاول ، إلى علاقة إسناد معهودة ، وفاترة شعرياً ، جّسدها التشبيه الثاني ، لكون (الثاني) ملوكاً على الالسنة ويعرفه العامة قبل الشعراء فضلاً عن ذلك ، فان التشبيه الاوّل كان الاقدر على تأسيس انسجام في ضوء الدلالة العامة للقصيدة ، فالخطاب – كما يلاحظ من النص – موجّه إلى شخصية مناضلة ،

يستبطن فيه الشاعر ملامح تلك الشخصية لحظة اعدامه ، ومن هنا ، جاء التشبيه ليخلق تجاوباً يُولِّدُ من رحم السياق نفسه ، ويصير ذا وظيفة شعرية بالغة التأثير ، وجزءاً فاعلاً ومؤثراً في السياق ، بيد ان تشتيت الصورة عبر افاضة لا طائل منها ، تفضي إلى "بلاغة هزيلة " كما يسميها الدكتورعز الدين إسماعيل(٦)، هو الذي افسد بناء الصورة ، وحدّ من قيمتها التعبيرية التي قد تتحقق فيما لو مارس الشاعر اختزالاً ، واكتفى بسياق التشبيه الاوّل ذلك لأنّ " التعدد في وجوه المقارنة والمقاربة يفتت عمل الجزيئات او يقلل من اندفاعها وحرارتها "(٧) لذا فان وضع صورة ذات طبيعة إيحائية ساحرة إلى جانب صورة تبدو باردة من دون الاهتمام بما تقدمه هذه الصورة من ضرورات نصية لتكوين بنية ، لابدَّ من أن يكون ذا ثمرة فجّة وسمجة ، وذلك أمر يجعل الصورة " تفقد ثبات الرؤية وكثافتها " (٨)

ونستطيع العثور على أنماط تشبيهية أخرى تخلق ترهّلا من نوع آخر ، عندما يبدأ بملاحقة جزئيات الصورة على نحو لا يخلق توضيحاً يؤدي الى طمس بنية التلميح فحسب ، وانما يتعدى ذلك إلى التباس البنية الاستطرادية بالسياق التركيبي الذي يشدّ مفاصل البنية الداخلية للصورة التشبيهية ، الامر الذي يخلق ايهاماً معيناً ، ايهاماً يؤدي الى طمْس بنية الايضاح نفسها ، ولا بأس أن نقارب بشيءٍ من التفصيل انموذجاً لذلك ، يقول الشاعر في قصيدة (تحت ايديهم) :

وعندما تلقى من الغرفة
مهشّمَ الاضلاع مذهولا
أزرق كالميّتْ
في ليلة سوداءَ ،
مقتولا
فكّر مع البصرة... (٩)

يرتكز الايهام من جهة اقتران التشبيه بكلمة (مقتولا) ، التي خلخلت النمو الطبيعي لسياق الصورة التشبيهية ، واحالت الصورة على تناقص معيّنٍ ، وذلك للازدواجية الحادة التي تأسست عليها الصورة ، إذ بدت وكأنها الغاء لما يناقضها (.... أزرق كالميت ..... مقتولا) ، ويمكن تفحّص هذا الايهام من خلال معاينة طبيعة البنية اللسانية العامة للصورة ، التي صاغها الشاعر بطريقة عفوية ، ومترهّلة ، منبثقة من دوافع نفسية وانفعالية في ملاحقة جزئيات الصورة ، والتمرّد على مبدأ الاقتصاد او التلميح في سياقها الخطابي ، إذ لم يكتف الشاعر بالتحديد ، فأفاض ليزيد التحديد تحديداً ، ومن ثم إشباع مرجعيات الصورة ورسم معالمها رسماً فضفاضاً، وتمثل كلمة (مقتولا) نهاية مطاف الافاضات ، التي أسقطت بنية الايضاح وأدخلت الصورة في حلقة الايهام ، ومن هنا فإن كلمة (مقتولا) تبدو كأنها امتداد تركيبي لمقتضيات المشبّه (مهشّمَ ، مذهولا ، أزرق) ، التي اتخذت جميعها محلا أعرابياً ثابتاً هو (النصب) على الحالية ، ومن هنا ، فإن هذا الارتباط التركيبي لجعل كلمة (مقتولا) وكأنها تثبيت لملامح المشبّه ، التي ثبّتتها المتضمنات السابقة ، وهنا ينبثق الاحساس بالمفارقة ، لأن اسناد صيغة التشبيه (كالميت) على وفق هذا الامتداد التركيبي ، سيكون اسنادا متنافراً ، وعلى الشاكلة نفسها فان كلمة (مقتولا) سيكون وجودها ضمن سياق الصورة هنا وجوداً قسريا ومضادا ، لأنه سيعمل على تفكيك تماسك الصورة وتمويه دلالتها العامة . بَيْدَ ان كلمة (مقتولا) بحكم اطارها التركيبي ، تأخذ في سياق الصورة موضعاً محورياً ، فهي من جهة تتعلق بالمشبه (المخاطب) أي :

مهشم الاضلاع مذهولا مقتولا
أزرق كالميت

وبتلخيص أدق : أن يكون المخاطب (مقتولا كالميت) ، وهنا يكمن موضع الشرح الذي يحيل على تناقص مفهومي .

وهي من جهة أخرى ، تتعلق بالمشبه به (الميت) أي :

كالميت قتلا

أو بمعنى أدق : (كالميت المقتول) .

ومن هنا ، يمثل الحال (مقتولا) ، الذي جاء به الشاعر على نحو عفوي وعبر استطراد غير ضروري ، رغبة منه في اضفاء صورة قاتمة ومفزعة للمشبه ، ذلك المناضل الذي يسقط تحت وطأة التعذيب الجسدي المفرط ، يمثّل كلمة مفارقة ، ترتكب خرقاً على مستوى دلالة الصورة التي طفحت بترهل واضح من خلال هذا الالحاح السافر في كشف معالم المشبّه وهو (المناضل) من دون احتراز لما يمكن ان يخلقه هذا الالحاح من أثر سلبي ناتئ .

