IUGJHR
Vol 26, No 2, 2018, pp 154-180

ISSN 2410-3179

مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الانسانية

تاريخ الإرسال (2017-08-20)، تاريخ قبول النشر (2017-09-07)

منمنمات الصورة في ديوان لا تنتظر أحدا سواك

د. خضر محمد أبو جحجوح [1,*]

[1] قسم اللغة العربية - كلية الآداب - الجامعة الإسلامية بغزة

* البريد الالكتروني للباحث المرسل:

E-mail address: kjahjouh@iugaza.edu.ps

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى استكناه منمنمات الصورة، في ديوان، لا تنتظر أحدا سواك، للشاعر الفلسطيني المعاصر محمود مفلح، وتحليل جزئياتها المكونة لمعالم الجمال فيها، ووصف بنيتها بالمنهج الوصفي التحليلي.

كلمات مفتاحية: منمنات الصورة - سواك

Miniatures of image in Diwan (do not wait for anyone except you)

Abstract

This research aims to explore the Miniatures of image in Diwan, contemporary Palestinian poet Mahmoud Mofleh (do not wait for anyone except you), , and analyze its fractions That formed the features aesthetics its, and described its, by descriptive and analytical approach.

Keywords: Miniatures, except you

مقدمة:

الصورة الشعرية هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة"([1]) وتعتبر الصورة مكونا أساسيا من مكونات الإبداع الشعري، فهي "التي تحمل ميسمه وتعبر عن جوهره"([2]) ويكاد يتفق النقاد على قيمتها وأهميتها وإن اختلفوا في تحديدها بسبب اختلاف الرؤى والمكونات النقدية، ولكنهم لم يختلفوا في أنها لبنة جمالية "تتواصل مع أدوات بناء القصيدة ولوازمها، فهي وليدة الخيال المبدع للشاعر يصوغها وفق تشكيل لغوي خاص"([3])

وتتجلى براعة الشاعر في قدرته على امتلاك ناصية التصوير، وإبراز مختزناته الشُّعورية في حلة من صور متميزة، ترتكز على شبكة من العلاقات الجديدة بين الدوال التعبيرية، تحفز ذهن المتلقي، وتدفعه إلى محاولة استكناه الروابط بين عناصر الصورة ومكوناتها، وكلما كانت مختزنات الشاعر التي كونت تجربته الشعرية ثرية ومتنوعة، وموهبته قوية، استطاع أن يشكل صورا حيوية نابضة بالحياة مفعمة بالإدهاش.

وكلما كانت عدسة الالتقاط الشعورية دقيقة حساسة، والطبع موار سليم، تعاظمت قدرة الشاعر على تحويل الدقائق الجزئية إلى صور جميلة مؤثرة، فالصورة "هي اللغة البكر التي تباهي بعذريتها وتتيه بأنها ابنة الطبيعة والإنسان، وهي ابنة التزاوج الدائم والغريب بين الطبيعة الأم ، والإنسان الأب"([4])

وإذا تعددت المصادر التي يلتقط الشاعر منها عناصر صوره، التي تحتشد في تلافيف ذاكرته وتصهر مخزونه الشعري، استطاع أن يقدم صورا ثرية تتمازج فيها عناصر الطبيعة، والتراث، والواقع اليومي، والخيال الخصب، يمتلك قدرة على التميُّز والإبداع.

إنَّ "التعبير بالصورة يعني تجسيد المحمول الدلالي ببعديه الوجداني والفكري أمام المتلقي ويجعله يتذوقه تذوقا أساسه دقة الربط بين حقيقة كونية مستمدة من بيئة الشاعر، وحقيقة معنوية مستمدة من ذهن الشاعر"([5])

([1]) القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص391

([2]) صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص13

([3])الصائغ، الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة، ص 27

([4])عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص 25

([5])مصطفي، الشعر العربي الحديث في فلسطين مرحلة الريادة، ص207

والشعر الذي يفتقر إلى التصوير المدهش، أو الذي لا يستطيع الشاعر من خلاله أن يقدم صورا جديدة مؤثرة، يكون ضعيفا ركيكا باهتا، بلا نسيج محكم، وبلا صورة متوهجة، فإن من أهم مميزات الشعر، وخصائصه التي تمنحه الحياة، وتكسبه الرونق والإدهاش "أنه تعبير بالصورة، وأن القصيدة الجيدة هي بدورها صورة"([6]) فالشاعر الذي يرسم لوحاته الفنية التي تضع مشاعره في قالب تصويري أخّاذ مدهش، يفلح في شدّ المتلقي إلى دائرته الشعرية ليتساوق مع عمله الفني، ويتأثر به.

ومن خلال مقاربتي النقدية لديوان (لا تنتظر أحدا سواك) حاولت أن أحلل مكونات الصورة بتقسيمها إلى عناصر، تسلط الضوء على التقانات التصويرية البلاغية التي وظفها الشاعر، واتكأ عليها في عملية البناء الشعري، وانثيالاته التركيبية. خصوصا التشبيه، والاستعارة، والكناية والإيقاع. وسميت كل ذلك منمنمات الصورة، مستخدما مفهوم الفن التشكيلي للمنمنمة([7]) على سبيل المجاز وتزاوج الأجناس الفنية، حيث إنَّ "فنّ المنمنمات هو فنّ توشيح النصوص بواسطة التصاوير، لكن ذلك ليس كل ما في الأمر، فالمنمنمة ليست رسما يتجاوز متن الكتاب المصوَّر، بل هي مدرجة كجزء من النص ذاته. حيث تعيد المنمنمة عرض مضمون النص بشكل مرئي، من خلال وظيفتيْ رسم النص وتأويله، بواسطة صورة تجعل المفاهيم المدرجة أكثر إفادة، كون المنمنمة وثيقة الصلة بالنص([8]).

يتميز الشاعر محمود مفلح بجمعه بين المعاصرة والتراث، لذلك يجد الباحث تنوعا في كتاباته الشعرية، ويجد الناقد مجالا رحبا لاستكناه عناصر البنية الجمالية في نصوصه، وتنوعاً في استخدام أدوات الصورة الشعرية، التي وظف لتكوينها عناصر البلاغة العربية في إطار معاصر، فحفلت صوره بالتشبيه والاستعارة، والتناص الشعري، والمفارقة، والتنوع الإيقاعي. وقد رأيت أن أقف مع ديوان لا تنتظر أحدا سواك، في مقاربة نقدية تحليلية وصفية، لأجلي ما في مكوناته التعبيرية، وطاقاته الشعرية، من منمنمات جمالية أسهمت في تكوين الصورة. لذا رأيت أن أقف على منمنمات صورة التشبيه، وصورة الاستعارة، ومساهمات الإيقاع، والتناص، والمفارقة، في تكميل ملامح الصورة الشعرية. كما سأتناول مصادر الصورة التي متح الشاعر منها لتشكيل صوره الشعرية.

أولا منمنمة صورة التشبيه

([6])عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص8

([7]) المنمنمة هي صورة مزخرفة كانت توضع في الكتب المخطوطة ملونة ومذهبة لتوضيح المضامين، كما فعل الفنان المسلم يحيى الواسطي في مقامات الحريري، حيث زين الكتاب المخطوط بأربع وتسعين لوحة منمنمة، عام 634ه، انظر، عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، سلسة عالم المعرفة، الكويت، فبراير 1979م، ص53، 54

([8]) فونتانا، المنمنمات الإسلامية، ترجمة عز الدين عناية، ص7

يعتبر التشبيه من مكوِّنَات الصورة التي لا يكاد يستغني عنها الشعراء، وهي من أساسيات التكوين الجمالي للبلاغة العربية، وهو "مما اتفق العقلاء على شرف قدره، وفخامة أمره في فن البلاغة، وأن تعقيب المعاني به–لا سيما قسم التمثيل منه– يضاعف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود منها"([9]) إن استخدام التشبيه استجابة طبيعية لإحساس المرء بحاجته إلى تقديم مشاعره في شكل جذاب، ومحاولته تصوير مشاعره، بصورة تدهش وتشد وتبين المقصود وتستفرغ الشحنة العاطفية إلى أقصى منتهاها، لأنه يدرك أن المتلقي بحاجة إلى رابط شعوري حيوي يشده إلى دائرة التلقي ويجذبه إلى نسق البؤرة الشعورية التي انطلق منها الشاعر لتكوين صورته.

