IUGJEPS
Vol 29, No 4, 2021, pp 298 -328

ISSN 2410-3179

مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الانسانية

تاريخ الإرسال (2020-03-29)، تاريخ قبول النشر (2020-12-20)

جماليّة الصّورة الشّعريّة
دراسة في نماذج مختارة مِنْ الشّعر الأردني

اسم الباحث: د. زايد محمد الخوالدة

اسم الجامعة والبلد: الجامعة الهاشمية - مركز اللغات

* البريد الالكتروني للباحث المرسل:

E-mail address: zayedmoh@yahoo.com

https://doi.org/10.33976/IUGJHR.29.4/2021/11

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على بناء الصّورة الشّعرية في الشعر الأردني؛ إذ تنوعت طرائق بناء هذه الصورة محدثةً دلالاتٍ جماليةً وشعرية ونفسية أسهمت في تخصيب النص الشعري، من خلال انزياحات متعددة خلقت توترا دلاليا وجماليا، أشركت به المتلقي في تمثّل تجربة الشاعر ورؤيته وموقفه. جاءت الدراسة في ثلاثة محاور بعد تمهيد نظري، فالأول تناول الصورة الشعرية: منها البسيطة؛ إذ تبنى هذه الصورة بتقنيات متعددة مثل تراسل الحواس والتشخيص والتجسيم أو ما يسمى تبادل المدركات، ثم الصورة المركبة، مثل التّوليد والتراكم، والصورة ذات الدلالة اللونية (الصورة اللونية)، والمفارقة التصويرية. والصورة الكلية، ومنها الصورة المشهد(التفصيلية، ذات اللقطة السينمائية)، والتشكيلية، والسريالية، والصورة السردية. ولا بدّ من الإشارة إلى إنه ورد في البحث مقطوعات شعرية لشعراء أردنيين فلسطينيي الأصل مثل محمد القيسي وإبراهيم نصر الله، وقد اعتمدها الباحث كونهما مقيمين في الأردن

كلمات مفتاحية : الشّعر الأردني، الصّورة الشّعرية، البسيطة، المركبة، الكلية، دراسة نقديّة .

The aesthetic of the poetic image: A study in selected examples of Jordanian poetry

Abstract

This study aims to stand on the construction of the poetic image in Jordanian poetry, as the methods for building this image diversified, creating aesthetic, poetic and psychological connotations that contributed to the enrichment of the poetic text, through multiple displacements that created a semantic and aesthetic tension, with which the recipient participated in the poet's experience, vision, and position. The study came in three axes after a theoretical preparation. The first one dealt with the simple poetic image, as this image was adopted with multiple techniques such as correspondence of the senses, diagnosis and embodiment or the so-called exchange of perceptions and direct analogy, then the composite image, such as generation and accumulation, and the image with color significance (color image) , The graphic paradox. The overall picture, including the detailed, plastic, and surreal image, the cinematic picture, and the narrative image.

Keywords: Jordanian poetry, poetic image, simple image , composite image, overall poetic image, critical study.

تمهيد نظري:

لعلّ الصورة الشعرية تعدُّ مِنْ أهم مكوّنات القصيدة العربية قديما وحديثا؛ يرنو الشاعر بها إلى صبغ شعره بعناصر جماليّة فنيّة أو شعريّة تميزّه عنه غيره. فنجد الشاعر يستخدم التشبيه أو الاستعارة ليبرز جمالية الصورة من جهة، ويكشف بها عن مكنونات نفسه من جهة أخرى .

عُرفت الصورة على أنّها طريقةٌ لكشف جوانب الأشياء وإدراكها؛ فالصورة وسيلة كشف مباشرة تدل على معرفة جوانب خفية من الأشياء بالنسبة للشاعر، الذي يدرك، والقارئ الذي يتلقّى، وبهذا الفهم يكون التّشبيه عملاً خلّاقًا حقا[1]. و تعرف الصورة الشعرية بأنها "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 التراسل"[2]. ومن هنا يتضح مدى أهمية الصورة في بناء القصيدة؛ فبها يشرك الشاعرُ المتلقي في عقد هذه المشابهة وصولا للتأثير الذي يريد إحداثه، والجمالية التي يسعى لإبرازها.

وقديما عرفت الصورة بوصفها مصطلحاً أدبياً في التراث النّقدي العربي، بقدرة الشاعر في استعمال اللغة استعمالا فنياً يدّل على مهارته الإبداعية ومِنْ ثمّ يجسّد شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير على المتلقي[3]. إلا أنّ هذه الصورة أخذت تتطور، من خلال ازدياد الفجوة بين عنصري التّشبيه الذي هدفه إعادة بناء الصورة مِن جديد وفق رؤية محددة؛ وعندما تزداد درجة الانحراف في الصورة بين طرفي التشبيه، تزداد فاعلية التّشبيه وقدرته على خلق المفاجأة والدهشة والحيوية، مِن خلال عناصر التخيل الابتكاري[4]. يتضح مما سبق، أنّ تطور الصورة الشعرية ارتبط ارتباطا وثيقًا برغبة الشاعر في نقل رؤيته للمتلقي، ووجهة نظره للقضايا والأشياء سواء المحسوسة أو المجردة، مما حدا به إلى رفع درجة التوتر بين طرفي الصورة.

ومِن هنا عدّ (كوهون) أنّ دراسة الصورة بشكل مِن الأشكال هي دراسة للأسلوب؛ فالانحراف الذي يتخلل عملية بناء الصورة يلعب دورًا مهمّا في شحن الطاقة الإيحائية والدلالية والجمالية [5]. ويبدو أنّ الصورة في الشّعر الحديث أخذت بعدًا أكثر عمقًا، فكلما كان البعد بين طرفي التشبيه كان أكثر تأثيرًا وفاعلية في المتلقي حتى عرّفها بعض النقاد المعاصرين" مفارقة دهشة "[6]. وحقيقة هذه الدهشة لا تأتي إلا من خلال خلخلة البنية الشّعرية، وكسرِ التّوقع، وجذب المتلقي إلى إعادة إنتاج النص .

ومن جهة أخرى، أخذت الصورة أكثر تطورا في الشّعر الحرّ (التفعلية)؛ إذ أصبحت تستخدم بطريقة بنائية عضوية، تتدرج أصلًا في صميم العمل الفنّيّ؛ فتتولّد خبرة أكثر وأوسع، تعمّق إدراكنا وإحساسنا[7]. وبالتالي نجد الصورة الحديثة" إبداعًا خالصاً للروح، وهي لا يمكن أنْ تتولد مِن التشابه، وإنّما مِن التّقريب بين حقيقتين متباعدتين كثيراً أو قليلاً، وكلّما كانت الصلات بين الحقيقتين اللتين يقرّب بينهما الشاعر بعيدة ودقيقة كانت الصورة أقوى وأقدر على التأثير وأغنى بالحقيقة الشّعريّة"[8]. يبدو أن الصورة وجدت لنفسها مرونة أكثر في شعر التفعلية؛ إذ أخذت تُبنى بطريقة عضوية بنائية؛ مما جعلها أكثر ترابطًا واتساقًا، فهي منداحة في عمل فنيّ مترابط ومتكامل وهذا ما نجده في كثير من القصائد الشعر الحديث، وخاصة التفعلية؛ إذ يجد القارئ قصائد تقوم على فكرة واحدة، وأخرى مبنية على صورة رئيسة، قد تتفرع إلا أنها منبثقة عنها، إلا أنها في الغالب تعبر عن موقف محدد أو رؤية ما .

---

(1) – ينظر ،عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي (ص 202)

(2) – اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث(ص31) .

(3) – ينظر غزوان،عناد، الصورة العراقية الحديثة، مجلة الأقلام، ع 11–12 (ص 85)

(4) – ينظر المساوي ،عبد السلام ، البنيات الدالة في شعر امل دنقل (ص 100)

(5) – ينظر كوهن،جان، بنية اللغة الشعرية(ص 43)

(6) – أدونيس، زمن الشعر(ص 154)

(7) – ينظر اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث (ص 262)

(8) – زايد،علي عشري،عن بناء القصيدة العربية الحديثة، (ص 72)

تُبنى الصورة بعدة أشكال منها: البسيطة (المفردة)، والمركبة، والكلية.

الصّورة البسيطة (المفردة)

وهي أصغر وحدة تعبيرية يمكن أنْ تُبنى منها الصورة الشعرية الحديثة[1]. على أن هذ الصورة المفردة أو البسيطة تقوم على خرقٍ واحد للعلاقات الدلالية المألوفة [2]. ويمكن لهذه الصورة أنْ تستقلَ بنفسها مشكلةً فكرة محددة، ذات كثافة دلاليّة، فهي لها" قدرتها على التّعبير عن المعاني والأبعاد النفسية للتجربة الشعرية، فللصورة دلالاتها المعنوية والنفسية المستقلة في ذاتها، و لكن هذا لا يعني أنّها منعزلة انعزالا تامًا عن غيرها من الصور"[3].

تبنى الصورة المفردة البسطية بعدة وسائل منها : تراسل الحواس، التجسيم، الشخيص [4]. وقد أرتأ الباحث إلى جعل هذا الصورة في محورين هما: تراسل الحواس، وتبادل المدركات؛ لكثرة دورانهما في هذه المقطوعات الشعرية، كما سيتوقف عند أسلوبين اثنين في محور تبادل المدركات هما التشخيص والتجسيم كي لا يطول البحث .