إن حلقة الايهام التي خلقتها النزعة الاستطرادية للصورة ، قد أسقطت الشاعر المرحوم يوسف الصائغ في دائرتها ، حين ذهب الى ان الشاعر في هذه القصيدة " يصوّر(. . .) مناضلا يقتل في التعذيب " [١٠] ، بَيْد ان الرأي السابق انما كان ناجماً عن نظرة عامة ، هو كشف أثر الواقع السياسي في نتاج الشاعر ، اي انها نظرة ناتجة عن تلخيص مضموني من دون تقصي مسلسل البنية التشبيهية في القصيدة وفحصه بدقة .

ومن ابرز ملامح الصورة التشبيهية واكثرها دوراناً في تجربة سعدي يوسف ، واخذت تتحرك لديه على اكثر من مستوى ، الصورة التشبيهية ذات المحمول الحسّي ، ومن اماراتها الصورة التي يتحقق فيها انتقال الكائن الحسّي الى الشيء الحسّي كذلك ، بيد ان مبدأ الحسية هنا ، يتم على اساس لفظي ؛ الامر الذي يسهم في تأسيس قيمة ايحائية مؤثرة ومن أمثلة ذلك ، الصورة التي يتم فيها الايحاء بمفاهيم تصورية موغلة في التجريدية ، يقول في القصيدة الخامسة من (قصائد العاصمة القديمة) .

لم يصْدقوا نبضاتهم قولاً
كأنهمو جواميس القيامة [١١]

نلحظ هنا أن الصورة الحسّية التي يحققها المشبّه به (جواميس القيامة) لا تتم إلا على أساس لفظي ، لأن (جواميس القيامة) مرجع ذهني مفترض لا وجود له في أرض الواقع ، الأمر الذي يجعل الصورة تسهم في تحقيق قيمة انفعالية في نفس المتلقي ، عن طريق طاقاتها التخيلية الذاتية ، أي أنها تحدث نتيجة لتحكم ذاتي من الداخل ، كما يرى عبد الله الغذامي وهو يتحدث عن الصورة التشبيهية في قوله تعالى " طلعُها كأنّه رؤوسُ الشياطين "[١٢] فالصورة – هنا – لاتحتاج الى سلطان خارجي لتحريكها ، ولا مقارنتها مع أي وجود عيني خارج عنها لكي يقرر مصداقيتها فليس بنا حاجة الى الوجود العيني لجواميس القيامة كي ننفعل بهذه الصورة ، ومن هنا نجد أنفسنا بإزاء هذا النمط من الصور " أمام مفاهيم تجريدية تعرض بطريقة حسّية "[١٣] ومثل هذا النمط من الصور القائم على إمكانات ذاتية – كما ذكرتُ – لاشك في أنها تحقق وظيفة جمالية تمارس نوعاً من المفاجأة والدهشة على ذهن المتلقي .

ومن أمارات النزعة الحسية لديه ، تشيّؤُ الاحساس وتحجيمه في قبضة الحس ، يقول في قصيدة (قلعة هاملت) .

لن تدخل من باب التاريخ
ولن تأنس باللوحات المعروضة في البهوِ
ولن تسمع وشوشة البحرِ
الآن ستدخلُ في نفسك
كالحلزون اللائذ بالقوقعة .... [١٤]

إن كثافة الحسّي تقوم – هنا – على التماهي بين حركة الباطن الخفية (الدخول في النفس) التي لا تراها العين ، وبين المكّون الحسّي (كالحلزون ...) في محدوديته وأبعاده المكانية الملموسة .

وأحيانا يلجأ الشاعر الى استثمار معطيات الوجود ذات الأبعاد المطلقة ، وتضييقها في فضاءات حسّية محدودة ، مع تحقيق نسبي لدرجة الانزياح بين مركبي الصورة ، يقول في قصيدة (زائر) .

والليلُ كالقطّة
مكوّمٌ عندي (١٥)

يدعونا هذا النموذج الى أن نفرّق في مجال الصورة الحسية بين الصورة الحسية ذات التفكير الحسّي ، وبين الصورة الحسية التي تتكئ على بعدٍ مرئي يتمثل للعيان ، وذلك لان الصور ذات التفكير الحسّي تكون " أكثر ايغالاً في صميم الاشياء من مجرد الوقوف عند سطوحها وأشكالها المرئية " (١٦) ، الامر الذي يجعل المتلقي – والكلام يخصّ هنا الصورة التشبيهية تحديداً – لا يفلح في اقامة علاقات منطقية أو شكلية بين أطراف الصورة الحسّية ، ولا شك في أن فاعلية هذا النمط من الصور تأتي من أنه يقود الصورة الى محاولة تضخيم الداخل والايحاء بالحركة النفسية التي تقود عملية صناعة الصورة ، لذا فان الصورة – هنا وان كانت توهم بتمرئيها ، تضرب بما هو أعمق ، وتسبح في مجاهيل خفية ، وقد عبر ويليك ووارين عن هذا النمط من الصور الذي يزاوج بين أردية البصر ، وبين الاحساس الداخلي بأنها " صور تنوب أو تشير الى شيء غير مرئي ، شيء داخلي "(١٧) ولعل الصورة الآتية تشكل مقابلاً لانموذج الصورة الاولى ، يقول في قصيدة (غرناطة) :

طوّفتَ حتى الأزقة حيث تتبعك الكلابْ
منتصفُ الليل ، كخصر امرأة يُطوى ...
متسائلا عن شاعر قتلوه ، وانفجر الجواب (١٨)

هذه صورة تدهشنا بذكائها في تفعيل الجانب البصري ، أكثر مما تدهشنا بشاعريتها ، لأن رؤية الشاعر (لليل) فيها قائمة على بلاغة المطابقة والموازاة ، بمعنى أنها لا تضفي على علاقة المشابهة أي تركيبة حسية يمكن أن تمتلك أثرًا خاصاً قادراً على تحريك مشاعرنا أو تلوينها ومجرد انبعاثها (وان كانت طاقة الموازاة تبدو جديدة نوعاً ما في قيمها البصرية) ، أما الصورة الاولى ، وإن كانت ضربًا من البصر ، فإن صورة الليل فيها تتكسر عتبتها الجغرافية الصارخة ، لتتدغم مع الترابطات الشعورية التي يريد الشاعر اثارتها ، عبر علاقة الاسناد بين (الليل) ، و(القطة) ، التي تنزاح عن المألوف وتحقق الغرابة الشعرية المحببة إلا انها لا تصل الى درجة التأويل الحرجة التي وضعها كوهن معياراً لهبوط الشعرية وفقدانها لحد التواصل(١٩).