والسبب في ذلك "أنك إذا مثلت الشيء بالشيء، فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه"([10]) لذلك كان البلاغيون يعدون التشبيه مجالا لتقريب المفاهيم والصفات فإن "صحة التشبيه أن يكون أحد الشيئين مثل الآخر في بعض المعاني والصفات، ولن يجوز أن يكون أحد الشيئين مثل الآخر في جميع الوجوه حتى لا يعقل بينهما تغير البتة"([11])

وعدسة التكوين الشعوري للشاعر تقتنص الوقائع والنماذج وتزاوج بينها في حلة تشبيهية حيث تتمازج المعاني والحالات في صورة التشبيه "التي يتجسم فيها المعنى على هيئة علاقة بين حدين"([12]) حدٌّ متمثل في المشترك الوجداني بداهة، وحد آخر يسعى إلى تقديم البديهي في صيغة مختلفة عن المألوف.

لتلك الأسباب يستحسن أهل البلاغة والبيان التشبيه، ويعدونه من أبواب البلاغة الجميلة، لما فيه من قدرة على تقريب المعاني ووضعها في نمط جمالي بسيط، يحدد ملامح الصورة بعفوية وعمق أيضا. و"لما فيه من الدقَّةِ واللطَافَةِ، ولما يكتسب به اللفظ من الرونق والرشاقة، ولاشتماله على إخراج الخفي إلى الجلي، وإدنائه البعيد من القريب"([13]) ولبيان أهمية التشبيه في التركيب التصويري البلاغي يقول العسكري "والتشبيه يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا؛ ولهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد

([9]) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص203

([10]) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج/1 ص378

([11]) الخفاجي، سر الفصاحة، ص243، يقول الخطيب القزويني، ومن فضائل التشبيه أنه يأتيك من الشيء الواحد بأشياء عدة الإيضاح في علوم البلاغة، ص206،

([12])عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص16

([13])العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز،ج1ص208

منهم عنه. وقد جاء عن القدماء وأهل الجاهلية من كلّ جيل ما يستدلّ به على شرفه وفضله وموقعه من البلاغة بكلّ لسان."([14])

حين قاربت الديوان لمست فيه قدرة جميلة على توظيف التشبيه، وعناصر التصوير المختلفة، وهو كما قال عنه الباحثون "من الشعراء الذين أحسنوا استخدام هذا الأسلوب الفني في صورهم الشعرية "([15]) والتشبيه عنده "يأتي بلا تكلف؛ بل ينسجم مع تجربته"([16])

"وحاك بعض تشبيهاته من الواقع، واستلهم البعض الآخر من التراث"([17]) ومزج الواقع بالخيال في أحيان أخرى، يقول:

"غن كما

شئت فالليل أثمن من أن يمرّ

ونحن نشرع آذاننا للكوارث

مثل العذارى تمر النجوم

وفاكهة الليل بين الحسان

طويل هو الزاحف الأفعوان..!!"([18])

ارتكز التشبيه في المقطع السابق على الجمع بين صورتين يحتاج الربط بين عناصرهما إلى تدبر، للوصول إلى ماهية الصورة حيث شبهت النجوم في مرورها بالعذارى، ومرور العذارى للوهلة الأولى يشي بالبطء والاستحياء، هذا في مألوف العادة البشرية التي أثرت عن خفر العذارى وحيائهن، وبهذا التشبيه يصور حالة بطء الليل وثقل مروره فهو ثمين لا ينقضي بسهولة ويسر، ومروره على استحياء، يشبه مرور الأفعى الزاحفة وهي تنسل في بطء وسكينة بما يصحب مرورها من خوف ورهبة. وهو بهذا يستحضر للذهن صورة بطء الكواكب في ليل النابغة الذبياني حيث يقول:

كليني لهــمٍّ يا أمــيــمــــــةَ ناصبِ وليل أقاسيه بطـــــيء الكواكـــــــــبِ

تطاول حتى قلتُ ليس بمنقضٍ ولــيس الذي يهـــــدي النجوم بآيبِ([19])

([14]) نفسه، ص188

([15])عبد الهادي، شعر محمود مفلح دراسة فنية، ص109

([16])الرومي، في الاتجاه الإسلامي في الشعر الحديث دراسة موضوعية فنية في ضوء شعر محمود مفلح، ص492

([17]) شعر محمود مفلح دراسة فنية، ص109

([18]) مفلح، لا تنتظر أحدا سواك، ص9

وبهذا يخرج الشاعر من نسق التقليد حيث دأب الشعراء من قبله على وصف الليل، وإن كانوا أبدعوا في وصفهم كما فعل امرؤ القيس والنابغة الذبياني.

وهو يوظف التشبيه ليصور مقدرته الشعرية، وحالته التي وصل إليها في عالم الشعر، في محاولة منه لوصف معاناته مع الشعر وحالته الوجدانية فيه، وقدرته على الصياغة وفي الحالة الشعورية، فيقول:

"ولساني منذ استقر على الشعر ... لسان بمثله ما بليتُ!!
هو شهدٌ متى يواجهُ شهدا ... وإذا جنَّ ليله عفريتُ
يتخطى جسر السفاسف حتى ... لا يعاني ما تنسج العنكبوتُ!!
ضربة الشعر قد أصابت حروفي ... وتولّى شبابتي هاروتُ
فأنا لم أزل عصيا على الكسر ... وصخري عدوه التفتيتُ
أقطف التُّوت من شفاه الغواني ... والغواني شفاهن التوتُ"(20)

يشبه لسانه بالشهد تارة وبالعفريت تارة ثانية، فهو شهد في مقام الرضا والجمال، فإذا ادلهمت حوله الخطوب فهو عفريت، قادر على المواجهة وتخطي الصعاب، وتجنب السفاسف، فيقدم شعرا قويا يختلف عما تنسجه عناكب الشعراء حوله من بيوت واهنة باهتة، وفي لسانه قيثارة ممسوسة بسحر هاروت، وهو عصي على الانكسار والتلاشي والتفتت. يتمتع بحلاوة الجمال وروعته التي تتجسد في توت/شفاه الغواني. وهي تشبيه مؤكد حذف منه أداة التشبيه، ومجمل؛ ليزيد الصورة تماسكا وقوة، ويعمق العلاقة بين المشبه والمشبه به.

وحين يظن المتلقي أن الشاعر رجل مترف عاش حياة الموسرين، يقدم له صورة ليتريث في حكمه ويعرف حقيقة المكون الشعري الذي نسج طبيعة تجربته الشعرية الحقيقية، وكأنه يقول له على رسلك هذا أنا ابن المخيم الذي يعاني حيث يقول:

"ورفاقي هذا المضرَّج بالفقـ ... ـر وهذا
وإذا سرت سار تحت لوائي ... نهر جوع وسار شعب شتيتُ

(19) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، ص43، 44
(20)لا تنتظر أحدا سواك، ص27

شَهِـــدَ الله يا من خشاش التراب كنا نقـــــــــــــــــــــــــوتُ

مُـــرَّة عيـــــــــشةُ ن عـــــــــــــــواء.. وكوخُـــــــــنا تابوتُ"([21])

شبّه الفقر هنا بالدم في صورة تشبيهية، انزاح فيها النسق الشعري عن المألوف، ليجسم الفقر ويقوي العلاقة الوصفية للفقر الملازم لرفاقه، المكبوتين الذين يعشقون الحرية والوطن، وأتباعه الذين يسيرون وراءه أيضا من الفقراء الذين يعيشون الحالة نفسها، ويشهد الله أنهم كانوا يتضورون جوعا ويقتاتون من خشاش الأرض ويعضون على آلامهم وهم صابرون، ويعيشون معه في جوع يشبه النهر المتدفق، الذي يغطي حياتهم في مفارقة مريرة، وهو تشبيه مؤكد مجمل جاء بطريقة الإضافة بين المشبه والمشبه به.