أ- تراسل الحواس

يتم بناء الصورة المفردة عن طريق تراسل الحواس، إذ تتداخل العناصر الحسّيّة بما تشتمل عليه من ألوان، وأشكال، وملمس، ورائحة، وطعم، فتشترك جميعها لتشكيل الصورة الشعرية، كأن يقوم الشاعر بخلع صفة حاسة البصر على حاسة السمع، فما يدرك بالبصر يصبح مسموعاً والمسموع يصبح مرئياً، وما حقه أنْ يُسمع يُشم وهكذا [5] .

يبني الشاعر محمد مقدادي صورته الشعرية على تنافر المدلولات، التي تبدو غير مألوفة في الواقع، ولكنه يقرّب بينها بهذا الخيال الذي يشي بمدى حنينه للمرأة، يقول :

طَوَفانُ عينيها يُلاحقني،
وهديلُ كفّيها يلاحقني،
وأنا . . شهيدُ اللمسةِ الأولى . . .
وصريعُ هذا الموج . . . ،
والإعصار ! [6]

إذ إنّ اللمس مِن خاصية اليد وهي حسية، والهديل خاصيةٌ صوتية للحمام، فيمزجها دلاليا لتصبح هاتان اليدان تشعّان هديلا؛ فيخلق من الصورة الصّوتية صورةً حسّيّة أخرى متسقة تقوم على اللمس. فالشاعر تدفعه الحالة النفسية إلى الغليان الذي ناسب صورة الطوفان؛ فهو مشتاق إلى درجة الغليان.

ولعلّ جمالية تراسل الحواس تكمن في هذا الخرق أو الانحراف غير المألوف؛ إذ ينسب الشاعر للصوت حاسة البصر، ولكن الغرابة والدّهشة تكمن في أنّ هذا الصوت يظهرا كفيفيا، مما يشي بعمق الحالة النفسية التي تعتري الشاعر؛ وكأنه عاجزٌ عن الوصول إلى هذه المحبوبة، أو التواصل معها وذلك في قوله:

على بُعدِ رُمحينِ مِنْ خصرِ سيدةِ القلبِ
لا شيء أحملهُ غيرَ صوتيَ الكفيف [1]

---

[1] – الصمادي، امتنان، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية (ص 131)

[2] – أبو محفوظ ، ابنسام ، بنية القصيدة في شعر أمل دنقل (ص 88)

[3] - أبو إصبع، خالد، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، منذ عام 1948حتى 1975 (ص 42)

[4] – المرجع السابق (ص 167)

[5] – ينظر إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية (ص 130)

[6] – مقدادي، محمد، حقول الليلك (ص 82)

ولعلّ الإحساس بالعجز والضعف يلازم صورة هذا البحث العبثي، والمُضني، مِن خلال ورود الصورة في سياق الحصر.

وقريبا مِن هذه الصورة المفردة، قول الزيودي متّحسرا على غياب المحبوبة، وبثّ حنينه لها :

ماذا يظلّ مِنْ الحُبِّ
حينَ يَغيبُ الحمام
وحينَ يجِفُّ الهديل [2]

فصورة المحبوبة مقترنة بحضور الحمام، وبغيابه تزداد عذابات الشاعر، وقد عبّرت الصورة المفردة القائمة على التراسل عن هذا المعنى في قوله(وحين يجفّ الهديل)؛ فالحمام ينسب له خاصية صوتية وهي الهديل، والجفاف من متعلقات الصورة المحسوسة للماء! فكيف يحدث ذلك ؟ إنّ التنافر بين الدوال المتجاورة خلق توترًا جماليًا يشي بمدى حزن الشاعر وحالة الفقد والجفاف العاطفي التي يعيشها .

وبالطريقة ذاتها نجد الزيودي –أيضا– يبني صورته الشّعرية على تراسلٍ آخر للحواس، يقوم على مزج حاسة الشّم و إضافتها إلى شيء معنوي وهو الذكرى، ضمن انحراف شديد العمق؛ فالعطر أو الرائحة الذّكية هي من خواص النبات أو الأشجار، ويكون فضاؤها الهواء لينتشر بسرعة، إلا أن الزيود يستعيرها للذكرى، وينزاح أكثر عندما يجعل فضاءها دمه، الذي – في رأيه – مكانٌ أشدّ انتشار مِن الفضاء أو الهواء؛ وقد لجأ إلى هذا الانحراف ليعبر عن شدة شوقه ولهفته للمحبوبة. يقول :

كلّما غابوا بكى النايُ وأبكاني
وفاحتْ في دمي ذِكرى الحَبيب
يا غريب الدّارِ يا نايُ
كلانا ذابَ بالوجدِ [3]

وتختلط مشاعر الحنين للمكان، عند الشاعر علي الفزاع، مع مشاعر الألم، إذ يتوق إلى قريته (زيّ)، التي بدا استحضارها في صورة شعرية تقوم على تراس للحواس :

حين انبثقتِ فجأةً بين يدي
حقلًا مِنْ الدّحنون،
ودفقةً مِن عِطرِ زعترٍ بريّ
أيقنتُ أنّكِ الملاذ،
وأنّكِ الطفولةُ ألمًا عشتُها
في وطني المحزون [4]

إذ يستحضر الشاعر قريته بفضائها الكامل وكأنّها انبثاق ماءٍ شديدٍ ليناسب شدة شوقه، إلا أنّ هذا الانبثاق الذي هو من خاصية الماء، يستعيره لدفقةٍ أخرى تنتمي لحاسةِ الشّم وهي لـ(دفقة عطر زعتري بري)، فتنثال هذه الرائحة البّرية الذّكية يتحسّسها بيديه لا بأنفه؛ لان مقام الصورة في الخيال، ولشدّة حبّه للمكان وتعلّقه به، والحنين له، بنى هذه الصورة غير المألوفة، بطريقة أكثر جمالًا وشعريّة، جعل القارئ يستشعر مدى حنينه للمكان، ونفوره من المكان الحاضر. لقد ناسب الشاعر في هذا الاستحضار،

[1] – المصدر السابق(ص 122)
[2] – الزيودي، حبيب، ناي الراعي (ص205)
[3] – الزيودي، حبيب، ناي الراعي(ص 263)
[4] – الفزاع،علي، الأعمال الشعرية (ص 120)

بين تراس الحواس؛ فجاءت مترابطة، خاصةً عندما جعل من قريته/ محبوبته، نبتةً يحنّ لرائحتها؛ ممّا عمّق مِن إيحاء الصورة وتركيبها .

ب– تبادل المدركات

ويقصد به إضفاء الصفات المادية على المعنوية، وبالعكس، ممّا يشكّل انهياراً للفوارق بين الطرفين (المعنوي المجرد والمادي الملموس)، ويتحقق ذلك مِن خلال توظيف أساليب التشخيص والتجسيم والتجريد[1]. إلا أن البحث سيتوقف عند أسلوب كَثُر استخدامه عند هؤلاء الشعراء ألا وهو التشخيص والتجسيم .

– التّشخيص والتّجسيم :

يقصد بالتشخيص منح المحسوسات والأشياء المجرّدة صفات إنسانيّة، ونسبة صفات البشر إلى أفكار مجرّدة أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة. [2] أو"خلع المشاعر أو الصفات البشرية على الطبيعة الجامدة" [3]. أما التّجسيد فيقصد به إكساب المعنويات التي لا تُدرك بحاسة مِن الحواس الخمس، صفات محسوسة[4]. ولعلّ هذا الأسلوب يسهم في كشف رؤية الشاعر إزاء ما يحيط به؛ فهو يتفاعل مع محيطه بشكل لافت، ناقلا ما يشعر به من أحاسيس ومشاعر اتجاه هذه الأشياء –على اختلاف جنسها– في صورٍ شعريّةٍ عديدة، مستخدمًا مرة التّجسيم، وأخرى التّشخيص؛ ليقرب إلى الأذهان ما يريد قوله .

ينسب العزازي (الشيب)، وهو مدرك حسّيّ بصريّ ملموس، إلى مدرك معنوي غير مرئي، غير ملموس، وهو(الحُلم) ليعبر عن حالة النفسية جراء هذا الحنين والانتظار للمحبوبة، وهي صورة غير مألوفة أشرك المتلقي في تصورها من خلال كسر توقعه؛ فالشيب يكون للشَعر، ولكن الشاعر يجعله للحلم، فيخلق مِن هذا التجاور المتنافر صورةً تشخيصية أكثر جمالية وأشدّ إيحاء وفق تبادل للمدركات:

قد شابَ حُلمي في هواكِ وخافقي ويلي مِنْ الأحلامِ حينَ تشيبُ ! [5]

ويعبر عبد الله رضوان عن حجم الخراب الذي أصاب ذاته؛ نتيجة مفارقته المكان الحميمي، بيت الطفولة؛ إذ تظهر صورة ظلّه بهيئة إنسان ينوح على ذكرياته وذهاب زمنه الجميل، في صورة تشخيصية عميقة الأسى؛ فظله ينوح على فراقه. يقول:

رأيتُ هزائمِي اكتملتْ . . حتّى اشتعال الغوايةِ بالأبيضِ الموت

هذا الخرابُ العظيمُ يبرعمُ بابي

فما زالَ ظلي ينوحُ عليّ [6]

فالشاعر يستعير مِنْ الخاصيّة النباتية (التبرعم) ويضيفها للخراب ليزيد الصورة وضوحا؛ فيبدو الخراب متبرعما بالباب، مما يشي باستمرار مأساة الشاعر وامتدادها للزمن الحاضر، من خلال سياق المضارع (يبرعم)، مع إيحاء الجملة الاسمية بمدى ثبوت هذا الخراب .