إن الشاعر – هنا – يريد أن يتمثل الليل تمثلاً نفسيًا ، الذي يتحوّل ضمن الصورة الشعرية الى شيء حبيب ، وأثير ومألوف لديه ، ومع هذا الاستخدام المثمر الذي تتحول فيه معطيات الصورة الحسية من كونها كائنات حسية محضة ، الى ملامح معنوية لا ترى بالعين المجردة – إذا جاز لنا التعبير – إلا انني أشير الى أن أغلب تشبيهات سعدي يوسف الحسيّة لا تخرج عن إطار الصورة المرئية الخارجية .

وإذا ما انتقلنا من هذه التشبيهات التي تبدو واضحة وغير معقدة في علاقاتها البنائية ، فإننا سنعثر على صور تشبيهية يسعى من خلالها الشاعر الى تضخيم الجانب الحسّي عبر علاقات أكثر تعقيداًا وتشابكًا ، تجعل الصورة تسبح في فضاء ثراء دلالي يمنحها عمقاً وتوتراً ، وذلك حين يلجأ ، في حالة المجردات ، الى منحها أبعاداً حسية تبرزها بحدة وسطوع ، وتجعلها موضوعاً للادراك الحسّي ، نقرأ الصورة الآتية من قصيدته (الصوت) :

الموتُ في آذار كان يدقُّ أبواب المدينةْ
وحشًا رصاصياً يمزّق في مخالبه الرهينَةْ
كانت مدينتُهم وراء الليل دامية سجينَةْ(٢٠)

تحقق الصورة – هنا – انتقالاً من معطى ذهني تجريدي (الموت) ، الى معطى حسي مرئي (وحشاً) ، بيد ان الصورة – هنا – تعمل مرة أخرى على اغناء الجانب الحسي من جهة اقتران المشبه به (وحشاً) بالصفة التي تتشكل هي الاخرى عبر محددات الحسية ، وهو المحدد اللوني (رصاصياً) ، فكان هذا التكثيف الحسي قادراً على أن يثير فينا احساسًا معيناً، يندغم مع الحركة الداخلية التي تموج بها النفس بإزاء فكرة الموت ، التي هرع النص الى تمييزها ليميز بين موت عارض وبين موت مرتهن بلحظة تاريخية معينة : (الموت في آذار ....) ، ومن هنا يأتي اختيار النص لصفة المشبّه به (رصاصياً) من دون غيرها من محددات اللون الاخرى ، التي ربما تفصح – هي الاخرى – عن دلالات سلبية ، تناسب المشبه وهو (الموت) ، اختياراً مقصوداً ، إذ يأتي بمثابة تصعيد لسوداوية الاحساس بالموت ووحشيته ، الذي ينسجم مع الدلالة المأساوية الكلية التي يطفح بها النص ، الملتبسة بالرؤية السياسية المظلمة ، التي يفصح عنها سياق القصيدة الكلي ، ومن هنا جاء اختيار المحدد الحسيّ اللوني اختياراً كنائيا ينفتح على سياق القصيدة وأبعادها الفكرية ، أليست الصفة – هنا – متأتية من (الرصاص) مفهوماً ، وهو أداة (السلطة) في الموت ، أو القتل الوحشي المقصود ، الذي يطال الانسان ؟

وتجدر الاشارة الى أن استخدام هذه الصفة بدلالتها التي أفصحتُ عنها تداولها سعدي يوسف في تشبيهات واستعارات أخرى ، الامر الذي أخرجها من الدلالة الوضعية العابرة الى الرمزي المشفّر.

وفي الصورة الآتية تبرز فاعلية التشبيه الذي يزاوج بين الذهني والحسي خالقاً علاقات اسنادية تنزاح ، عن المألوف ، فضلاً عن ترجّل الصورة بأرض التضاد :

لكأنني ألقى الحقيقة في يديَّ
بسيطةً كالعشب :
أمتنا تشيخُ ، وبين مكاتب الحُكام والعقداء
تفقدُ آخر أرضها (٢١)

إذ تتحقق شعرية التشبيه – هنا – عبر علاقة الاسناد غير التداولية بين (الحقيقة) و (العشب) ، إذ ليس ثمة علاقة مشتركة بينهما في هذا الاسناد الصوري ، الامر الذي يوسّع المسافة بينهما ويمنحها توتراً ، فضلاً عن هذا ، البعد الاستعاري المتحقق في سياق الصورة ، القائم على تشيّؤ المشبّه بوصفه مكوناً ذهنياً محضاً (القى الحقيقة في يديّ) الذي يساند انتقال الصورة من الذهني التجريدي (الحقيقة) الى المادي الحسي (العشب) ، واذا كان وجه الشبه في أغلب تمظهراته ، يحدّ من احتمالية الصورة التشبيهية ويضيّق أبعادها ، فإن المسألة قد تأخذ مساراً أخر فيما لو سجّل وجهُ الشبه درجة انزياح ملحوظة ، ومن هنا أسهم اختيار الدال اللساني (بسيطة) في توسيع المسافة بين الدال والمدلول ، فالعشب ينمو أو ينبت وينضج في المعهود ، إلا انه بامتلاكه خصيصة (البساطة) اكتسب فاعلية دلالةٍ جديدةٍ في سياق الصورة.

ومما يمنح الصورة عمقها ، يأتي اختيار (العشب) بوصفه دالا لفظياً يفصح عن دلالة الخصب ، والطراوة ، واليناعة ، الامر الذي يصدم قطب الدلالة الكلية المضاد ، المترشح من فعل التماهي بين مركّبي الصورة هنا ، الذي يقع على النقيض المباشر لدلالة الخصب ، وهو دلالة الطمس ، والركود ، والافول : (أمتنا تشيخ ، تفقد آخر ارضها) .