ويقدم أيضا تشبيها في أطرافه بعد يحتاج إلى تأمل للوصول إلى سر العلاقة الجامعة بين الطرفين، في قوله:

"تقدَّمْ إليَّ حبيبي، وجئْ كالبروق وجئ كالصهيلْ

وكن كالورودِ التي تعشقُ الطلَّ والضوءَ

كالبدرِ يبسطُ سلطانَهُ في السماءِ

وكالنهرِ يروي لهاثَ الفصولْ..

أخافُ عليك من الريحِ والثلجِ

من لعلعاتِ الرصاص الأجيرِ

ومن رايةٍ تنحني للرياحِ"([22])

تتكئ الصورة في النسق السابق على تشبيه الحبيب بالبرق تارة وبالصهيل تارة أخرى، في تشبيه مجمل مؤكد دون وجود وجه الشبه وأداة التشبيه، وكأنه أراد أن يقرب المسافة بين الطرفين في ذهن المتلقي بحذف التفصيلات واستخدام التشبيه المؤكد/ البليغ، فالعلاقة بين طرفي التشبيه في كل منهما تشبيهات بعيدة، حيث إن العلاقة الجامعة تحتاج إلى تأمل ولكنّ السياق يفتح مساحة التأمل على رابط يشي بالسرعة واللمعان

([21]) لا تنتظر أحدا سواك، ص28

([22]) نفسه، ص31، 32

في (جيء كالبروق) وهي علاقة تؤكد حاجة الداعي العاشق إلى السكينة وشعوره بالوحدة في غياب المحبوب، الذي يحتاج إلى من ينجده، ويهدهده، فيعززه بقوله (وجيء كالصهيل) هذا التشبيه الذي يشي بالحنين والشوق، وتتتابع بعد ذلك التشبيهات المفصلة في قوله (كن كالورود التي تعشقُ الطلَّ والضوءَ) في تشبيه المحبوب بالورد في جماله وحبه للجمال والحرية حيث إن دال (الطلَّ) رمز للخير، ودالّ (النور) رمز للحرية، وهما معا رمز للحيوية والجمال الخلاب، ويعمق فكرة حب الخير والجمال في تشبيه جديد (كالبدرِ يبسطُ سلطانَهُ في السماءِ) وهو تفصيل يحتاج إلى تأمل ومحاولة لربط العلاقة بين الطرفين؛ ولكنه يضفي على الصورة لمسة جمالية حيث يعزز الصورة السابقة، ولتعزيز صورة النماء يتبعه تشبيهه بالنهر في قوله (وكالنَّهْرِ يرويْ لهاثَ الفصولْ..) وهو تشبيه مفصل حيث أضفى وجه الشبه هنا هالة على الصورة يبرز من خلالها شدة الشوق بدلالة (لهاث الفصول) وهو إيماءة إلى حالة المشاعر الملتهبة، والنفوس المتعطشة التي تحتاج إلى من يسكن لواعجها، ويطفئ نار شوقها، وفي المقاطع المكملة للصورة يوضح مفهوم الخوف حرص الحبيب على حبيبه الذي يخشى عليه من عسف الواقع متمثلا في(الريح والثلج– لعلعات الرصاص الأجير) وهي رموز للواقع المرير المتقلب، وحالة القمع السائدة، في ظل حالة من الاستسلام التي يؤكدها قوله (ومن راية تنحني للرياح) وهي حالة الوهن التي أصابت الأمة وحكامها وهم ينحنون أمام الأعداء.

ويتواصل التشبيه في الجمع بين أطراف جديدة وعناصر متباعدة في قوله:

"وأُمسك خيط الفجاءةِ

أحمل بين يديَّ الشموعَ

أذب الهوامَ عن الأعينِ الرُّمدِ

أدعو الطيورَ التي جرحَتها المسافاتُ

أصنع من رفةِ الجفن عشًّا

ومن بُحَّةِ الصوت دُفًّا

وأحضنُ تلك الجذوع الكبيرةَ

هزًّا.. فيسَّاقط الثمر الموسميُّ

وينهمرُ الغيث.."([23])

تتجلَّى التشبيهات ذات الأطراف المتباعدة هنا حيث تصبح الفجاءة كالخيط، و(رفة الجفن عشا)، و(بحّة الصوت دفا)، وهي تشبيهات تشكل صورة تتمحور حول مفهوم التحدي، وتعبر عن مقدرة الشاعر المبادر على تطويع الأشياء وتحويلها إلى أمور مفيدة خلال رحلة التحدي التي يذب فيها هوام الزمن التي تسطو على الأشياء الجميلة، ليهز الأمة لتساقط غيثها ونماءها، وكأنه يقول إن رسالة الشعر رغم بساطتها قادرة على تغيير الواقع، يعمق هذه الفكرة التناص هنا مع الآية القرآنية (وهزِّي إليك بجذع النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عليكِ رُطَبا جنيا)[24] حيث إن مريم حين هزت النخلة لم يكن منها سوى عمل بسيط متواضع؛ ولكن معية الخالق حولت فعلها البسيط إلى قوة قادرة على تحقيق الأمنيات. " واضح أن هذه الصور في مجملها لا تقوم على التشابه بين طرفيها– أو أطرافها– وحتى ما قام منها على أساس هذه العلاقة فإن الصلات بين طرفيها لا تقف عند مجرد التشابه الحسي الملموس، وإنما تتجاوزه إلى العلاقات الدقيقة العميقة المتمثلة في تشابه الوقع النفسي والشعوري للطرفين المتشابهين"([25])

وفي حبه لبغداد وأهلها بعد ذكر مآثرها يقول:

"ويا بغداد أنت فراش روحي وأنت ببرد كانون لحافي"([26])

التشبيه هنا يؤكد حبّ الشاعر لبغداد (أنت فراش روحي) وملاذه الذي يلجأ إليه في الأزمات التي حلت بها، وبالأمة، و(أنت ببرد كانون لحافي) .

ويتواصل التشبيه عنده في رسم الصورة، حيث يستفرغ به مكنوناته الشعورية حيث يقول:

"هي الريح قبضٌ كما قال بعض الرواة

هو الشعر موت وضرب من اللغو حينا كما قال من يصخبون

وتلك المسافة تفضي إلى غير ما يشتهي العابرون

([23]) لا تنتظر أحدا سواك، ص33، 34

([24]) مريم، الآية 25

([25])زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص71

([26])لا تنتظر أحدا سواك، ص36

سنونٌ تمرُّ، ولكم تكترثْ– حين مرَّت– سنون؟

ولكنَّها الذكريات التي تعشب الآن بين الشقوق وحول الرَّحى

ذكريات تسافر في آخر الضوءِ.. تأتيك كالبرق قبل الضُّحى"([27])

(الريح قبض) (الشعر موت) تشبيهان يلقيان الضوء على رحلة من العطاء والمعاناة عبر تجربة الشاعر، وإن كان التشبيه الأول بعيد العلاقة بين الريح والقبض؛ ولكن التشبيه الثاني يفتح الدلالة على معنى القبض المقصود بوشاية (موت) ليفتح الدلالة على مفهوم المأساة والدمار من خلال الريح التي ترمز إلى الألم والدمار، حيث إن الريح كما وردت في القرآن الكريم ارتبطت بالزعازع والمهلكات والدمار، وكأنّ الشاعر أراد بذكر الريح هنا معنى الموت والدمار، زاد هذا المعنى بتشبيهها بالقبض. ويعمق فكرة التحولات التي تتخلل مسار الحياة السنون ومرورها، والذكريات التي تخضر وتمر و وتلمع في الوجدان والعقل (تأتيك كالبرق قبل الضحى) هي المختزنات التي تتسلل إلى خاطر المرء وتلمع في وجدانه وتنسيه همومه بين فينة وأخرى رغم تعاقب السنوات، ومرور الزمن، وما تخلله من آلام ومصاعب.