وفي إطار الحنين للمكان الأليف، يستحضر الزيودي صورةً غير مألوفة، بناءً على الانحراف الدّلالي؛ إذ يظهر (الممرّ) كإنسان يحنّ لشخص آخر، فالمفترض أنّ الحنين مِن متعلقات الإنسان بوصفه عاقلا ناطقا ذا إحساسٍ، كما أن الحنين يكون لرؤية مَنْ

---

[1] – ينظر الصمادي، امتنان ، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية (ص139)

[2] – وهبة،وجدي ، معجم مصطحات الأدب (ص358)

[3] – ويليك، رينيه،وأوستن، ورين، نظرية الأدب (ص 212) . يبدو أن لفظة التّجسيم أدق من التجسيد ولذلك سيعتمدها الباحث.

[4] – ينظر، قطب، سيد، التصوير الفني في القرآن (ص 69) يبدو أن استخدام لفظة تجسيم أفضل تجسيد، فلفظة جسد تمنح غالبا لمن له روح .

[5] – العزازي، بكر حسن، عيوني سلمى (ص 39)

[6] – رضوان، عبد الله، مراثي البهلوان (ص 58)

يحنّ له، إلا أنّ الشاعر انحرف مرة أخرى بالصورة ليناسبَ بها الممر؛ فجعل الحنين لوقع الخُطى، وذلك لضرورة التلازم بين الحياة والموت، بين الجفاف والخصب. يقول :

الممرُّ العتيقُ يحنُّ لوقعِ خُطاك

وقد جفَّ بَعدُكَ عُشبُ الممّر [1]

والسؤال هنا ما علاقة الجفاف بالخُطى؟ إنّ الممر يستمد في صور غير مألوفة خصبَه مِن هذه الخُطى شوقا لها، وحياةً بها. وبالتالي يتضح كيف أنّ الزيودي يخلخل البنية، بل يكسّرها؛ ليعيدَ بناء علاقاتٍ جديدة بين الألفاظ؛ لتعطي صورة جديدة غنية خصبة، تولّدت مِنْ هذا التنافر الذي بدا أكثر دهشة للمتلقي، مما دعاه إلى إعادة بناء العلاقات؛ ليعيش تجربة الشاعر .

ويعبّر الزيودي عن الشعور بالوحدة والعزلة من خلال هذه الصورة التجسيمية؛ فالهرم يكون للكائنات الحية، ولكن الشاعر يصدّم المتلقي عندما ينسبه للمساء؛ ليعبر عن طول انتظاره، وطول مساءاته، التي باتت عبثا مِن وصل المحبوبة :

لا تسألي عنّي وعن شجري

فقد هرمَ المساءُ على نوافذنا

وتينُ الرّوحِ قد شاخا

جبلٌ مِن الأحزانِ داهمَ وحدتي

وطوى قوائمَهُ على روحي وناخا [2]

لقد عمّق هذا الانحرافَ انحرافٌ آخر يظهر في قوله(تين الروح قد شاخا)؛ إذ تولدّ منه؛ ليعمق هذا الشعور بالوحدة والفقد، في حين ينداح في الصورة تركيبان متنافران، الأول:أنه جعل للتين العنصر النباتي روحًا أشبه بالإنسان، والثاني جعل هذه الروح تشيخ. وبالتالي لا يفصل الشاعر بين التجسيم والتشخيص لأنه يعتمد على صورةٍ طبيعية، يستمدها مِن بيئته الريفية، وهذا قاده إلى تجسيمٍ آخر مِنْ جنس الصورة الآنفة؛ إذ يجعل الأحزان لكثرتها كالجبل والتي بدورها تظهر كصورة الجمل الضخم، الذي طوى قوائمه على روح الشاعر. ويبدو أن الشاعر هنا راوح بين التجسيم (صورة الأحزان بالجبل) والتوضيح (صورة الجمل بالجبل) ليقرب إلى الذهن مدى هذا الثقل. وتبدو هذه العلاقات التي يبنيها الشاعر في هذه الصورة للظاهر غير منطقية في شقها الأول، إلا أنها نقلت للمتلقي هذا الثّقل مِن الأحزان وهذا الهمّ الجاثم على صدر الشاعر، وهو الوحدة والفراغ والعزلة، حتى بدت ذات الشاعر هرمة عاجزة أمام استلاب الزمن .

وتبدو حالة هذه الوحدة، والشوق للقاء المحبوبة، قد تكون وطن الشاعر أو قريته، بارزةً عند القيسي، إذ يتمتزح المجرد بالمحسوس، في صورةٍ تعبّر عن غربة الشاعر، وشوقه للعودة أو لقاء المحبوبة :

أفقٌ ضبابِيٌّ

ولا وعدٌ يرفُّ على الغريب [3]

فالوعد قيمة مجردة معنوية غير مدركة، ينسب الشاعر له صفةً محسوسة وهي رفرفة الطائر؛ في إطار صورة تجسيدية ، ليغدو هذا الوعد أشبه بالسراب، خاصة أنّ أفقَ الشاعر يلّفه الضباب. ومن هنا يبدو هذا الانتظار خائبًا بحضوره في سياق النّفي، ممّا يشي بحالة اليأس والإحباط لدى الشاعر.

ويرصد تيسير السبول حالة السأم التي تعصف به، فتحيله إلى ذاتٍ ممّزقة، ينهشها السأم حتى الموت، وذلك في صورة تجسيدية مفزعة للسأم، يقول :

---

[1] – الزيودي،حبيب، ناي الراعي (ص307)

[2] – الزيودي،حبيب ، ناي الراعي (ص158)

[3] – القيسي، محمد، الأعمال الشعرية (ج2 /622)

تشي الوجوهُ ها هُنا
بأنّنا نموت
لا تشفقي – صديقتي
يقتاتُنا السأم
برقةٍ ودونما ألم . [1]

فالسأم عنصر شعوري معنوي غير مدرك، ينسب الشاعرُ له صفةَ الجوع والغذاء، التي هي مِن صفات الكائنات الحية، إلا أنّ الشاعر ينحرف أكثر في الصورة، التي تقوم على الكآبة، عندما يجعل هذا التغذي على الإنسان (الشاعر)، بل يفتعل عنصر الدهشة والمفاجأة عندما يجعل حركته تتصف بالرقة دون إحداث ألم له. ولعلّ الشاعر يريد بهذا أن يصف بطء الزمن، الذي ولدّ هذا الشعور المفزع، كما يحيلنا إلى حالات اليأس والإحباط والعبث لدى الشاعر، كأنه لا يتألم؛ وقد اعتاد هذا الشعور المتكرر، الذي خدمه بنية المضارع (يقتاتنا) في قوله (يقتاتنا دونما ألم). وبالتالي تولّد هذه الخلخلة لبنية العلاقات بين الألفاظ إحساسًا مفزعًا لدى المتلقي يعيد بها صورة المشهد وفق رؤية الشاعر السوداوية .

ويمثل غياب المحبوبة، بعدما أنْ تحوّل اللقاء إلى فراق، والحضور إلى غياب، صورة دامية في نفس الشاعر علي الفزاع، إذ يُجسّم الأنين الصادر مِن قلبه، بصورة حيوان له عويل؛ فالعويل مختص بالحيوان وخاصة الذئاب، ولكنه ينسبه لقلبه. يقول :

يعزُّ عليّ يا محزونة العينين
أنْ تمضي
ونرجعُ مثلما كُنّا
غريبين بلا مأوى
وفي قلبي ،
عويلُ بواخرَ تنأى . . . [2]

ولا يكتفي الشاعر بهذا الصورة على هذا النحو بل يمتد بها؛ لتكشف عن عمق مأساة هذا الرحيل؛ فهذا العويل المختص بالحيوان والذي نسبه لقلبه، يغدو كصوت البواخر في البحر تبتعد، مما يشي بمدى حزن الشاعر نتيجة الفراق الضياع. وهنا يلحظ كيف يرواح الشاعر بين الصور فهو ينتقل من التجسيم إلى التوضيح في نهاية الصورة، ربما ليلائم قضية الصوت والبعد .