وما دمنا بارض التضاد ، فلا بد من أن أشير الى أن سعدي يوسف يتخذ عنصر التضاد اساساً بنائياً في تكوين صوره التشبيهية ، ولعل درجة التضاد أو التباعد بين اطراف الصورة التشبيهية تسهم بشكل فاعل في تصعيد المستوى التخييلي للصورة الشعرية ، اذ كلما كان طرفا الصورة متباعدين " جاء التشبيه اكثر شاعرية للابتعاد عن المبتذل والمألوف واكتشافه لعوالم جديدة لا يراها غير الشاعر الموهوب " (٢٢).

إذ ان التضاد بين أطراف الصورة التشبيهية يشكّل قطيعة صارمة مع ذاكرة المتلقى ، وذلك بسحب علاقة المشابهة من وجودها الموضوعي إلى وجودها الجدلي ، هذا الوجود الذي من شأنه أن يجعل الصورة " أعمق فيضا بالشعرية وأكثر ثراء بها ، أي كلما كانت إضاءة المشابهة للطبيعة المتمايزة للأشياء ، للتضاد القائم بينها ،(...) كانت أكثر اشراقاً وبهراً "[٢٣] ، فضلاً عن هذا ، فإن مثل هذه التشبيهات التي تنطلق من نقطة التضاد تفعّل دور المتلقي وتجعله يمارس دوراً ايجابياً متمثلاً بملاحقة الصلة الغائبة بين أطراف الصورة ، وذلك بتأوّل عناصر التشابه وتخيّلها ،ولنقرا الصورة الآتية ، يقول في قصيدة (الدم في الشوارع) :

هذا دمي العاري على الاخشاب ينحدرُ
ويظلّ عبر الريح ، والطرقات ، والابواب ، ينحدرُ
هذا الدم – الظفرُ
وكزهرةٍ وحشيةٍ ...
يوما سينفجرُ [٢٤]

في هذا النص يتحقق تقابل دلالي بين طرفي الصورة التشبيهية وهما (الدم / الزهرة)، ولتفحص الاطار الذي يمكن أن تتشابك فيه هاتان اللفظتان تجد أن هذا التشابك يحيل على تناقص بدئي تكشفه طبيعة العلاقة الضدية بين (الدم) الذي يجسّد الموت ، ومن هنا فهو ، يمثل حالة اختفاء ومواراة ، وبين (الزهرة) التي تجسّد الولادة والحياة والتجدد ، إلا انه وبتأمل إمكانات الصورة كلاً نرى أنها تنفتح على علاقات داخلية اكثر تشابكا تخفف من حدة التقابل الدلالي وتحيل بنية التضاد على بنية توافقية ، خلقها سطوع الجانب النحوي المتمثل (بالنعت) (الوحشية) ، الذي شدّ مركبي الصورة ، اذ خلق تضاداً داخلياً مع منعوته وهو المشبّه به (زهرة وحشية) ، الذي نقل المشبه به ، مرة أخرى من حقله المعتاد حقل الشذى والطيب والسكينة ، الى جوّ الوحشية الكاسرة ، وبنية تمييز وتحديد للمشبة (دم ظفر) ، وعبر هذه الوظائف التي مارسها النعت ، حققت الصورة التشبيهية انسجاماً كلياً وتلازما ضرورياً بين طرفيها ، تلازماً يقوّيه استدعاء أحدهما ، او ان يكون احدهما نتيجة للآخر ، أي : الموت من اجل الحياة أو الحياة التي تولد من رحم الموت ، ومن هنا حاولت الصورة ان تقيم حواراً جدلياً بين حدّيها ، حواراً يفضي إلى تشتيت وانتقاض فكرة التضاد التي خلقها طرفاها (دم / ظفر) إذ أحدثت قراناً وتوحدا بين حّديها (دم ظفر = زهرة وحشية) أو (الموت = الحياة) في الآن نفسه ، أي لتوحيد وتعميق الاحساس بالحياة المقترنة بفعل ثوري رافض ومتمرد آن انبثاق الموت الذي يرسّخ قيما ايجابية معينة .

ومن امثلة الصور التشبيهية التي تترجّل في حقل التضاد ، الصورة الآتية التي تحيل على تناقضات متشابكة تدعونا إلى الكشف عنها ، لنتأمل ما يأتي من قصيدة (ميّت في "بلد السلامة ") .

كان الظلام يكفّن الضوء الأخيرْ
وتلوح أحداقُ الفوانيسِ العتيقة مطفآتْ
لا صوت ... لا إنسان ...
صمتُ كالصلاةْ
والليل يلتهم الحياةْ
من قلب عبد الله وهو يموت في " بلد السلامة " [٢٥]

يطفح المقطع الشعري بمناخ مأساوي مدمر ، من خلال تجسيده فكرة الموت ، والاحساس بالكآبة ، غير خاف علينا البعد الاستعاري المتحقق في سياق المقطع (الليل يلتهم الحياة ...) الذي جاء تنمية للاحساس الرهيب بالموت وليزيد الصورة الكلية قتامةً ووحشية وظلمة مخوفة ، وهنا تنقدح شرارة التناقض التي توفرها العلاقة الرابطة بين مركبي الصورة التشبيهية (صمت كالصلاة) – مثار