ويتواصل التشبيه لدى الشاعر ليبين مكانته ومعاناته، وتلبسه بالحالة الشعرية حيث يقول:

"هذه الطير إلى حنجرتي تأوي

فلا تحزنْ

وموالي وطن

وأنا سنبلة تطفو على بحر الشجن"(28)

دالّ (الطير) يرمز إلى الجمال المرئي والمسموع بوشاية غناء الطير، ويرمز إلى الحرية والانطلاق، ودال (حنجرتي) يرمز إلى الشعر، وكأنَّ جمال أصوات الطيور بشتى أطيافها الفرحة والحزينة تجتمع في صوته الشعري، ويطلّ التشبيه هنا في (موالي وطن) ليؤكد هذه الصورة، حيث إن موالـه/ شعره بما يحتويه من تشكيلات وموضوعات، يمثل وطنا نابضا، وينفتح النص على فضاء أرحب تطل منه الوشاية بأن موالـه ملجأ

([27]) نفسه، ص47

([28]) االديوان، ص83

للأصوات الجميلة والمعذبة، بدلالة قوله سابقا (فلا تحزن) ومواله يحمل تنويعات على وتر الوطن، ويعقبه تشبيه (وأنا سنبلة) التي تفتح الدلالة على معانى التشظّي والانتشار، ويزيد التشبيه دقة الجملة الوصفية (تطفو على بحر الشجن) وهي جملة توظف دال الفعل المضارع الذي يصور حالة الاستمرار والتدافع بدلالته الزمنية، ودلالته المعنوية، حيث إن الطفو حركة تزيدها اندفاعا حركة البحر، وفي (بحر الشجن) تشبيه آخر يزيد الصورة جمالا، حيث جاء المشبه به مضافا إلى المشبه وهو الشجن، ليؤكد مفهوم الصور المتتالية التي تصور حالته مع الشعر.

وتتوالى الصورة التشبيهية التي تلحّ على ذهن الشاعر وأحاسيسه، وتؤكِّد فكرة احتفائه بصوته الشعري حيث يقول:

"ما زال شعرك مصباحا يضيء لنا ليلَ القصيدة مُذ عزَّت مصابيحُ
فكلُّ قافية دبجتها نهرٌ من الضياء عليها العطر مسفوحُ"([29])

فشعره مصباح يشعّ، وقافيته نهر، والتشبيه يفتح فضاء النص على مفهوم الالتزام، من خلال نور المصباح الذي يضيء الطريق للمجتمع، وينور بصائر السالكين في دروب القضية، وعلى مفهوم التدفق والتنوع والتتابع المتلبس في صورة النهر، بما يختزنه من دلالات رمزية يضاف إليها مفهوم الخصب والتجدد. ويلحّ عليه البعد الرمزي للنهر فيتكرر بوصفه سمة أسلوبية حيث يقول واصفا الشعراء الذين استسلموا للتراخي، والنوم في أحلام يقظتهم بعيدا عن قضايا مجتمعهم:

"لقد بدأ النوم
كلُّ الذين أمامك في بحرهم يغرقون
فعولن فعولن فعولن فعول
ولكنه الوقت كالسيف..
والسيف أهون ما يحملون!!
وعند المساء تعود وحيدا
كما النهر في آخر الصيف
كالقارب المترنح بين الصخور
ويصهل فيك الصهيلُ"([30])

([29]) نفسه، ص76

أولئك يغرقون في بحورهم الشعرية النمطية، والوقت يمضي دون أن يحققوا إنجازا جوهريا، يدل على هذا وضعه سطر (فعولن) الذي يسحب الدلالة الرمزية للبحر ويوجهها باتجاه البحور الشعرية، ويدخلُ التناصّ في صيغةِ التشبيه (ولكنه الوقت كالسيف..) وليس التشبيه هنا مقصودا لذاته؛ ولكنه محاولة للولوج إلى بيان ضعف السطحيين أصحاب الشعر الخطابي المباشر، بدلالة (والسيف أهون ما يحملون!!) وبعدها تبرز القضية الملحّة التي يقدمها في إشارة رمزية تلج من دالّ (وعند المساء تعود وحيدا) هذه الوحدة رمز للألم والمعاناة، ومنبع للتميز والإبداع، يبرزها التشبيه المتكرر (كما النهر في آخر الصيف) بما يحمل من رمزية الخصب والتدفق والحياة، ويزيدُ عليهِ التحديد الزمني (آخر الصيف) النضج، وبلوغ مرحلة الهدوء، ولكنه لا يلبث أن يعودَ بالتشبيه (كالقاربِ المترنِّح بين الصخور) ليفتح الدلالة على الألم والمعاناة، وعمق التجربة، وجمالها بدلالة يصهل فيك الصهيل. الذي يتأكد فيما بعد في موطن آخر في حديثه عن صاحبه الذي رحل حيث يقول:

"لقد مات هذا الصديق الأثير

ولم يستطع أن يموتَ طويلا

فأطلق كل الفراشات تجتاحني في ضجيج الزحام

وألقى ببركة روحي أحجاره

وأرسل كل القصائد كالموجة الصاهلة"([31])

لقد حمل إرثه الحزين من ، وحرَّك فيه دوائر الشوق حتى باتت قصائده (كالموجة الصاهلة) وهو تشبيه يفتح الفضاء على معنى الألم والحنين.

وفي نبذه للشعر السطحي المزيف يقول:

"تدبّ سلاحـــــــــف الكلمـــات فـــينا ويـــــركض في ملامحنا النفـــاق

إذا صـــــار العـــــناقُ هشـــــيم روحٍ فلا كان الكلام ولا العناقُ"([32])

([30]) الديوان، ص56

([31]) لا تنتظر أحدا سواك، ص81

([32]) نفسه، ص 72

تشبيه العناق بهشيم الروح في تحول من الحرارة والحيوية إلى الضعف والبرودة، مرتبطا بوهن الكلمات التي تشبه السلاحف في تنقلها وضعفها، مقترنة بالنفاق والتصنع الذي تجسم من خلال الاستعارة، يمنح النص فضاء رمزيا يشير إلى حب الشاعر لحرارة المشاعر، وصدق الكلمات، وحيوية الصور.

لذلك يبرز حبه للثورة والانطلاق حيث يقول:

"لغتي عزف البراكين إذا شئت

وإن شئت .. فكحل للنساء"([33])

هذه هي اللغة التي يولع بها الشاعر، كما يصور التشبيه (لغتي عزف البراكين) حيث يحيلنا التشبيه إلى البعد الوظيفي الذي يرتكز عليه الشاعر في تجربته الشعرية، التي تجمع بين جلال القضية وجمال التصوير.

ولا يغفل الشاعر في هذا السياق الإشارة إلى ميله الفطري نحو الجمال، حيث يقول:

"كانت ورودي لم تزل ترشقهم عطرا

وكانت دعواتي

مثل أهداب الحبيبات على كل الرءوس"([34])

اتكأ الشاعر هنا على التباعد بين طرفي التشبيه، والتباعد يفتح مدى التخيل للربط بين الطرفين، حيث إن: "التباعد بين الشيئين كلما كان أشدّ، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب"([35]) ويتجلى في المقطع إعجاب الشاعر بما يقدم من شعر، فقصائده –كما تشي دوال المقطع– وكلماته تشبه الزهور الجميلة، ودعواته تشبه أهداب الحبيبات الجميلات، وإن كان التشبيه بعيدا يحتاج إلى تأمل للربط بين الدعوات والأهداب، ولكن هذا البعد يعمق الصورة ويفتح فضاء النص على مزيد من التأويل والتحليل.

([33]) نفسه، ، ص83

([34]) نفسه، ، ص85

([35]) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص130، ويؤكد الجرجاني هذه الفكرة بقوله أيضا: "تصوير الشبه بين المختلفين في الجنس، مما يحرك قوى الاستحسان، ويثير الكامن من الاستطراف" نفسه، ص131

منمنمة صورة الاستعارة

تشكل الاستعارة لبنة تصويرية جميلة، تقتضي قدرة على ربط الدوال، وتلمس نقاط انزياحها عن النسق الحقيقي المألوف، وتكوين مشهد دلالي جديد.

"الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى، وفضل الإبانة عنه وتأكيده، والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو يحسن المعرض الذي يبرز فيه"([36])

إن ما تمتلكه الاستعارة من قدرة على الانزياح عن مألوف الاستعمال للدوال التعبيرية، وإعادة صياغتها خارج دائرة التوقع، يمثل قيمة تصويرية تمكن الشاعر من تقديم نماذجه الشعرية في حلة جديدة، تصل إلى حد الإدهاش والتميز والتأثير.