ويعبّر القيسي عن حالة الحزن التي لا تفارقه، وانعدام مظاهر الفرح، بسبب ما يعانيه في الغربة مِن إحساس بالضياع والتّشتّت من جهة، والحنين لوطنه من جهة أخرى. وقد أسهمت الصورة التّجسيمية في الكشف عن رؤية الشاعر؛ إذ عبّر عن الحزن والألم بجفافِ البسمة في القلب، وهذا انزياح عن المألوف؛ فالبسمة تكون للإنسان ومكانها الفم، ولكن الشاعر جعلها للقلب، ونسب لها فعل

الجفاف الذي هو من خاصية الماء والعشب، وكانّ مظاهر الحياة بدأت تذهب مِن قلب الشاعر وتتجه نحو الموت:

جَفَّتْ البَسمةُ في قلبي، وكان الليلُ ينسابُ كئيبا
يسكب الحُزن الأصيلا
في وعاءِ الرُّوحِ، في عُمقِ قراري [3]

[1] – السبول، تيسير، الأعمال الكاملة (ص 120)
[2] – الفزاع،علي، الأعمال الشعرية (ص 175)
[3] – القيسي، محمد ، الأعمال الشعرية (ج1/ 29)

أما الصورة الثانية فهي مزدوجة التّجسيم والتّشخيص، إذ شخّص الليل المدرك الحسي، بظلامه، بالإنسان الكئيب، ثمّ انحرف بهذا التشخيص ذاته، عندما جعل هذا الليل ينساب كالماء في صورة توحي بالحزن والكآبة، ثمّ عاد وجسّم الحزن بالمادة التي تُسكب في وعاء الروح. ومِن هنا نجد هذه الصور عبرت عن الانفعالات الداخلية في نفس الشاعر وما يعتريها مِن حزن وألم وأسى يمتد حتى قرارتها .

الصّورة المُركّبة

تعرف الصّورة المركّبة بأنّها مجموعة مِنْ الصّور المفردة، التي يأتلف بعضها مع بعض، بوحدة منطقيّة أو نفسيّة أو معنويّة، من أجل تقديم موقف انفعالي على قدر من التّعقيد، أكبر مِن أنْ تستوعبه صورة بسيطة [1]. ويمكن القول إنّها مجموعة مِنْ الصور المفردة تحكمها علاقات متفاعلة لتولّد معاني مركبة؛ ممّا يثري الرؤية الشعرية لدى الشاعر؛ فالصورة الواحدة تؤطّر بالكلمات التي تجعلها حسّية وجليّة للعين أو للأذن أو اللمس لأي من الأحاسيس، ثم توضع صورة أخرى قربها، فينبلج معنى ليس هو معنى الصورة الواحدة منهما، ولا هو هو معنى الصورة الثانية، ولا مجموع المعنيين، بل هو نتيجة لهما، نتيجة للمعنيين في اتصالهما وفي علاقتهما الواحد بالآخر [2]. وبالتالي شرط هذه الصورة أنْ تكون منفصلة بخواصها متّصلة بالقصيدة، لأنّها مصبوغة بروح القصيدة الكليّة، وبطبيعة الفكرة العامّة [3]. يتضح مما سبق أن ثمة ارتباط عميق بين فاعلية الصورة الكلية و مدى اتساق الصور الجزئية وترابطها؛ فهي تعتمد بقدر كبير على تساوقها وفق رؤية واحدة ومحددة، تخدم استجلاء الموقف التي تروم التعبير عنه.

ومِن هنا فالصّورة المركبة تكون ناجحة بقدر انسجام الصور الجزئية فيها وتفاعلها معا، فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصورة المتكونة للقصيدة فقدت دورها الحيويّ في الصورة العامة [4].

وتأتي الصورة المركبة في عدة أنماط، نذكر منها: التّوليد والتّراكم، المفارقة التّصويرية، الصورة ذات الدلالة اللونية(الصورة اللونية).

أولا : التّوليد والتراكم

التّوليد : إمّا أنْ يولّد تشبيهاً مِنْ آخر حتى يصل إلى الأثر الجزئي الذي يقصده، بحيث يكون التشبيه الثاني قائماً على الأول والثالث على الثاني وهكذا. وإما أنْ يأتي بجملة تشبيهات متتابعة ترتبط جميعها بوحدة عضوية ونفسية ومعنوية [5]. كما يقصد بالتّوليد الصور المولّدة وهي صور جزئية بسيطة في أصلها، يعمد الشاعر إلى توليد صور أخرى منها، بحيث تتنامى مستقصية جزئيات منها للتعبير عن رؤيا ذاتية خاصة لا تتم إلا مجتمعة، وهذا النوع يُعرف أيضا بالصور المُكثّفة أو المكتظّة [6] .

التراكم : تقوم فكرة التراكم على حشد مجموعة مِنْ الصور المفردة المتتابعة، التي تقدم بدورها مجموعة مِنْ الصور المتتالية المرتبطة بموضوع واحد، بحيث تُحدِث في مجموعها تأثيراً معيناً يسهم في تشكيل رؤية الشاعر العامة [7]. كما تعرف بأنّها صورة مركبة مِنْ مجموعة مِن الصور المفردة المتلاحقة دون وجود علاقة عضوية ظاهرة بينها؛ فهي لا تتنامى لتكون صورة متكاملة ذات أصل واحد، لكنها تمثل في النهاية موضوعا واحدًا [8]. وبالتالي يمكن القول إنّ التوليد هنا يقصد به تولّد الصور من أصل

---

[1] – الصمادي، امتنان ، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية (ص142)

[2] – ينظر ماكليش أرشيبالد، الشعر والتجربة (ص 77)

[3] – ينظر قاسم،عدنان، التصوير الشعري التجربة الشمولية وأدوات رسم الصورة الشعرية (ص 192)

[4] – إسماعيل،عز الدين ، الشعر العربي المعاصر وقضاياه الفنية والمعنوية (ص 149)

[5] - ينظر الصمادي، امتنان، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية (ص 142)

[6] – ينظر العنبتاوي، دلال، بدر شاكر السياب : قراءة أخرى (ص 102)

[7] – ينظر الصمادي، امتنان، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية(ص 144)

[8] – ينظر الكيلاني، أيمان، بدر شاكر السياب : دراسة أسلوبية لشعره (ص 57)

واحد، في حين التراكم، يحدث نتيجة تراكم الصور الجزئية دون تنامي واضح المعالم ولكنه في النهاية يفصح عن قضية ما أو موضوع واحد.

ومن أمثلة الصورة المركبة قول الزيودي :

هكذا يا أبي كلُّ شيءٍ تلاشى
ولم يبقَ مِنْ فرحِ العُمرِ إلّا الصورْ
الممرُّ العتيقُ يحنُّ لوقعِ خُطاك
وقد جفّ بعدك عشبُ الممرّ
ونافذةٌ كلّما جئتُ أسألها عنك
ألفيتُها لا تُجيب
وتجهش قلبي
كُلّما دَندنَ العودُ رجّعني لمنازلِ أهلي
كُلّما دَندنَ العودُ أيقظَ فيّ تعاليلَهم بعد طُولِ رقود
وذرْذَرها في ضميري . [1]

تتضح الصورة المركبة هنا مِنْ خلال تساوق الصور الجزئية وانسجامها؛ ممّا يجعلها تتراكم ابتداء من بداية المقطع الشعري؛ فالتّلاشي الذي يخبر عنه الشاعر ولم يبق منه إلا الصور، تفصح عنه هذه الصور الجزئية القائمة على التّشخيص؛ فالممرّ يحنُّ لوقع خُطى الأب ، والنافذة تُسأل ولا تجيب، والعُود يوقظ، بمعنى يذّكر، إضافة إلى صورة العشب الجّاف حزنا على فراق الأب . فجميع هذه الصورة تتحد في صورة مركبة لتفصح عن شدّة تعلّق الشاعر بالماضي والمكان الحميمي، وما يعانيه من الفقد والاستلاب .

ولعلّ نهاية المقطع يمثل ذروة هذا التراكم للصور المتّصلة بالذكريات واستحضارها؛ كنوعٍ مِن التّعويض النّفسيّ؛ إذ يلجأ الشاعر إلى الفعل(ذرذر) لينداح مع فعل الإيقاظ(أيقظ) ليعبر عن مدى شوقه، تحسّره على تلك الذكريات. ولعلّ التناغم الصوتي قد عمّق من صورة الفقد العامة التي يعاني منها الشاعر، (تلاشى، جفَّ، تجهشَ)، والحزن والحنين، كما(دندنَ / ذرذرَ) الذي أشعل الذاكرة.

ومِن أمثلة التّوليد في الصورة المركبة، ما لجأت إليه الشاعرة شهلا الكيالي للتعبير عن الإحباط وخيبة الأمل في قولها:

عاقرٌ وجهُ السماء
والأماني غيمةٌ مطعونةٌ في الخاصرةْ
والرؤى . . . يا للرؤى
محضُ رمادٍ عالق بالذّاكرةْ [2]

إنّ التشبيهات المتلاحقة متصلة بالتشبيه الأول منبثقة عنه؛ فوجه السماء عاقر، دلالة الجفاف وامتناع الخير والأحلام والآمال، ومِنْ هنا تظهر الأماني نتيجة للتشبيه الأول كغيمةٍ مطعونة مُشوّهة، ممّا يولّد في النّفس هذا الشعور بالانكسار مِنْ تحقّق الرؤى؛ فهي مجرد رماد عالق في الذاكرة. إن التشبيهات المتلاحقة، والتي تخلّلها هذا الانحراف، قادت في النهاية عن الإفصاح عن الحالة النّفسية للشاعرة؛ حيث الإحساس بالانكسار والإحباط والخيبة .