الجدل – التي ستحيل على درجة معينة من الحّدة تتحول فيها دلالات الصورة إلى عنصر سلبي ، بَيْدَ ان هذه السلبية لا تنبع من حيث مركبا الصورة بوصفهما عنصرين متماهيين في حد ذاتهما بل على العكس تماماً قد يبلغ ترابطهما درجة من الاتساق والانسجام فيما لو اقحما في سياق تجربة مغايرة تماماً ، بمعنى أن السلبية تنبع من الشعور المتخلل أو المسيطر في سياق القصيدة الراهنة تحديدا ، إذ ان " الصورة جزء حيوي من عملية الخلق الفني وينبغي ان تحلل في اطاره "[٢٦] ، ولفهم تشابك العلاقات الذي ادى إلى هذا التناقص لابد من اجراء عملية تعرية لمكونات البنية التشبيهية فنقول : ان المشبّه به وهو (الصلاة) الذي يعد المحْرقَ الاساس في توجية هذا التناقض الحاد الذي يأتى من اكتساب المشبّه به في ابعاده الروحية قيما ايجابية ، أي ان فعله داخل النفس يثير حالة شعورية تحيل على كل ما هو مشرق ، كالاحساس بالطمأنية ، أو النشوة الروحية ، أو الايذان بالامل وتجدد الروح ... ، ومن هنا فان مماهاة الصمت بالصلاة تحيل أيضاً على ايجابية الصمت ، بل انه صمت لا يحيل على غياب معين كدلالة الصمت المعهودة ، وإنما على العكس تماماً يوحي بامتلاء وانفتاح على مساحة روحية غضة ، بيد ان الصمت في سياق القصيدة الراهنة صمت سلبي يوحي بالأزمة والتلاشي ، وهو نتاج رؤية الشاعر السوداوية الطاغية ، بمعنى ان الترابطات الشعورية التي ينفتح عليها النص ، لا تندغم مع الترابطات الشعورية التي تثيرها الصورة التشبيهية (صمت كالصلاة) وقبل الخوض في مواجهة مثل هذا التناقض لا بدّ من الاشارة إلى أن القصيدة تطفح بسياق تشبيهي آخر يحيل على التناقض نفسه ، الذي فجرته الصورة الاولى ، وهو :

وبقيت طول الليل وجها للرياحْ
ودما يذوق النمل منه في الصباحْ
متخثراً كالتمر في " بلد السلامة " [٢٧]

هنا يتماهى التمر الذي يحمل قيما ايجابية هو الآخر – في بيئة الشاعر الريفية في الأقل – بوصفه رمز خصب ونموٍّ ، وتجسيداً للحياة ، بالدم (الذي يجّسد الموت ، وطمراً للحياة) ... (ودما ... متخثراً كالتمر) ، ومن جديد تستثير الصورة حقلاً للترابطات يثير جدلاً آخر .

والآن ، هل يمكن لنا أن نقول إن الصورتين أخفقتا ، أو غير قادرتين على الفاعلية الفنية أو الشعورية في ضوء السياق العام ، أو نواجه مثل هذا التناقض مواجهة يمكن أن تخلق موازاة نفسية ودلالية معينة ؟

إن قصيدة (ميت في بلد السلامة) تأتي بمثابة ثورة على الواقع الاجتماعي القاتل والمتخلف ، فهي تقدم لنا نموذجاً لشخصية ريفية مسحوقة ، وهو ذلك العجوز الذي يموت بحادث سقوطه من نخلة وهو يجني منها الثمر ، ويبقى طوال الليل ملقى على الأرض ، وربما جاء اختيارُ الشاعر الاسمَ الشعبيَّ المجرّدَ (عبد الله) ، ليكون هذا الاسم تلخيصاً لواقع الانسان في ذلك الواقع حتى يمكن للقارئ أن ينتخب له ما يشاء من تفصيلات ، من هنا خلقت القصيدة جواً تراجيدياً يفصح عن صورة بائسة للواقع وأناسه بأمواته الذي يمضون بصمت ، وأحيائه المشغولين حتى عن الموت بالجوع :

قد مات عبد الله ... والاموات في " بلد السلامة "
يمضون كالاحياء في صمت الدموع
والناس في " بلد السلامة "
ينسون حتى الموت حين يرون قريتهم تجوع . [٢٨]

من هنا جاءت الصورتان التشبيهيتان (صمت كالصلاة ... متخثراً كالتمر) لتخلقا تلازمات نفسية مع النص ، إذ تأتيان بمثابة تثبيت لهذه السمة الثورية الهدّامة التي تنبع من ذات الشاعر التي تطفح بكل ما هو سلبي ضد واقعه ، فضلاً عن ضرورات نصية اخرى تأتي لتدعم هذا الحس بالتناقض وطغيان روح الفوضوية التي تشيعها القصيدة،بدءا من العنوان الذي يثبّت هذا التضاد العبثي.

وإذا ما سلمنا أن العنوان يضفي طاقة واقعية إحالية وهي قرية في جنوب البصرة سمها (بلد السلامة) [٢٩]، وانه في الوقت نفسه يقدّم إيحاءً غنيا يترك مفارقة بين الموت ومعنى السلامة (ميت × بلد السلامة) ، كما نرى تحول هذا الاسم إلى لازمة نصيّة أصرّ الشاعر على تكرارها أكثر من مرة مقترنة بدلالات الموت ، بما فيها سياق الصورتين الراهنتين ، إذ يأتي هذا التكرار عن قصدية تامة ، وذلك لتشويش الاصداء التي يمكن أن تثيرها (بلد السلامة) وتحويلها الى أجواء كابية تعّج بالاسى وتسخر من نفسها وواقعها (ميت في بلد السلامة) ! .

وعبر لعبة التضاد هذه نسجت الصورتان التشبيهيتان خيطاً معيناً ، خيطاً يعيد انسجام الصورتين مع بنية النص الشاملة .