فالاستعارة "تعطي للشاعر ما يشاء لخياله من خصوصية وامتياز حقيقيين، ومن ثم كانت المنفذ الأكبر للمغامرات الخصبة الفذة"([37])

إن التساوق بين الواقع والخيال، والامتزاج بينهما يتيح للشاعر إعادة تكوين الدلالات المتفردة، التي تبلور حقيقة تجربته الشعرية الثرية، باتكائه على الانزياح التصويري الذي يخرج النسق من دائرة المتوقع المألوف، إلى دائرة المفاجئ غير المألوف، فيحرك في ذهن المتلقي ووجدانه، دوافع التخيل التي تدفعه إلى التساوق مع فضاء النص. "وفضل هذه الاستعارة وما شاكلها على الحقيقة أنها تفعل في نفس السامع ما لا تفعل الحقيقة"([38])

والشاعر الذي يمتلك أدواته الفنية بجدارة، يحلق في فضاء الخيال، ويغوص في بحار الواقع، مقتنصا دررا استعارية، تنثال من خلالها صوره مشكلة طاقة جمالية، حيث إنّ "الاستعارة من الأدوات الفنية المهمة لدى الشاعر فهي ليست جزءا يمكن الاستغناء عنه، بل إنها في صميم العمل الشعري"([39])

ووجود الاستعارة في مضمار التشكيل الشعري ليس حلية لفظية يزين بها الشاعر نسقه الشعري، بقدر ما هي تقانة تصويرية يقدم من خلالها مختزناته الشعورية، متكئا على ما تقدمه من تشخيص وتجسيد وتجريد، وقدرة على التخييل المتماهي مع الحالة الشعورية، بما تحمل من قدرة على التأثير والإمتاع.

([36]) الصناعتين، ص208، 209

([37]) ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981م، ص147

([38]) الصناعتين، 210

([39])الصائغ، الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة، ص55

"وفضل هذه الاستعارة وما شاكلها على الحقيقة أنها تفعل في نفس السامع ما لا تفعل الحقيقة"([40]) فهي ليست مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه فحسب، بل إنها تستند على منح صفات المستعار منه للمستعار له مع إخفاء لأحدهما وإبراز الآخر سواء أكان المشبه أم المشبه به.

وفي الاستعارة طاقة تحويلية تفتح فضاء النص على أمداء التخييل والتصور، وهي كما يصورها عبد القاهر الجرجاني تحول المدركات من عالم إلى عالم يتحول فيه الجماد كائنا حيا ناطقا، فيفصح الأعجم ويتكلم الأخرس ويصبح ذا منطق مبين، وتتجسد المعنويات، وتتسامى المجسمات إلى عالم الروح في وضوح يتكئ على جماليات التشبيه([41])

ومن أسرار جمالها أنها تعيد بلورة المختزنات والمدركات الحسية والمعنوية التي وقرت في مخيلة الشاعر ووجدانه، كما أنها "تحدث رؤية، بواسطة استدعاء، أو جلب تضمينات تكون سابقا موجودة ومحتملة، إلا أنها غير ملاحظة"([42])

"ويقوم التعبير الاستعاري على التعمق الوجداني، وتمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله، فيتأملها كما لو كانت هي ذاته"([43])

وقد تناثرت الاستعارات في الديوان بشكل عفوي جميل، استطاع الشاعر من خلالها تصوير مختزناته ومشاعره بشكل جذاب ، ومن ذلك قوله:

" انهض

فليس سوى ظلالك في الطريق.. سوى خطاك

وصهيل قلبك حينما تبكي الأحبة.. مقلتاك

انهض

([40]) الصناعتين، 210

([41]) انظر، الجرجاني، أسرار البلاغة، ص43، ويؤكد الجرجاني جمال الاستعارة ويبرز قيمتها بقوله: ومن خصائصها التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها، أنّها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدّة من الدّرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثّمر. وإذا تأمّلت أقسام الصّنعة التي بها يكون الكلام في حدّ البلاغة، ومعها يستحق وصف البراعة، وجدتها تفتقر إلى أن تعيرها حلاها، وتقصر عن أن تنازعها مداها وصادفتها نجوما هي بدرها، وروضا هي زهرها، وعرائس ما لم تعرها حليها فهي عواطل، وكواعب ما لم تحسّنها فليس لها في الحسن حظّ كامل. ص43

([42])أبو العدوس، التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، ص193

([43])الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، ص141

فليس لك التوقف في الطريق، وليس من أحدٍ يمدّ يديه

... إن شدت يداك!!

أوقد شموعك كلها

أطلق خيولك كلها

لا تنتظر أحدا سواك"([44])

لعبت الاستعارة في التركيب (صهيل قلبك) دورا في إضفاء العمق للمشهد، حيث بدا فيه الحنين والشوق متمثلا في صورة صهيل يوضح مدى الانطلاق والحب في مضمار القضية، في نسيج يؤكد مفهوم الوحدة والغربة التي ترتبط بالتركيب (لا تنتظر أحدا سواك) التي اتخذها العتبة الأولى عنوانا للنص ليضفي عليه هالة من الأسى والاغتراب. ويؤكد هذا الألم والأسى المؤسس على الغربة أيضا قوله:

"قد يجلسون إلى موائدهم وأنت تضجّ من ألم

فلا يدرون.. أو هم يحزنون

ما حكّ جلدك مثل صبرك

فاغرس نصالك في الردى

لا تعتبن إذا صرخت بهم.. ولم تسمع صدى"([45])

ملامح الغربة والأسى متجسدة في دوال التركيب (غير أرضك إنما يزرعون) (أنت تضج من ألم)، وزاد الوحدة والاغتراب من خلال التَّناصّ بتوظيف المثل عن طريق الاستعارة في قوله: (ما حك جلدك مثل صبرك) التي تشمل استعارة مزدوجة الأولى تمثيلية تتكئ على حكاية المثل، الذي يحيل المرء على مفهوم الوحدة والاعتماد على النفس، وبما فيه من انزياح يفتح فضاء التلقي على غير المألوف، زيادة في تعميق الفكرة، كذلك على تجسيد الردى في شخص وحش تغرس فيه النصال، وفي هذه الصورة تبرز مرارة الألم المفضي إلى الوحدة من خلال رجع الصدى بدون مجيب، وهو وشاية بفراغ المكان والزمان، إنها صحراء موحشة، تضيق بها النفس في وحدتها وعزلتها. ويمتد النسق الاستعاري مؤكدا هذه الحالة الشعورية حيث يقول:

([44]) لا تنتظر أحدا سواك، ص5

([45]) الديوان ص6

قد يرحلون وأنت تبحث في القصيدة عن محار!

قد يسكرون إذا استطاعوا ما تبقى في عريشك من جرار

قد يفسدون بخلهم عسل الحوار

قد يخنقون النهر ثانية.. كما فعل التتار

هذا هو الدرب الذي أفضى إليك وأنت تخطو

فوق قارعة الدمار...

انهض.. فيلس لك الخيار"([46])

تمثلت الاستعارة في (تفتش في القصيدة عن محار) حيث تحولت القصيدة من فضاء الكلمات إلى بحر متلاطم الأمواج، يغوص في عالمه بحثا عن لآلئ الكلم، ودرر التصوير، يرفدها استعارة أخرى في قوله (قد يخنقون النهر) حيث شخص النهر وهو رمز للروافد الشعرية المتدفقة، التي تشكل تجربة الشاعر في رحلة تفرده وغربته، وفي البعد الرمزي لهذه الاستعارة نلمح شعورا بالمعاناة التي تحيلنا على وجود فئة تحاول خنق صوته وتجفيف منابعه، وقتل روحه الشاعرة، التي تفضي إليها دروب الإبداع، لكنها دروب دونها آلام، كما تبرز الدوال في قوله (وأنت تخطو فوق قارعة الدمار) وفي النهاية يقدم لنا نموذجا للإصرار المتمثل في أسلوب الأمر (انهض)، بما يختزن من نصيحة مغلفة بالحزم، وتوظيف النفي الذي يضع القضية في دائرة التحدي (فليس لك الخيار)