[1] – الزيودي، حبيب، ناي الراعي (ص 307)
[2] – الكيالي، شهلا، وجهي الذي هناك (ص 8)

ويعبّر مقدادي عن حالة الجمود والملل والكآبة والخواء نتيجة بطء فعل الزمن، في صورةٍ مركّبة تتراكم فيها الصور الأخرى؛ فالنهار البطيء يظهر كسحليةٍ في الظهيرة، والسحلية ينتمي لها فعل الزحف، يكون في الظهيرة ممّلا مُتعِبا بسبب الحرارة، ثم يعمق التشبيه الأول ويأخذ منه جزئية وهي دم هذه السحلية، ليبدو بسبب هذا الملل والبطء كأنّه باهت لا حياة فيه، يَعْبُرُ الجلد كمساءٍ عجوز، وهي صورة منتمية لعنصر الطبيعة، يحتويها خرق في اسناد النعت؛ إذ نسب الشاعر لفظة (عجوز) لـ(المساء)؛ ليعمق مِن ثقل هذا الملل والشعور بالخواء، الذي يتسحيل في النهاية إلى أغنية(تتراخى) دون رغبة، مثل ثوب حداد على الفم، وأحسب هذه الأغنية حزينةً موجعة ثقيلة على القلب واللّسان. يقول :

نهارٌ بطيءٌ . . .
كسحليةٍ في ظهيرة أحلامها
دمٌ باهت،
يعبر الجلدَ مثل مساءٍ عجوز،
وأغنيةٍ . .
تتراخى على شفتي،
مثل ثوب الحدادْ! [1]

فجميع هذه الصور تتصل بعضها ، وتتسق لتفصح عن الخواء الروحي نتيجة بطء فعل الزمن، ممّا يشي بالحالة النفسية المتوترة والمأزومة لدى الشاعر .

ويرصد إبراهيم نصر الله صورة مفزعة للصمت في قصيدة(المنفى)؛ إذ يتمدّد ليخلَ وجود الشاعر، ليسلبه الأُنسَ والأملَ والحياة، باعثًا في النّفس معنى الانكسار والخواء والكآبة. يشبه الشاعر الصمت بمادةٍ تتكلّس في العظم، فتمنعه الحركة وقد تصيبه بالشلل؛ فالصمت قيمة معنوية غير مدركة نسب له صفة التّكلس المحسوسة، وهي صفة سلبية، ثم يورد صور تنبثق من الصورة الأولى تولدّ معانيَ جديدة تنتمي حركتها إلى الصورة الأولى، إذ نجد هذا الصمت –على غير العادة – يمتد إلى الطائر، وكأنّ أغانيه لا معنى لها أشبه بالصمت أو بلا صوت، ثم نجد هذا الصمت يخيم على الأرض الخضراء فتبدو لا حياة فيها ولا معنى لها، ويبتلع الساحات، فتغدو كأنّها فارغة، وكلّ ذلك مردّه الحالة النفسية لدى الشاعر؛ فهو يشعر بالخواء الروحي والعجز :

صمتٌ في العظمِ يتكلّس
في أغنيةِ الطائر
صمتٌ يفترشُ الأخضرَ يبتلعُ الساحات
يزحفُ مثل أفاعي الصحراء
يشقُّ صهيلَ الخيلِ
وفي حضنِ امرأتي يتبرّعم
وفي ضوءِ الأغنيةِ الشاحبِ
وفي أزهارِ الشرفات [2]

ويستمر هذا الصمت مخلخلًا بنية الشاعر الزمكانية، فيمتد إلى الصحراء ينتشر بها، زاحفا ببطيء شديد مثل الأفاعي، بل نجده يشقّ صهيل الخيل، فلا صوت لها، ولا معنى لوجودها، ثم يرتدُّ هذا الصمت إلى الشاعر، ليعبرَ عن حالة الخواء المقيم(في حضن أمراتي يتبرّعم)، وهذا الصمت والخواء يسطير على الأغنية فتغدو شاحبة لا إحساس أو معنى يشعّ منها، وكذلك الأزهار

[1] – مقدادي، طقوس الغياب (ص 5)
[2] – نصر الله، إبراهيم، الأعمال الشعرية (ص 525)

في الشرفات. فهذه الصور المتلاحقة التي انبثقت من الصورة الأولى، صورة الصمت (الخواء) المتكلس في جسد الشاعر (في عظمه)، امتدت في جميع أركان الفضاء الداخلي والخارجي، من خلال صور تقوم على تبادل للمركات، وتراسل للحواس، توحّدت فيما بينها، لتعبر عن الحالة النفسية المتأزمة لدى الشاعر نتيجة هذا الخواء والكآبة والشعور بالعجز .

ومن أمثلة التراكم في بناء الصورة، إضافة صورة مركبة إلى أخرى؛ لتشكلَ في النهاية صورة مركبة كبيرة، تعبر عن حالة الشاعر النفسية، وموقفه مِن حضور طيف المحبوبة في قول الزيودي :

كنتِ بالأمسِ معي
والحلمُ يمشي كملاكٍ في فراشي
طفلة داعبها همسُ النّسيمِ
حلمت أنْ تمسكَ العطرَ
وأحلامَ الفَرَاشِ
إنني أغرقُ في الحلمِ
أرى الأشياءَ في أثوابِها
الشّفّافةِ الألوانِ
لو لامستُها
طارتْ بعيدًا عن يدي [1]

يقوم الشاعر باستحضار طيف المحبوبة، الذي يأتي كأنّه حلم، مضفيًا عليه قدسية لأنه مختص بالمحبوبة؛ فنجد الحلم يمشي كملاك، في صورةٍ شديدة الخرق، فيمزج المعنوي مع المجرد؛ فالحلمُ قيمة معنوية، والملاك هيئة مجرّدة. ثم تأتي صورة مركبة أخرى فيستحيل طيفُ المحبوبة إلى طفلة، رمز البراءة والصفاء والجمال، يداعبها النّسيم، مشخصًا أياه بإنسان يداعب هذه الطفلة، بشكلٍ رقيق، وكأنه همس؛ ليناسب مقام الصفاء والبراءة والقدسية. ثم يعمد إلى صورة مركبة أخرى تقوم على تراسل الحواس وتبادل المدركات، من خلال محاولة الطفلة مسك العطر وأحلام الفراش، فمزج حاسة اللمس بالشّم، وكذلك محاولة التقاط أحلام الفراش، فجعل للفراش أحلام، لا ترى بالبصر، بل يمكن التقاطها. فجميع هذه الصور تتراكم رأسيًا لتبني صورة مركبة مختصة بطيف المحبوبة. ثم ينقلنا الشاعر إلى صورة مركبة تتساوق مع الصورة المركبة الأولى تختص بالشاعر، من خلال انحرافات في التشبيه والصور؛ فنجده يغرق لا في الماء و إنّما في غير المُدرك المجرّد الحلم، فيمزج مرة أخرى بين الحسّيّ والمعنويّ، ثم يجسّد الأشياء المتخيلة كأنّها في أثواب ترفل جمالا بالألوان، إلا أنّ هذه الأشياء نجدها ضمن مفارقة جمالية شفافة الألوان، كأنّ الشاعر يبيح لنفسه هذا الامتداد الجميل في الحلم، بل كأنّ كلّ شيء يتجلّى أمامه على حقيقته الجميلة، إلا أن الشاعر لا يرغب في اختفاء هذه الأشياء الجميلة، التي لو لمسها – كونها– حلمًا – لطارت بعيدا عن يديه، إذ ينسب لهذه الأشياء الحلمية المتخيلة صفة الطيران. وبالتالي نلحظ هذا التراكم في الصور المركبة بين الصورة المختصة بالمحبوبة، وما يختص بالشاعر، لتعبر عن مدى شوقه لهذه المرأة، التي تحيطها القدسية والجمال. إنّ القيمة المضمرة لهذه الصورة تفصح عن حالة الشاعر النّفسيّة وما يعانيه من تجربة الحبّ؛ وكأنّه يبحث عن المرأة المثالية، التي تتوشح بصفات الجمال والصفاء والبراءة والقدسية ، التي يفتقدها في زمنه الحاضر. وبالتالي أسهمت هاتان الصورتان المركبتان المتراكمتان في إبراز الحالة النفسية لدى الشاعر النازعة نحو المثال .

ومِنْ أمثلة الصورة المركبة ما يعبر عنه الشاعر محمد مقدادي في قصيدة (انكسار)عن حالة الخواء الروحي والانكسار الذي يلّف ذاته، ويجعلها تنظر إلى الأشياء بعين اللامعقول، وذلك انطلاقا من الحالة النّفسيّة التي يمرُّ بها الشاعر؛ إذ تأتي الصورة مركبة مِن

[1] – الزيودي، حبيب ، ناي الراعي (ص 73)

خلال صورة جزئية تقوم على التراسل، وتبادل المدركات ، والتّشبيه والتّجسيم؛ لتشكل موقفًا ينم على رؤية الشاعر السوداوية والتشاؤمية لحالته التي لا معنى لها سوى الانكسار والهزيمة والعجز :

مالحٌ طعم هذا المساء ومرتبكُ الوجهِ،
منقصفٌ،
مثل صفصافةٍ عارية،
جائعٌ وجعي،
لاحتراقٍ. . . جديدْ [1]

فالشاعر يفرغ همومه في المساء الذي يظهر كئيبا وكأنّه ذو طعمٍ مالح؛ فالمساء مدرك بصري من خلال عنصر اللون، ولكن الشاعر يمزجه بحاسة الذوق، فيغدو مالحا ممّا يشي بالنفور من هذا المظهر. ثم يظهر هذا المساء وفق صورة تشخيصية كوجهٍ مرتبك، فبداية الظلام بعد الغروب يظهر المساء كأنّه فضاء معكّر، وهذا ما دعا الشاعر لتشخيصه بالوجه المرتبك والقَلِق. ولمّا كان هذا المساء بهذه الصورة الكئيبة يظهر وفق التشبيه كصفصافة عارية، توحي بالكآبة والعجز. ثم ينتقل الشاعر إلى التّجسيم، فينسب لوجعه صفة الجوع، وهي سمة إنسانية أكثر تعبيرًا عن ألم الإنسان. لكنه ينحرف بالصورة ويجعلها غير منطقية أكثر عندما يجعل هذا الجوع والتّلهف لاحتراق وألم وأسى جديد مستمر. وعليه تتضافر هذه الصور الجزئية لتكشف عن حالة الشاعر النّفسية التي تلفها الكآبة والألم والقلق والعجز .