وينحو التضاد أحياناً منحى يعمد إلى تخفيف وطأة الجانب الحسيّ في بعض الصور التي تميل إلى تقرير حسيّة مفرطة ، لما ينطوي عليه التضاد – هنا – من طاقات فنية غضّة ، وحركية شعرية عالية تتيح أمام القارئ امكانية تقصّي أبعادها الخفية ، وفضح نواياها المكبوته ، ولنقرأ الصورة التشبيهية الآتية ، التي تميل إلى استثمار المعطيات الحسية ، لكن ضمن علاقات (ضدية) تسمح بتثوير حزمة من الاشارات المبهمة الغائرة التي تنبثق منها ، لاحلال الصورة في مناخ رؤيوي جديد ، ينفتح على المناخ الرؤيوي العام الذي يسبح فيه سياق القصيدة الكلي يقول في قصيدته (شرفة المنزل الفقير) :

الطلاء
كان ينزع في السقف أثوابه البيضَ
في دعةٍ وهدوءٍ
ويلقي بها كالنقود العتيقة
مرّةً في أصيص الزهور
وأخرى على رأس مَنْ يتأمل في الشرفة[٣٠]

لاشك في أن الصورة هنا تتكئ على كثافة حسية عالية ، إذ تبدو وكأنها تتابع بدقة مشهد سقوط الطلاء الابيض الذي يتلاشى بفعل الزمن ويبدأ بالاندثار والتآكل شيئاً فشيئاً ، لتبرزه عبر صورة مماثلة ، وهي صورة النقود العتيقة ، بيد ان مبدأ الحسية هنا ، يمكن رده إلى رصيد دلالي غير منظور من خلال تفحّص الاطار الذي تتشابك فيه مكونات الصورة ، الذي سيعيننا في أن نقدم تأويلا عميقاً لها ، فيما لو اصغت عين قراءتنا إلى المفارقة الدلالية التي أحدثها التضاد الدلالي بين المكونين الصوريين الأول هو (الطلاء ... اثوابه البيض) الذي يعادل دلالياً الاشراق والتوهج والولادة الامر الذي يرمز إلى الحياة ، والمكوّن الآخر (النقود العتيقة) الذي يعادل الانسحاق أو الموت فضلاً عن ذلك ما تثيره صورة (الطلاء) من أبعاد تداولية تثير دلالة زيف الانتماء وتحديدا – هنا – زيف الانتماء إلى الحياة الذي يستحيل وهماً أو عبثاً لحظة اقترانه بصدمة الموت ، كأن الشاعر يريد أن يقيم حواراً جدلياً بين حدّي الصورة هنا ، بتعميق حدّة المفارقة الوجودية في عالم الاشياء ، أي لتوحيد الاحساس بالموت في آن انبثاق الحياة .

إن صورة سقوط الطلاء (في دعةٍ وهدوء) بدت صورة تمتلك القاً شعريا عالياً يدعونا إلى الكشف عنه ، فاختبار فعل السقوط بهذه الصورة ربما يجانس ما أوثرَ عن سقوط الطلاء من حركة تداولية مناظرة ولكن ما منح هذا التعبير شعريته هو التضاد بين عنفوان الزمن وقسوته وتسرّبه ، وسقوط الطلاء الهادئ وان اسناد سقوط الطلاء إلى الدعة والهدوء على الرغم من مألوفيته ينسجم مع افق النص ودلالته الكلية ، ففعل السقوط هنا يخرج من إطاره الوضعي الملاصق للطلاء إلى فضاء أشمل وابعد غوراً ، إذ تنهمر عنه ظلال كنائية قصية تنسجم مع الفضاء الكنائي الكلي الذي تسبح فيه القصيدة فهذا الاختيار لفعل السقوط كنى به النص عن استلاب الاشياء ، وإذعانها إلى كف الزمان

الضاربة المفضية إلى الزوال (مرة في اصيص الزهور ... وأخرى على رأس من يتامل في الشرفة) زوال الاشياء وانسحاقها امام فعل الزمن المدمّر ودبيبه القاسيين .

ويمكن الالماع إلى نمط صوري آخر تمارس فيه الصورة التشبيهية وظائف جمالية خاصـــة ، تنفتح على أكثر من مستوى ، ولنقرا قصيدة (لاتقلبْ سترتك الاولى حتى لو بليت) .

في الدكانْ
ألبسة مستعملة ...
وفتاة تدخل في الدكان
عيناها تتسعانْ
كما تتسع التنورة في الريح
وتتسعانْ
كي تريا سترة عاشقها المقلوبة
سترته الحمراء – السوداء
وازرار الصدر المثقوبة (٣١)

إن الصورة التشبيهية (كما تتسع التنورة في الريح) تحيل تداولياً على دلالة فاضحة ومعينة ، الأمر الذي ينسجم وإطار الدلالة الكلية التي انبنت عليها القصيدة ، إذ يتراكب مع الصورة التشبيهية – ضمن كلية النص – فعل كنائي ، وانفتاح النص على طاقة مجازية ، تتلخص بفكرة الالتزام بالمعتقد ، أو المبدأ ، بدءاً من العنوان الذي يختزل هذه الدلالة المجازية (لا تقلب سترتك الاولى ...) فكأنما التراجع ، أو الخوف من الاصرار على التمسك بالمعتقد ، مهما كلّف ذلك من ازمات ، يمثل أمراً معيباً ، ومن هنا جاء سياق الصورة التشبيهية ليحقق أثراً فاعلاً ينفتح على مدلول القصيدة الكنائي ، كما يعيننا في عملية التأويل – هنا – اختيار الشاعر الدال اللساني (الحمراء – السوداء) إذ يحيل (اللون الاحمر) إلى الحاضنة الفكرية التي ينتمي اليها الشاعر سعدي يوسف ، فكأنما يحمل هذا الانقلاب اللوني (الحمراء – السوداء) تشويهاً لمبادئ الفكر ، وقتلا فاحشاً لبراءته ، ينسجم مع قبح الصورة التشبيهية (كما تتسع التنورة في الريح) ، فكأن نزع المبدأ أو المعتقد ، يوازي في قبحه نزع التنورة عن الفتاة .