ولا غرابة في أن يتخذ الشاعر عنوان القصيدة، السابقة عتبة للديوان ترتكز على تركيب بنيوي، (لا_ تنتظر_ أحدا_ سواك) التي تؤكد على فضاء التفرد والانطلاق حيث لا مجال للتردد والتوقف في درب الإبداع، ولا اعتماد على الآخرين. ففيها سلب، متبوع باستمرار الفعل المضارع المجزوم، الذي يتواءم في جزمه بالسكون مع مفهوم بالتوقف، ولكنه توقف مسلوب، منفي يقتضي فعلا موجبا متخيلا يمكن التعويض عنه بجملة (انتظر نفسك) التي تساوي اعتمد على نفسك. وعلى هذا النسق الجميل تسير الصور الاستعارية في ثنايا الديوان من ذلك، تصوير حالة الأمة المشغولة عن قضاياها المصيرية، بالأكل واللهو واللعب في قوله:

" كلوا واشربوا

إن خط القذائف لا ينحني باتجاه بيوتكم العامرة

([46]) نفسه، ص6

كلو واشربوا، إن أثارها لا تمس حجارة أسواركم

إن كل القذائف مشغولة بالذين هناك

تلاحقهم واحدا واحدا

لتكمل حولهم الدائرة..."([47])

فهؤلاء لا يأبهون بشيء ما دامت القذائف لا تطالهم، ولا تصيب بيوتهم المترفة كما يصور دال (العامرة) فهي عامرة بصنوف ما لذ وطاب من المأكولات والمشروبات، لذلك يحافظن عليها كي لا تطالها وتطال أسوارهم الحصينة تلك القذائف، ببعدها الرمزي الذي يشير إلى حالة الاستسلام التي حلت بهؤلاء، ثم يبز التصوير الاستعاري في قوله: (إن كلَّ القذائف مشغولة) حيث باتت القذائف مشغولة، وفي هذا التركيب تشخيص يحكي واقع الحال، ويزيد عمق التصوير بيان سبب انشغالها، الذي نلمحه من السياق، فهي مشغولة بالذين يقارعون الاحتلال، وتترك المهادنين الذي يفتشون عن بطونهم، ويملؤونها بما لذ وطاب من الطعام.

"على النغم الفرد هات الأغاريد يابن زريق...

ودعنا على شرفات المساء، نوقع أفراحنا الموسمية

وآن لنا أن نشاطر هذا المساء اخضرار القناديل"([48])

منمنمة صورة الكناية

"الكناية واد من أودية البلاغة، وركن من أركان المجاز"([49]) وقد تضافرت الآراء على أن الكناية تنطوي على معنى المواراة والتخفي، والانزياح عن معنى حقيقي ظاهر إلى معنى آخر مقصود مع إمكانية إرادة المعنى الحقيقي. ففي تعريفها اللغوي يتجلى معنى الستر والتخفي كما يقول العلوي: "الكناية مقولة على ما يتكلم به الإنسان يريد به غيره...يقال كنيت الشيء إذا سترته، وإنما أجري هذا الاسم على هذا النوع من الكلام، لأنه يستر معنى ويظهر غيره"([50])

وقد كثرت تعريفات الكناية لدى علماء البلاغة، فيما لا داعي لحصره هنا وأكتفي بذكر ما اشتهر من تعريفها إذ هو خلاصة ما توصل إليه البلاغيون "الكناية لفظ له معنى حقيقي أطلق ولم يرد منه ذلك المعنى

([47]) الديوان، ، ص7

([48]) الديوان، ص9

([49]) العلوي، الطراز ج1، ص283

([50]) نفسه ص 284

الحقيقي، بل أريد لازم معناه الحقيقي"([51]) هذا التعريف متكئ في الأساس على شرح تعريف السكاكي الذي أورده القزويني في تلخيص المفتاح ومن بعده في الإيضاح، حيث يقول: "الكناية لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادته معه"[(52)] وهي تشي بالمعنى وشاية مدعمة بالدليل التعبيري، وكأنها خطوط لونية تمنحك صورة مزدوجة أحد وجهيها أقرب إلى بؤرة الاستدعاء المعنوي، والآخر متخف وراءه يزيد المتأمل تعمقا في المعنى المقصود.، وهي تخرج المبدع من دائرة التصريح والمباشرة إلى دائرة التلميح الجميل المعبر في سياق المنمنمات التصويرية.

وتناثرت الكنايات في التركيب الشعري في الديوان مسهمة في تخصيب الصورة الشعرية ومنحها تنوعا دلاليا، ينطلق من تقديم الأدلة على الحالات الانفعالية التي تسيطر على الشاعر في سياق التدفق الشعوري، فحين يريد أن يبين الخيبة العربية وأسبابها، دون أن يلجأ إلى لغة التصريح يكتفي بالتلميح فيقول:

كلوا واشربوا أيها المترفون

فإن الخيول تحمحم في الشاشة اليعربية

والرقصات تسيل على زغردات النساء

وإنَّ النساء يسافرن بين الحناجر

أية مملكة للنضارة فيها النساء؟

وأية رائعة تلكم المهرة الراقصة

غدا نكمل القصة الناقصة"([53])

فالتركيب الشعري السابق يتأسس على تقديم صورة المشهد العربي، الممتلئ بالخيبات والهزائم، بسبب العنتريات المتضخمة في وسائل الإعلام دون تطبيق حقيقي على أرض الواقع، فالخيول رمز العزة والكرامة تحمحم في غير ميدان الحرب الحقيقي، في الاستعراض الإعلامي فحسب، وبالتأمل في السياق الذي سبق الحمحمات يتجلى أن طلب الأكل والشرب الموجه للمترفين إنما هو كناية وإخفاء للرسميين العرب الذين حازوا مقدرات الأمة وتسلطوا عليها، وفي السياق تتجلى أيضا حالة الانحلال الأخلاقي الذي أفضى للهزيمة من خلال سيلان الزغاريد، ونضارة مملكة النساء.

([51]) الدسوقي، حاشية الدسوقي على مختصر السعد شرح تلخيص المفتاح، ج3، ص525

([52]) القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ص83، انظر أيضا الإيضاح، ص286

([53]) الديوان، ص7، 8

وفي السياق التالي تتآزر الدوال لتقدم مشهدا كنائيا يعزز المفهوم السابق حيث يقول:

"وشيكا وشيكا

سيأتي الطعام

تلال الأرز المتوج باللحم

واللحم أنضج ما تشتهون

كلوا واهنأوا أيها المترفون

تعالوا خفافا

وسوف تعودون للعربات الأنيقة..

مثل التلال.. التلال البطون..

ولا تسمعوا ما يقول الرواة..

فكل الرواة هنا يكذبون..!"([54])

الدوال في (تلال الأرز المتوج باللحم) و(اللحم أنضج ما تشتهون) (العربات الأنيقة) (التلال البطون) كناية عن البذخ وشهوة الطعام، والترف، والجميل في الصورة السابقة أن هذا التصوير الكنائي يتعاضد؛ ليفضي كل تركيب إلى الذي يليه، وتكتمل منمنمة الصورة الكنائية وتتجلى ملامحها عند ختام المقطع، وتأتي الدوال في نهاية التركيب الشعري لتختزن معنى الغطرسة والتسلط في (كل الرواة هنا يكذبون) فالحكام لا يستمعون إلا إلى بطانتهم،ولا ينفذون إلا ما تملي عليه شهواتهم ومصالحهم.

وعند تصوير مأساة غزة وأهلها يلجأ للسخرية من خلال الكناية التي تتضافر في تقديم مفارقة تصويرية، حيث يقول:

"قليل من الموت قد زار غزة

لا بأس

بعض الرصاصات أزت هنالك لا ضير

شيخ وطفل وأم وبنت

([54]) نفسه، ص8

ولحم تطاير عبر الشوراع! وال.."([55])

فالموت والرصاص الذي يئز مع مشهد اللحم المتطاير يقدم لنا مشهدا لبشاعة الحرب التي شنها الاحتلال على أهل غزة، ليتضح أن الدوال (قليل من الموت) (بعض الرصاصات) إنما هي مفارقة ساخرة مؤلمة تخفي في ثناياها هول الفاجعة التي نتج عنها تطاير اللحم في الأنحاء.