ومن أمثلة التراكم في بناء الصورة، ما تقوم به الذاكرة كمحفزّ لانتاج الصور، والسير بها متسقة لبناء صورة عامة لحال الحنين لدى الشاعر الشلبي، ومدى شوقه للمكان الحميمي، مكان الطفولة :

كلُّ النوافذِ
فجأةً فتحتْ جناحيها،
على عزفِ المطرْ .
كانَ الترابُ يبوحُ بالذكرى
على دربِ الطفولةِ،
حين نادانا النَّهَرْ .
فرميتُ للأسماكِ في اليرموكِ،
ذاكرتي. [2]

ففي لحظة انثيال الذاكرة ، انفتاحها على المكان، نجد النوافذ أشبه بالطيور تفتح جناحيها وتطير بالشاعر إلى مهد صباه، حيث حبات المطر أشبه بعزف رخيم، والتراب يبوح بالأسرار والذكريات، والنهر ينادي أحبابه. فهذه الصور القائمة على التّجسيد و التّشخيص تتراكم فيما بينها لتفتصح عن حالة الشاعر النفسية التي تنزع إلى الحنين للمكان الأول والتّشوق لعودته .

كما يتضح هذا التراكم في بناء الصورة عند القيسي؛ إذ يعمد إلى صور جزئية ترتبط فيما بينها لتعبر عن الحالة النفسية المتأزمة لدى الشاعر بسبب الوحدة و والعزلة، والشعور بالحزن :

الليلُ وقنديلي المُطفأ
والصمتُ المطبقُ والجدرانُ،

[1] – مقدادي، محمد، حقول الليلك (ص 97)
[2] – الشلبي، محمود، الأعمال الشعرية (ص 433)

صَريرُ الريح الضّائع في جوفِ الليلِ،
نجومٌ شاحبةٌ تغرب ، صفراء اللَونِ،
بقايا أُغنيةٍ يلفظها مذياعْ
سكبتْ في قلبي الأحزانْ [1]

فجميع الصور هنا توحي بهذا البهوت والخواء والصمت نتيجة العزلة والوحدة التي يعيشها الشاعر في المنفى؛ فصورة القنديل المطفأ والصمت المطبق، إضافة إلى التشخيص(صرير الريح الضائع) في جوف الليل، والنجوم الصفراء الشاحبة، والأغنية التي يلفظها المذياع، جميعها تتوحّد في صورة واحدة لتعبر عن حالة الشاعر النفسية، كما تعبر عن هذا الإحساس بالكآبة والخواء الروحي .

ثانيا:الصورة اللونية

إنّ ألوان الأشياء وأشكالها هي مظاهر حسّيّة تُحْدِثُ توترًا في الأعصاب وحركة المشاعر، إذ يلجأ إليها الشاعر بوصفها مثيراتٍ حسّيّة تدفعه الحاجة إليها؛ لاكتشاف الصورة أولًا ثمّ إثارة القارئ أو المتلقي ثانيا[2]. ومِن هنا لجأ بعض الشعراء الأردنيين إلى توظيف اللون بطريقة تخدم رؤيتهم الشعرية، فيُحدِث توترًا فيه يشدّ به المتلقي، من خلال إعادة تشكيل هذا اللون وتحميله دلالات جديدة، أو غير مألوفة، أو جعله ينداح في الصورة مشكلاً بؤرة جمالية تكشف عن موقف الشاعر أو عن رؤيته أو نفسيته .

يلجأ حيدر محمود إلى الانزياح في دلالة اللون الأحمر ليعبر عن رؤيته الشعرية؛ فالشاعر يرى إذ كان هناك من يطلب دمه، فليكن هذا الدم قربانا للبعث والتحول، ليعوض الشاعر ما فقده في حياته من انكسارات وهزائم. يقول :

وإنني ثم أدري، أنّ ألف يدٍ . . .
تمتد نحوي، تريد " الأحمر القاني ! "
فليجرِ
على نباتٍ ماتَ مِنْ ظمأٍ
يحيا به ، فيعزيني بفقداني !
وتستضيءُ به، عينٌ مُسهدة
فيها – كعينِ بلادي– نهر أحزانِ [3]

وبالتالي يصبح اللون في فضاء تشكيل الصورة يحمل دلالتين :

الأولى: الدم ـــ الأحمر ـــ رمز البعث و الحياة

الثانية: الدم – الأحمر ـــ رمز الدفء والنور والمعرفة

فالشاعر يجعل مِنْ دلالة الدّم القاني، منحىً آخر غير الموت، ينبثق مِن دلالة الحياة والتجدد؛ إذ يضاف إلى عنصر نباتي ليعمق من دلالة الخصب المنشودة، التي تتطور وتمتدّ إلى الإحساس بالدفء والنور والهداية. كما تتعمّق الدلالة أكثر عندما يجعل الشاعر من هذا الدّم القاني(تجدد الحياة) بعثًا لجيلٍ جديد يجد فيه عزاءه، كما تمتد فاعلية هذا اللون من القدرة على منح الحياة إلى القدرة على إزالة الحزن وتجفيف أنهاره [4] .

---

[1] – القيسي، محمد، الأعمال الشعرية (ج1/ 22)

[2] – ينظر اسماعيل،عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية (ص129)

[3] – محمود، حيدر، الأعمال الشعرية (ص 97)

[4] – ينظر القرعان، فايز، شعرية الألوان في شعر حيدر محمود (ص 59)

وعندما يعبّر حيدر محمود عن رؤيته لهذا العالم، وما يتصف به مِن حقد ضد الشعب الفسطيني، فإنه يلجأ إلى اللون الأسود ليعمق من درجة هذا الحقد، إذ يصبح هذا العالم أشبه بالوحش ذي الإنياب السوداء :

وهذا العالمُ، مسكونُ بالحقدِ على الضعفاء !
وشديدُ البطشِ بهم توغلُ كالوحشِ اظافرُهُ
في الظهرِ المكشوف
وتمعن في الصدرِ العاري
الأنياب السوداء!! [1]

وتكشف الصورة اللونية في قصيدة (الخريف) للزيودي عن حالة نفسية قلقة ومتأزمة جرّاء الإحساس بالوحدة والسأم؛ إذ يعمد الشاعر إلى توشيح يومه الخريفي باللون الأصفر، ليطغى على جميع الأماكن، التي كان يرتادها، لتفارق جمالها أو خصوصيتها إلى الذبول، يقول :

أصفرٌ سكرُ الكلماتِ وثوبُ الأغاني أصفرٌ كلّ شيء
بكائي
نبيذي
مكاني
أصفرٌ شارعُ السلط
ليلُ المقاهي
أصفرٌ كلُّ شيءٍ : زجاجُ المعارض
وجهُ البلدْ
هديلُ الكنائسِ يوم الأحد . [2]

فاللون الأصفر يتناثر، ويطغى على عنصر الحركة، الذي يبدو بطئيا كئيبا، ولعلّ ما عمّق من هذه الرؤية الانحراف الذي تخلل هذه الصورة غير المألوفة، إذ ينشأ الشاعر علاقات جديدة بين عناصر متنافرة ، يختلط بها المادي بالمعنوي، فالبكاء أصفر، والمكان برمته أصفر، وليل المقاهي، وزجاج المعرض، . ووجه البلد، وهديل الكنائس، فجميع هذه التراكيب تفارق خاصيتها المألوفة من خلال بناء جديد ، يقوم على تبادل المدركات وتراسل الحواس، ضمن انحراف يشي بتأزم حالة الشاعر النفسية. ومن هنا يمكن أن نفسر هذا الانحرافات بناء على الحالة النفسية، فهو" يشعر بالبعد والحرمان جراء ما لحقه مِنْ عذاباتٍ داخلية انعكست على عالمه الخارجي فأصبح يرى ما لا نراه " [3] .