فضلاً عن ذلك ، فإن ما يمنح الصورة التشبيهية – هنا – عمقها ، وجماليتها أيضاً ، انتماؤها إلى ما يمكن ان اطلق عليه سياق الاطار التكويني الشيئي للقصيدة ، إذ تبدو الصورة الشبيهية سابحة في فضاء سياق بنائي خاص ، يتيح للصورة امكانية خلق استراتيجية معينة ، من اجل ترسيخ بنية خاصة بها ، فالقصيدة ترتكز على طاقة لغوية خاصة ، تستمد هندسيتها من ملفوظات شيئية محددة وهي متضمنات الثياب (البسة ، وازرار ، وسترة ...) التي تتراصف لتشكل الحقل المعجمي الذي تحيل عليه القصيدة ، من هنا تأتي الصورة التشبيهية (كما تتسع التنورة ...) لتخلف علاقة تجانسية بينها وبين المكونات الجزيئية للصورة الكلية ، فالمشبه به (التنورة) ينتمي الى عالم الثياب ، الأمر الذي يخلق انسجاما مع البنية اللغوية الساقطة على سطح القصيدة ، لانضوائها تحت المنظومه الشيئية العلامية للثياب ، وباختصار ، فإن الوظيفة الجمالية الجديدة التي يمكن ان تناط بها الصورة التشبيهية هنا – وفي ضوء السياق طبعا – تضفي متعة وحيوية على الصورة الكلية ، اذ تعمل على تكريس الفة مكوناتها المشكلة لها ، وتماسكها ضمن بنية واحدة ، الأمر الذي يخلق تلازما معينا ، تلازماً تستدعيه طبيعة التواشج العلامي الذي تأسست عليه الصورة الكلية ، فيظهران (الصورة + السياق) كلا منسجما الانسجام كله ضمن الفضاء المعجمي للصورة ، فضلا عن الانسجام الدلالي الذي أشرت إليه في بداية التحليل .

إن الحركية التبادلية التي خلقها تفاعل (السياق + الصورة) هي التي اتاحت امامنا مثل هذه المقاربة الجمالية ، وإلا فإن الصورة بمعزل عن سياقها لا تتعدى مستوى خلق موازاة شكلية مكشوفة بين المشبّه والمشبّه به ، بل قد تبدو فقيرة في طاقاتها الفنية ، شكلية ، شحيحة الدلالة أي ان السياق هو الذي جعلها تنمو وتتفاعل وتفيض لتصبح نقطة إضاءة في جسد القصيدة " فكثيراً ما تكون (...) الصور غير مثيرة أو مؤثرة بذاتها ، ولكننا حين نتمثلها في الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية نستكشف من خلالها الاعاجيب " (٣٢).

إن مثل هذا النظام انما هو نظام نادر حداً ، الذي يجعل الصورة تسبح في فضاء سياق بنائي خاص ، حتى تؤسس قوانينها الجمالية الخاصة بها .

وإذا كان التحليل الذي مر بنا قد انطلق من نقطة معينة ، وهي هيمنة الانساق المتجانسة ، التي حققت للتشبيه فاعليته الجمالية الملحوظة ، فإن التحليل اللاحق سينطلق من (اللاتجانس) أو ، بمعنى أدق ، التضاد العلامي إطاراً تكوينياً في بناء الصورة التشبيهية ، ولنتمثل بأبسط النماذج المحققة لهذا النمط من التشبيهات ، الصورة الآتية في قصيدة (الطائرات) :

تمرق الطائرات
عبر نافذتي كالزوارق (٣٣)

الصورة – هنا – تحقق تضاداً علاميا بين طرفيها ، بين المشبه وهو (الطائرات) ، بوصفه دالاً عصريا حديثاً ، وهو دال (جوي) من حيث محيط انتمائه ، وبين المشبه به (الزوارق) ، وهو دالٌ علامي (مائي) ينتمي إلى عالم الماضي ، او عالم الطبيعة والريف في أبسط تمظهراته .

إن مثل هذا التضاد العلامي – على الرغم من بساطته البنائية – يشبّع الصور الحسية التي هي من هذا القبيل بالحركية ، ويحدُّ من نزوعها إلى النمطية ومن ثم إلى الرتابة .

وإذا كانت الصورة تلك قدمت لنا حدّين متباعدين من حيث محيط الانتماء ، فإنهما متقاربان – كما يبدو – من حيث وجه الشبه الحسَّي ، فإن هذا النظام من التشبيهات سيقودنا إلى نمط من الصور ، يحقق نمواً أسلوبياً عالياً بين اطراف الصورة التشبيهية ، لما ينطوي عليه من علاقات متباعدة اسناديا وعلاميا ، ولنتأمل الصورة الشعرية الآتية من قصيدة (الطواف بالمقاهي الثلاث) :

قعبُ في سامراءَ
البئر المطوي كقنبلة في النسيانِ
يفوح قليلا (٣٤)

إن الصورة – هنا – تشكل توازياً مع الصورة السابقة ، إذ حققت تماهياً بين مكونين ينتميان علامياً إلى بنيتين متضادتين ، بين (البئر) وهو المشبّه ، الذي يرتبط بابعاد تأريخية تراثية ، ويقع ضمن منظومة الطبيعة وظواهرها ، الأمر الذي يصدم قطبه المضاد (القنبلة) ، وهو دال لساني يقع ضمن منظومة حديثة ، ويحيل على رمز من الرموز الصناعية المعاصرة ، فضلا عن هذا ، ترتكز الصورة على علامات بنائية معقدة ومتشابكة تتمثل بأكثر من حركة تصويرية ، إذ تتكئ الصورة – فضلاً عن التقابل العلامي الذي تم تأشيره – على تقابلات دلالية بين طرفيها ، بين (البئر) الذي يتمتع بصفة الثبات والاستقرار ، وبين (القنبلة) التي تمثل ، بنية انحلال وتلاشٍ وتشتّت . وأحسب أن الشاعر – هنا – وهو يصوغ صورته الشعرية من مواد جديدة ومعاصرة ، يذكرنا بدعوة سي . دي لويس حين تساءل إلى أي مدى يستطيع الشاعر أن يستخدم بنجاح أشياء معاصره لتكون وسيلة من وسائل تشكيل الصورة لديه ؟(٣٥) وكانت دعوته مصحوبة برغبة حقيقية في أن تكتسب الصورة الشعرية بوصفها " محوراً خطير الاهمية في الدرسات الادبية الحديثة " (٣٦)بعدا حداثوياً ينفتح على متغيرات العالم

وظواهره المعاصرة ، فضلاً عن هذا ، فإن نقل مثل هذه الدوال من حقولها العصرية الحديثة ، إلى حقل اللغة لتمتلك وجودا شعرياً ، ينفتح على واحدة من ألاعيب اللغة الشعرية (كالتضاد الذي رأيناه هنا مثلاً) ، هو جرأة شعرية . وأحسب أن هذا الاستخدام يتمتع من وجهة نظري بامتياز خاص يؤشّر كشفاً جديدا في إطار تحديث الصورة الشعرية ، ولكننا ينبغي أن ننبّه على أن هذا النوع من الصور لا يشيع في نصوص سعدي يوسف شيوعاً لافتا للنظر ، وأنا إذ اتناوله هنا ، انما أريد ان أشير إلى محاولة للبذرة التي زرعتها حركة الحداثة ، وعليه فإن هذه المحاولة تشكل ملمحاً بارزاً من ملامح حركة الحداثة التي اضطلعت بها الصورة الشعرية (أو التشبيهية على وجه التحديد) .