"لم أمتْ

كانت قناديل جراحي

لم تزل تفتك فيهم

لم أمت

كانت ورودي لم تزل ترشقهم عطرا

وكانت دعواتي

مثل أهداب الحبيباتِ على كل الرءوس

وحساسيني التي أثقلها الوعد

على أشجانهم... ظلت تجوس.." ([56])

تشي الدوال في النسق بالصبر والثبات والصمود، وهي صفات يؤكدها تكرار (لم أمت) وهي تفتح فضاء النص على معنى كنائي يؤكد حقيقة تعرض الشاعر للقهر والعذاب والتهميش والطمس، ومحاولات القتل، بوصفه واحدا من أبناء شعب يتعرض للاعتداء اليومي، ومع ذلك بقي صامدا بوشاية (لم أمت) و ما تبعها من دوال تؤكد ثبات روحه الشعرية (ورودي لم تزل ترشقهم عطرا) (حساسيني.. ظلت تجوس) وهي دوال تزيح الدلالة من العام إلى الخاص لتبرهن على كون الألم ناتج هنا عن عرقلة الشاعر وكبح جماح إبداعه.

منمنمة الإيقاع

يسهم الإيقاع الزماني في تعميق أثر الصورة الشعرية في نفس المتلقي، كما يتساوق مع طبيعة المشاعر المتشكلة في نفس المنتج، "فإنَّ الإيقاع والصورة يجريان معا في حلبة الشعر"([57]) ويتجلى دور

([55]) لا تنتظر أحدا سواك، ص10

([56]) الديوان، ص84، 85

البنية الإيقاعية في إضافة البعد الجمالي لمنمنمات الصورة الأخرى، من خلال التوازن، والتكرار الصوتي والمعنوي، والتآلف والتجانس، والتخالف المعنوي أيضا.

فالشاعر الموهوب " يحاول أن يخلق نوعا من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق التوقيع الموسيقي، أساس كل عمل فني، وتأثرنا بموسيقاه ليس إلا لأنها تهيئ لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق والإيقاع في هذا العالم الخارجي"([58])

وفي هذا السياق يمكن متابعة عدد من خطوط المنمنمات التصويرية التي اتكأ عليها الإيقاع الداخلي، في الديوان ومن ذلك: التكرار_ وهو السمة الأكثر بروزا_ بأنواعه الإيقاعية: تكرار الأصوات كما في قصيدة (طاغ عبيرك)([59]) التي تكرر فيها صوت الشين ثماني عشرة مرة، وهو صوت مهموس احتكاكي يحمل صفة التفشي، ويفتح فضاء النص على الانتشار والاتكاء على حب الوطن المتغلغل في نفس الشاعر، وكذلك صوت السين المهموس الذي يتميز بالصفير تكرر عشرين مرة، مانحا الإيقاع همسا وجرسا جميلا، يضاف إليه صوت مجهور هو صوت الألف الذي تكرر خمسا وتسعين مرة على امتداد القصيدة، ليفتح الصورة وفضاء النص على معنى الامتداد والاستطالة، ويمنحها قدرا من الوضوح الإيقاعي، كذلك صوت الميم الشفوية السيالة الذي تكرر ثلاثا وسبعين مرة، ويمكن للمتتبع أن يجدد تكرار أصوات بعينها أكثر من غيرها، في عدد من قصائد الديوان كما في قصيدة عطش المرايا([60]) حيث تكرر فيها صوت الهمزة اثنتين وأربعين مرة بشكل إيقاعي واضح، يتساوق مع صورة عتبة العنوان، وحاجة الإنسان شرب الماء برمزيته المنفتحة على عطش معنوي. وغير ذلك الكثير في ثنايا عطش للكينونة الضائعة التي يسعى إلى تحقيقها، وعطش للعزة والكرامة، قبل أن يكون عطشا للماء بشكله المادي المألوف، الديوان، يضاف إليه تكرار كلمات بعينها تتساوق مع طبيعة الصورة وتجلية أبعاد الحالة الشعورية بالإلحاح، وليس خفيا أن تكرار الكلمات يتضمن تكرار الأصوات التي تشتمل عليها الكلمات، وفي هذا زيادة في تجلية الصورة وتوضيح أبعادها، كما في قصيدة (عشرون عاما وأنت الناي والريح)([61]) حيث تكرر في مطلعها (ما جئت أرثيك) مرتين،

([57]) درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة د محمد إبراهيم الشوش، ص60 وتضيف درو ويعتقد سير فيليب سدني أنهما يرتبطان ارتباطا لا ينفصم وذلك حين يقول: إن المراعاة الدقيقة لعدد الألفاظ وموازينها، وللحرية المنطلقة في الخيال هما الخاصيتان اللتان تميزان الشاعر. ص60.

([58])نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، ص16

([59]) لا تنتظر أحدا سواك، ص25، 26

([60]) الديوان، ص94

([61]) الديوان، ص76

ما جئت أرثيك لكن ضجت الروح عشرون عاما وأنت الناي والريحُ

ما جئت أرثيك إني لست مقتنعا أن البلابلَ تطويها الأضاريحُ[62]

وفي خواتيمها مرة

ما جئت أرثيك نار العرب مطفأة وهمٌّ ساستهم شتمٌ وتجريحُ(63)

وكأن الشاعر بتوقيع النغم يبدي أسفه على الرحيل، وخجله من الوقوف بين يدي الشاعر الراحل محمود درويش، ويبدي أسفه على رحيله ويتفجع على رجل فقده المشهد الشعري المعاصر، كما أنه كرر اسم (محمود) في ثنايا الأبيات خمس مرات موزعة على امتداد القصيدة. وكرر مقطع (عشرون عاما وأنت الناي والريحُ) في مصراع البيت الأول ومصراع البيت الأخير ليدور الصورة ويختتمها إيقاعيا وتصويريا بتأكيد حقيقة تفوق الشاعر محمود درويش وتفرده الشعري. ومن التكرار ما وقع في قصيدة (مروحة الكلام)([64]) حيث تكررت فيها جمل وكلمات مثل(باق هواك)التي وردت في البيت الأول، ثم تكررت في الأبيات: الرابع، والثامن، ومن التكرارات اللافتة في القصيدة نفسها تكرار (فعلام)([65]) في الأبيات الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر، على التوالي، وهو استفهام تغير المستفهم عنه على التوالي(فعلام يرجمني..؟ وعلام أحكم بالنهار نوافذي؟ وعلام يخجل من يطوق جيدنا؟ وعلام يقرعنا الخطيب..؟) وشاية بالحيرة واللهفة والاستنكار.

وفي سياق الإيقاع الداخلي اتكأ الشاعر على عنصر التوازن النغمي الذي يزيد الإيقاع الخارجي قدرة على التصوير من خلال التساوق مع الحالة الشعورية، المصاحبة للدفقة الشعرية، مثل قوله:

باق هواك وكل نخلك مثقل وسوى نجومك كل نجم يأفلُ(66)

فالتوازن الذي ورد بين آخر الصدر وآخر العجز في الدوال (كلٌّ نخلك.. كل نجم) أضاف إيقاعا تصويريا يضاف إلى إيقاع بحر الكامل الذي تنتمي له القصيدة.

([62]) نفسه، ص76

([63]) نفسه، ص78

([64]) نفسه، ص24/22

([65]) نفسه، ص23

([66])لا تنتظر أحدا سواك، ، ص22

ويزداد الإيقاع تصويرا بتوظيف تقانة التخالف. التي تتكئ على التضاد الجلي والخفي تسهم في تنميق الصورة وإثراء الإيقاع الذي يشد المتلقي إلى نسق النص، ويدفعه إلى استكناه خفاياه، وقد تناثر في ثنايا الديوان مثل ما ورد في قصيدة في عطش المرايا(أزف إليك، المسير إليك، أتيت إليك، خشيت عليك، وما غربت عنك)([67]) فالتخالف نتج باستبدال حروف الجر (إليك، عليك، عنك) ومنح الإيقاع تنوعا وجرسا، يثري الصورة ويشد المتلقي نحو دائرة تأمل النص، ومن أنماط التخالف قوله

قد يموت الهوى وقد لا يموت فانهضي مثل قامتي يا بيوت([68])

حيث اتَّكأ على طباق السلب بما فيه من تجانس صوتي وتخالف معنوي، ليمنح الصورة شمولا في التحول من الفناء إلى البقاء. ومثله قوله:

"قست المسافة بيني وبيني

والماء لم يبق ماءً

وأضرمتُ كل حرائق روحي

قدَّمت رجلا وأخرت رجلا.. وباغتني ذلك المنحدر..!!