و يخيّم اللون الأسود على الحالة النفسية لدى القيسي، التي أعيتها الغربة؛ إذ يُسهم هذا اللون في الإفصاح عن مدى الوحشة والقلق والخوف والوحدة، من خلال صورة متداخلة يتشظّى فيها اللون الأسود كحال الشاعر، إذ نستشعر الظلمة، والسواد، والدّجى وما يتعلق بها من مظاهر الصمت والسكون، وما يرافقها إحساس بالوحشة والقلق والخوف في الغربة :

أمس والظلمةُ كانت تحتضنُ البلدةَ والليلُ يهيمْ
كنتُ وحدي
أعبرُ الدّربَ إلى بيتي القديمْ

---

[1] – محمود، حيدر، الأعمال الشعرية (ص 51)
[2] – الزيودي، حبيب، ناي الراعي (ص 212)
[3] – الكوفحي، إبراهيم ، خصوصية الخطاب الشعري(ص10)

ينسجُ الصمتُ مع الوحشةِ والخوفِ طريقي
كيفَ أيقنت بأنَّ الغربةَ السّوداءَ دربي [1]

في حين يعبّر نصر الله عن حالة الخِواء والفراغ واللامعنى في تشكيل صورته الشعرية للمدائن، والتي قد يقصد بها وطنه العربي:

وحيدٌ لأنّك دونَ وطنْ
ومثل كلامٍ يتوق لنرجسةٍ أو حريق يهزّ الكفنْ
فراغٌ
لأن المدائِنَ خضراءٌ يانعةٌ كالعَفنْ [2]

إذ يسهم اللون في التعبير عن هذه الدلالة من خلال الانزياح به مبنيا على المفارقة، فتصبح الخضرة هنا لا قيمة لها، ولا معنى لها، فهي خضرة الموت والمرض أي العفن. ومن هنا تظهر هذه المدن كأنّها سبب شقاء الشاعر، إذ تكتسي بثوب الموت والضعف والعجز بدل الحياة والبعث .

ويعبر محمد لافي عن تشاؤمه الشديد مِن الحياة والوجود، وخيبته من واقعه المعيش؛ إذ أضحى كلّ شيء لا قيمة له أمام هذه السوداوية؛ من خلال الانزياح في اللون الأبيض :

إلى أين تسرقنا مِنْ يدينا – هنا يا شبيهي – المراثي
لنعبرَ هذا البياض
بياضٌ على الطرقات
بياضٌ على الأغنيات
بياضٌ على الشرفات
بياضٌ على كلِّ مَنْ رحلوا
وبياضٌ على كلِّ مَنْ قدموا للحياة
إلى أين تسرقنا مِنْ يدينا الجهات ؟! [3]

فاللون الأبيض في الأصل دلالة الصفاء والنقاء، والراحة والجمال والفرح، ولكنه هنا يصبح رمزا للعجز والخواء واللامعنى؛ وكأنّه الموت البطيء، الذي يرصدهم في هذه الحياة ، سالبا منهم جميع معاني التفاؤل والسعادة والحياة؛ وكأنّ العجز أصابهم بداء عضال لا يبارحهم ؛ فلا نجاة ولا أمل مِن هذه الطرق التي ينتظرها، ولا مِن الأغنيات، ولا مِن الشرفات التي هي رمز للحرية والخلاص، بل لا قيمة لمَنْ رحلوا، ولا لمَنْ سيأتون؛ ممّا يشي بعمق حالة اليأس التي تعتري ذات الشاعر. وبالتالي أسهم اللون في بناء الصورة العامة من خلال التفاعل الذي ولدّه هذا الانزياح في الصورة اللونية، والذي بدوره عكس موقف الشاعر من واقعه وكأنّه يرثيه، وما تكرار اللون بهذا الشكل سوى تأكيد الشاعر على فكرة الخواء والعجز .

ثالثا: المفارقة التصويرية

تظهر المفارقة بشكل كبير في الشعر الأردني، ولكن هنا يتطرق البحث إلى بعض النماذج التي تظهر المفارقة من خلال الصورة، أي يبني الشاعر صورته وما يرافقها من رؤية، على عنصر المفارقة، التي بدورها تفصح عن مكنونات النفس وما يعتري الذات من رؤى ومواقف. ومن جهة أخرى، تعرف المفارقة بأنها " عبارة تبدو متناقضة وغير معقولة في ظاهرها مع أنّها

[1] – القيسي، محمد، الأعمال الشعرية (ص 28)
[2] – نصر الله، الأعمال الشعرية (ص 520)
[3] – لافي، محمد، ديوان افتح بابا للغزالة (ص 50)

بالفحص والتّأمل يتبين أنّ لها أساسا من الحقيقة " [1]. وتكمن المفارقة في النّص الأدبي حين تمنح النص الشعري قراءة متأنية وذلك عندما تدفع القارئ إلى التأمل بما يقع عليه بصره، ممّا يحيط به مِن مظاهر التّناقض والتّغاير، فتجعله يعيد النظر، وتدفعه للبحث عن العلاقات التي تجمع عناصر النص المتشكل وما بينها مِن اتساق أو تنافر [2]. ومن هنا فهي" الصورة الجدلية التي تعتمد التنافر/ والتضاد / والاختلاف أسا داليا ومدلوليا لها في تفعيل حركتها المشهدية وتكثيف مدلولاتها في ذهن المتلقي؛ بمعنى أدق اقتناص الصورة التي تعتمد إيقاع الأضداد لتوليد المفارقة بين كونين رؤيويين أو حِسّيّين متنافرين، لتحقيق درجة عليا من الإثارة التصويرية بين الصور الحسية / والتجريدية لمفاعلة القصيدة برؤى ديالكتيكية جدلية تعكس جوا ملحميا أو جدليا يقوم على المكاشفة ، والتضاد والمفاعلة الأسلوبية لبنى القصيدة من الداخل " [3].

ولعلّ القيسي في نظرته للمدينة، يرسم لها صورة تقوم على مفارقة الواقع؛ إذ تبدو المدينة على عكس ما يتوقع القارئ؛ فهي فارغة ، شوارعها صماء ، لا أسماء لها، وهي صورة مغايرة تماما لمفهوم المدينة المزدحمة بالحركة والحياة، بل يفارق الشاعر الخاصية الأساسية للمدينة عندما يجعل ضجيجها منعدمًا، سالبًا منه خاصيةَ الصوت والحركة والفوضى، وكلّ ذلك مردّه اغترابه عنها، وعدم انسجامه معها؛ لأنّها صورة مناقضة للمكان الحميمي(القرية)، التي جاءت بدلالة المراة التي يخاطبها، يقول :

المدينةُ دُونَكِ فارِغةٌ
الشوارعُ صماءُ، ولا أسماءَ لها
والضجيجُ أخرَسْ
الوقتُ مسدَّسٌ وبَحرٌ مَيّتْ [4]

بل نجده يتعمق في دلالة المفارقة للزمن، فالمفترض أن الوقت(الزمن) في المدينة حيوي، لترامي أطرافها وتنوع أماكنها ومرافقه، إلاّ أنّ الزمن يبدو مُملّا كئيبا كأنّه ميت، أو يدفع الإنسان إلى الشعور بغياب الصفاء والجمال الحقيقي المتحقق بالقرية أو بوجود المحبوبة، وكأنّه أُغتيل على يد الزمن في المدينة. وقد يقصد هنا أنّ الوقت يمضي سريعا لا تشعر به، بسبب طبيعة المدينة؛ مما يفقده خاصية التمتّع به .

كما يعبر القيسي عن حالة الخواء واللامعنى في المنفى، فتظهر صورة المكان معدمة، لا حياة فيه ، يتساقط كل شيء أمام هذا الخواء، فيغدو الحمام كسيرًا، والمحبون ضائعين، مما يجعله يشعر بالفراغ التام الذي جاء في نهاية الصورة؛ فالمقاهي تضجّ مقاعدها بالفراغ، وهي صورة منزاحة على عنصر المفارقة تعبر عن الحالة النفسية المتّأزمة لدى الشاعر؛ فالمكان أصبح معدوما بالنسبة له، موحشا بلا أنيس. يقول:

كلُّ شيءٍ هنا يتداعى
الحمامُ كسيرُ الجناح،
المحبّون نهبُ الرياحِ،
المقاهي تضجّ مقاعدُها بالفراغ [5]

---

[1] – وهبة، مجدي، معجم مصطحات الأدب (1/ 381)
[2] –الرواشدة، سامح، فضاءات شعرية(ص 14)
[3] شرتح، عصام، القباني وثقافة الصورة ومنتاجها الشعري (دراسة في جمالية الصورة) (ص 57)
[4] – القيسي، محمد، الأعمال الشعرية (ج1/ 575 –576)
[5] – القيسي، محمد، الأعمال الشعرية (ج 2/ 42)

ومِنْ مظاهر تخلخل البنية الزمنية عند نصر الله نجدها في تغيّر الزمن، الذي يمتد إلى المكان، فنشعر بهذا الجفاف والخواء الروحي نتيجة لمفارقة الزمان والمكان لخاصيتهما؛ فشهر نيسان يقترن به الربيع والخصب والحياة ؛ إلا أننا نجده زمن تخور فيه الأرض، ويصيبها الجفاف، وما هذا الجفاف سوى انعكاس لروح الشاعر، الذي جاء على لسان الأم بسبب فقد أبنتها :

مرّ نيسان
لا كذبةٌ تتجولُ بيضاءَ بين الصغارِ . . . كعادتِها
أو زهورٌ هناك في الآنية
ولا طُرقٌ تتفتح في الناسِ
لا شاطـئٌ صاعدٌ للنوارسِ
فوق ذرى موجةٍ عاليةْ [1]

فقد مرّ الزمن في المنفى كئيبًا، لا تظهر فيه أدنى مظاهر البهجة والفرح والحياة. وبالتالي يمكن القول إن الشاعر يراوح بين أمرين: نسيان الخيالي الذي يصوره وهو خريفي مجدب، وبين نسيان الواقعي .