المصادر

(١). البنيات الدالة في شعر امل دنقل ، عبد السلام المساوي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٤.
(٢). بنية القصيدة الجاهلية ، الصورة الشعرية لدى امرىء القيس ، د . ريتا عوض ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ .
(٣). بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ت : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر،المغرب ، ط١ ، ١٩٨٦ .
(٤). البنية والدلالة في شعر نازك الملائكة،(اطروحة دكتوراه)،اوفى مزيد الظاهر، الجامعة المستنصرية،كلية التربية ، ٢٠٠٢ .
(٥). جدلية الخفاء والتجلي،دار دراسات بنيوية في نقد الشعر،كمال ابو ديب،دار العلم للملايين،بيروت،ط١ ، ١٩٧٩ .
(٦). حياة صريحة ، سعدي يوسف،الاعمال الشعرية ، مجلد ٤ ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٢ .
(٧). الخطوة الخامسة،سعدي يوسف،الاعمال الشعرية ، مجلد ٥ ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٢ .
(٨). الخطيئة والتكفير، من البنيوية الى التشريحية ، د. عبد الله الغذامي ، دار البلاد ، جدة ، ط١ ، ١٩٨٥ .
(٩). خليل حاوي ، ريتا عوض ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٤ .
(١٠). رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق ، د. عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٨ .
(١١). الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، د. عزالدين اسماعيل ، دار العودة ودار الثقافة، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٢ .
(١٢). الصورة الشعرية ، سي – دي لويس ، ت : د . احمد نصيف الجنابي ، مالك ميري ، سلمان حسن ابراهيم ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٢ .
(١٣). في الشعرية ، كمال ابو ديب ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧.
(١٤). الليالي كلها ، سعدي يوسف ، الاعمال الشعرية ، مجلد ١ ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٢ .
(١٥). المرآة والنافذة دراسة في شعر سعدي يوسف ، د. سمير خوراني ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٧ .
(١٦). نظرية الادب ، رينيه ويليك واوستن وارين ، ت : محي الدين صبحي ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.

الهوامش

(١).الخطوة الخامسة : ديوانه ٥ / ١٢٥ .
(٢). الليالي كلها : ديوانه ١ / ٥٦٧ .
(٣).وللمزيد من الاطلاع والافادة من هذا المجال ينظر : المرآ والنافذة ، دراسة في شعر سعدي يوسف ، د. سمير خوراني : ١٣٦ – ١٣٧ – ١٣٨ ، ١٤٤ – ١٤٥.
(٤). م .ن : ٢٩٢ .
(٥). م . ن : ٥١٨.
(٦). ينظر : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية ، عزالدين اسماعيل : ١٥٤ وما بعدها.
(٧). البنية والدلالة في شعر نازك الملائكة (اطروحة دكتوراه) ، أوفى مزيد الظاهر :٢٣٣ .
(٨). رماد الشعر دراسة في البنية الفنية والموضوعية للشعر الوجداني في العراق ،د.عبد الكريم راضي جعفر : ٢٩٣.
(٩). الليالي كلها : ديوانه ١ / ٥٥٢.

(١٠).الشعر الحر في العراق ... : ٩٣.
(١١).حياة صريحة : ديوانه ٤ / ٣١٥.
(١٢).ينظر : الخطيئة والتكفير ، د.عبد الله الغذامي : ٣٢ .
(١٣).البنيات الدالة في شعر امل دنقل ، عبد السلام المساوي : ٩٥.
(١٤).الخطوة الخامسة : ديوانه ٥ ٣٦ .
(١٥).الليالي كلها : ديوانه ١ / ٢٥٣.
(١٦).الشعر العربي المعاصر... : ١٥٩.
(١٧).نظرية الادب : ٤٢.
(١٨).الليالي كلها : ديوانه ١ / ٣٧١.
(١٩).ينظر : بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن : ٢٨.
(٢٠).اليالي كلها : ديوانه ١ / ٢٧٠
(٢١).م . ن : ٢٣ – ٢٤ .
(٢٢).خليل حاوي ، ريتا عوض : ١٢ .
(٢٣).في الشعرية ، كمال أبو ديب ٤٧.
(٢٤).الليالي كلها : ديوانه ١ / ٢٨٢.
(٢٥).م . ن : ٥٣٦.
(٢٦).جدلية الخفاء والتجلي ، كمال أبو ديب : ٢٩ .
(٢٧).الليالي كلها : ديوانه ١ ٥٣٦ – ٥٣٧ .
(٢٨).م . ن : ٥٣٦ .
(٢٩).ينظر : الشعر الحر في العراق ...: ٢٠٥ .
(٣٠).الخطوة الخامسة : ديوانه ٥ / ٣٣ .
(٣١).الليالي كلها : ديوانه ١ / ٣٩.
(٣٢).الشعر العربي المعاصر ... : ١٤٥ .
(٣٣).حياة صريحة : ديوانه ٤ / ٣٧٩ .
(٣٤).الخطوة الخامسة : ديوانه ٥ / ٧٧ .
(٣٥).ينظر : الصورة الشعرية : سي – دي لويس : ١٠٢ وما بعدها .
(٣٦).بنية القصيدة الجاهلية – الصورة الشعرية لدى امرىء القيس ، د. ريتا عوض : ٣٩ .