فلا توقظوني إذا نمت

حتى أعانق عشبا طريا.. وأهصر رمانة الحلمِ

حتى أوسِّد رأسي على موجة من رخام

وأمنح كل الذين ينامون دفئا وأفتح بابا لكل العصافير حتى تعود لأعشاشها

دونما طلقة.. دونما رشقة من سهامٍ!"([69])

حفلت الصورة بتجانسات صوتية تتكرر بين الدوال بشكل أفقي في (بيني وبيني) تلاه تجانس صوتي عمودي في (حتى .. حتى) وبعدها بشكل أفقي في (وأمنح... وأفتح) و (دونما طلقة.. دونما رشقة) ولا يخفي ما ينتجه هذا التجانس من رونق في الإيقاع يثير المتلقي إلى دوائر الارتكاز المعنوي في النص ليجلي أبعاد الصورة، يضاف إليه ما أضفاه التضاد في (قدمت رجلا وأخرت رجلا..) التي تزيد الصورة حيوية، وتشي بالترقب والحذر والتردد، التي تتلوها صدمة توصل الشاعر إلى تضاد تصويري آخر في (فلا

([67]) نفسه، ص94، 95

([68]) نفسه، ص27

([69]) الديوان، ص41

توقظوني إذا نمت) لتصل بالحالة الشعورية للشاعر إلى درجة الهروب من واقع الصدمة إلى عالم الحلم والخيال. يؤكد هذا التأويل المقطع التالي حيث يقول:

"دعوني أنا منذ صيف وصيف وجرح وجرح.. وقافية لا أنام!

صديقي هو الحبر.. لما تلكأ في دعوتي الأصدقاء

أقدِّم للضيف ما شئتُ.. أو لا أقدِّم شيئا سواءْ

دعوني فلي حجرة لا تحب الضجيج، ولا تنتمي للجهات التي تنتمون

سقفها شهوتي.. ولا ترتوي من عيون النساءْ"([70])

هي الصدمة والعزلة إذن في صحبة الشعر الذي ينتمي إليه الشاعر، ويجد فيه متنفسا للبوح، ولتعزيز الصورة، حفل المقطع بالنسيج المتكرر في (صيف وصيف – جرح وجرح) يعززها توظيف أسلوب النفي في (لا تحب– لا تنتمي– لا ترتوي) بما يحتوي عليه من سلب لأفعال مضارعة حيوية، تبعث الحيوية الصوتية والمعنوية في جسد النص، ويزيدها وضوحا (أقدِّم – لا أقدم) التي تمنح المشهد بعدا حركيا يجسد ملامح صورة التردد والحيرة، وعدم الاكتراث في الوقت نفسه، مما يزيد صورة الاغتراب وهواجس الرحيل في نفس الشاعر.

كما أسهم التجانس في منح الصورة رونقا وجمالا، من خلال اتكائه على عنصر التقارب الصوتي، والاختلاف المعنوي، وفتح فضاء التلقي بالترقب كما في قوله:

"أخاف عليكَ، ولكنني الجسرُ فاعبرْ

ولكنني غيمةُ الاشتهاء الكبيرْ

ولكنني الظلُّ والطلُّ في لفح هذا الزمانِ الهجيرْ"([71])

اتكأت الصورة الإيقاعية في المقطع على شبكة صوتية، وتجانسات في الجرس من خلال الاتكاء على صوت النون الأنفي السيال، المتوسط بين الاحتكاك والانفجار، بما يتضمنه من صوت الغنة تنبثق من التشديد في (لكنَّني) التي تكررت هنا ثلاث مرات، يعقبها الجناس في (الظل والطَّل) بوشايتها الترقبية، ودلالتها على معنى الخير، رغم اختلاف الدلالة في كل من الدالين، فالظل وسط الهجير كالماء البارد لعطشان في الصحراء، والطلُّ يزيد المشهد حيوية وسط هجير لافح، فهو برد وسلام على قلب عابري

([70]) نفسه، ص41، 42

([71]) الديوان، ص32

الصحراء القاحلة. وبذلك يبرز دور الإيقاع الداخلي في إثراء الصورة، ومنحها فضاء أرحب يفتح الدلالات على مجالات التخيل والتأويل.

الخلاصة

محمود مفلح أحد شعراء فلسطين المعاصرين الذين عاصروا النكبة، وزامنوا مراحل النزوح والاغتراب، بما يحمله من ألم، وقد سكنه هاجس الشعر، ومن خلال مقاربة شعره وجدته قد تمكن من توظيف منمنمات الصورة، في ديوان (لا تنتظر أحدا سواك) بشكل جلي وجميل.

وقد تناول الباحث مفهوم المنمنمات للإفادة من الفن التشكيلي، وما يحمله من جمال الرسومات التوضيحية وزخرفاتها، على اعتبار تكامل الفنون، لتوضيح جماليات الصورة الشعرية وطاقتها التعبيرية، معتمدا على المنهج الوصفي التحليلي، بما يتخلله من تقانات أسلوبية، وجمالية. مع عدم إغفال جماليات البلاغة العربية الموروثة، فمنها انبثقت معالم الجمال التصويري المعاصر.

وتوزعت منمنمات الصورة على التشبيه والاستعارة والكناية، والإيقاع الداخلي، بما احتواه من تكرار، وتوزان وتجانس وتخالفات دلالية.

المراجع

ابن الأثير، ضياء الدين، (1995م) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج/1، تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت.

أبو العدوس، يوسف ، (2010م) التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، دار المسيرة، عمان، ط2،

بهنسي، عفيف (1979م) جمالية الفن العربي،سلسة عالم المعرفة، الكويت ع،14، فبراير.

الجرجاني،(عبد القاهر 1991م) أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، ط،1،

الخفاجي، ابن سنان ، سر الفصاحة،(2010) تحقيق، إبراهيم شمس الدين، كتاب ناشرون، بيروت، ط1

درو، إليزابيث، (1961م) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة د محمد إبراهيم الشوش، مكتبة مُنَيْمَنَة، بيروت

الرومي، سمية بنت رومي عبد العزيز ، في الاتجاه الإسلامي في الشعر الحديث دراسة موضوعية فنية في ضوء شعر محمود مفلح، كلية الآداب للبنات، الرياض.

زايد، على عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة،(2008م) مكتبة الآداب، القاهرة، ط5،

الزواوي، خالد محمد ، (1992م)، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، المصرية، العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1

صالح، بشرى موسى ،(1994م) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1

الصائغ، وجدان عبد الإله(1994م) ، الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة،دار مكتبة الحياة، بيروت، ط1

عبد الرحمن، نصرت صالح ،(2013) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، كنور المعرفة، عمّان، ط1

عبد الله، محمد حسن ، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف. القاهرة. د.ت

عبد الهادي، محمد عبد المقصود (2011م) شعر محمود مفلح دراسة فنية، أطروحة دكتوراه، جامعة الفيوم، كلية دار العلوم.

العسكري، أبو هلال ، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق، د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2008م

العلوي، يحيى بن حمزة ، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز،ج1، تحقيق الشربيني شريدة، دار الحديث القاهرة، ط2010م

فونتانا، ماريا فيتوريا(2015) المنمنمات الإسلامية، ترجمة عز الدين عناية، منشورات جامعة الكوفة، دار التنوير بيروت

القزويني، الخطيب ، الإيضاح في علوم البلاغة،(1999م) تحقيق عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1،

القط، عبد القادر، (1988م) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب القاهرة.

مصطفي، محمد عبد المطلب ،(2000م) الشعر العربي الحديث في فلسطين مرحلة الريادة، أطروحة دكتوراه، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة.

مفلح، محمود ، (2013م.) لا تنتظر أحدا سواك،دار الآداب، القاهرة، ط1

النابغة الذبياني، زياد بن معاوية (2009م) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، دار السلام، القاهرة، ط 1

ناصف، مصطفى ،(1981م.) الصورة الأدبية،دار الأندلس، بيروت، ط2

نافع، عبد الفتاح صالح عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء، ط1، 1985م