وكذلك نجد هذه المفارقة تتجسّد في رفض الشاعر للمكان المعادي، فضاء المدينة، من خلال تعرية الذات أمام حقيقة الزمن في المكان المعادي، فهي ذات بلا روح وكأنّها ميتة :

كأنّي بِكَ الآنَ تقرأ هذي المدينة. . .
بيتًا فبيتًا
إذا ما التقى وجعُ اليومِ في حدقاتِ الخلايا
كأنّي بِكَ الآنَ تقرأ هذي المدينة. . .
موتًا فموتًا
إذا ما تكسّرَ في الصدرِ كلُّ زجاجِ المرايا
كأنّي بكَ الآن تقرأني
نبضةً. . .
نبضة
ثمّ تنثرني شجرًا وشظايا [2]

فالمدينة يفترض أن تكون مكانا آمنا جميلا حيّا نابضا، إلا أننا نجدها على عكس ما يتوقع، فهي أشبه بمكان يكثر فيه الموت، وكأنّها وجوه عديدة لموت واحد، موت الإنسان في المنفى، ولعلّه الإنسان المبعد عن وطنه أو الضائق بفضاء المدينة المادي وجموده .

ولعلّ هذه المفارقة جاءت بسبب تراكم الخيبات في هذا الفضاء غير الأنيس والمزيف، بل المسكون بالفقر والحرمان والضياع والموت، فيظهر الحرمان والفقر مقابل العطاء والانتماء :

فهذي الجهاتُ ارتَدتْ جلدَنا
ثم لمْ تعطنا ما يقي عظمَنا
أكلتْ خُبزَنا
ثم لمْ تعطنا غيرَ جوعٍ يوزّعنا

[1] – نصر الله، إبراهيم، مرايا الملائكة (ص 52)
[2] – نصر الله، إبراهيم، الأعمال الشعرية (ص 69)

خطوةً للطريق
وحزنا يبددُ أطفالنا [1]

وبالتالي يكون هذا الانتماء مزيفا لفضاءٍ مزيف، وهنا يكمن جوهر المفارقة .

وتسهم المفارقة عند عبد الله منصور في الكشف عن نفسية الشاعر المتألمة نتيجة فقدانه أبنه، إذ تعبر عن حالة الفقد التي أَصابته؛ فجعلته يخلل بنية المجردات لتغدو متنافرة، يقول :

قدري شاء أن أراك تعاني وأرى الموت يشحذُ الأنيابا
فتمنيت أن تصير يتيما قبل ثكلي ، فلا أحسُّ عذابا
لا أرى للحياةِ بعدك معنىً ومذاقا ، فلم يَعُدْ مستطابا
فابتسامُ الصباح صار عبوسا وصداحُ الطيور صار انتحابا
وهدوءُ الكرى استحال أنينا والمراحُ الضّحوك صار اكتئابا [2]

فجميع مظاهر السعادة الزمنية والمكانية تفارق خاصيتها لتغدو عكس ما يتوقعه المتلقي؛ من خلال إظهار هذا التناقض بين المفردات(ابتسام الصباح / عبوس ، صداح الطيور / انتحاب ، الهدوء/ أنين ، المراح / اكتئاب).

ويرصد الزيودي حالته النفسية القائمة على التشاؤم والإحباط، فيرسم لنا صورة هذا التشاؤم من خلال هذه الصورة المؤلمة والصادمة المنبثقة من المفارقة؛ فهو إن زرع في الأرض زهرًا نما في دمه شوكًا، وهي دلالة على التّعثر والخيبة، يقول :

يا لتعاستي ياقلبُ . . .
أزرعُ زهرةً في الأرضِ
تنمو في دمي شَوكَهْ
فخانَ الحظُّ
يا لتعاستي يا قلبُ [3]

وتكمن المفارقة عند حيدر محمود في رسم صورة للمكان في المنفى؛ إذ يجرّد الشاعر من الشمس جميع عناصر الدفء والحرارة والحياة، وينسب لها عناصر البرودة والضباب والضياع، لإن الشمس هنا تنتمي إلى زمن غير زمن الشاعر وإلى مكان كذلك غير مكانه؛ فهو مكان وزمان سالبين في الغربة، وهذا ما يوحي إليه عنوان القصيدة (شمس الغربة) :

ما أقسى البَرْدْ . . .
ما أقسى أنْ يبردَ إنسانٌ
في عزِّ الصّيف. .
اللُّطف اللّهم ، اللُّطفْ. . .
الشمسُ جليدْ. . .
في الغربةِ، حتى الشمس جليد . . . !
قرصٌ من بَرَدٍ ، وصقيعْ
وخيوطُ دموع . . .
ترتجف الشمسُ من البَرد

---

[1] – المصدر نفسه (ص 68–69)
[2] – منصور، عبد الله، الأعمال الشعرية (ص368)
[3] – الزيودي، حبيب، ناي الراعي (ص79)

الشمسُ ضباب . . . [1]

فإذا كانت الشمس رمزًا للنور والهداية والدفء والحياة، فإنّها تستحيل بعد صورة البرودة إلى ضبابٍ لتغدو رمزًا للضياع والخوف، ومن هنا يعتمد الشاعر في رسم هذه الصورة على المفارقة، فجميع عناصر بناء الصورة غير مألوف، يفارق بها منطق الأشياء، وذلك تبعا لنفسية الشاعر المتأزّمة في المنفى .

ويعبّر علي الفزاع عن علاقته بالمرأة من خلال هذا التحوّل السلبي، القائم على عنصر المفارقة، فهو تحوّل من الجمال إلى القبح، من الحياة إلى الموت، إذ تظهر الصورة المفارقة التي بناها بطريقة لافتة أشبه بالكابوس في نهاية المقطع الشعري؛ فالشاعر عشق محبوبته التي تفيض جمالا وحيوية، ولكن إذا ما اجتمعا انقلبت إلى رأسا على العقب، فتبدو وكأنّها "جيفة "، ليمنحها دلالة الصمت والخواء وانعدام الحياة . يقول :

عشقتك أُنثى تفيضُ عبيرا
وخبزً،
وحيًا،
إذا ما احتوانا مساءٌ جميلٌ ،
ففيمَ تحولتِ في لحظةِ الوصلِ جيفة . . . ؟! [2]

الصّورة الكليّة

وهي تقوم على الترابط بين الصور المفردة أو الجزئيات؛ لتشكّل لوحةً كبيرة تعكس الموقف الشعوري لدى الشاعر، إذ" تتحدد مِنْ خلال العلاقات الوافرة المتّشابكة التي تحدثها مجموعة مِن الصور المفردة في السياق العام بعد أنْ تتخذ هذه الصور لها أوضاعًا عضوية تتحد بالنّسق العام في القاعدة النفسية التي شكلتها "[3]. لذا فهي تمثّل" الفكرة العامة المجسّدة في شكل القصيدة؛ فالعمل الفني كلٌ لا يتجزأ " [4]. ولا بدّ من الإشارة إلى هناك أشكال تختص ببنية الصورة الكلية مثل البناء الدائري، المقطعي، اللولبي، التوقيعي [5]. إلا أن البحث سيتناول الصورة الكلية تحت مسميات تتناسب مع جوهر القطع الشعرية المختارة، نذكر مِن هذه الأشكال : الصورة المشهد (الصورة التفصيلية ، الصورة ذات اللقطة السينمائية)، الصورة السريالية، الصورة السّردية المقطعية، الصورة التشكيلية [6] .

أولاً: الصورة المشهد

أ- الصورة التفصيلية

يبني القيسي صورةً تفصيلية معتمدًا على المزاوجة بين رصد التفاصيل ورصد الوصف نفسه، إذ يتتبّع التفاصيل الدقيقة في الصورة التفصيلية وما تعكسه من حالات نفسية وانفعالية لتلك الذات الممزقة في المنفى؛ فيبدأ الشاعر برصد التفاصيل للمشهد الوصفي لذلك الرجل، من خلال رصد حالة الوحدة؛ فالخُطى خامدة، والمعطف غامق، والفم مطبق، والأصابع منقبضة من الوحشة:

---

[1] – محمود، حيدر، الأعمال الشعرية (ص 313- 314)
[2] – الفزاع،علي، الأعمال الشعرية (ص 225)
[3] – الرباعي، عبد القادر، تشكيل الصورة الشعرية في زهير بن أبي سلمى (ص 682)
[4] – أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، درسات بنيوية في الشعر (ص 45)
[5] – انظر ، أبو جحجوح ، خضر محمد، البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم (128- 130)
[6] - انظر الصمادي، امتنان، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية (ص 157)

رجلٌ وخُطى خامِدةْ
رجلُ يصعدُ الآنَ في معطفٍ غامقٍ ، وفَمٍ مُطبقٍ،
وأصابع تكمشُ في وحشةِ الرُوح طلَقَتهُ الواحدةْ [1]

ثم يدخل في رصد تفاصيل البنّية المكانية الدقيقة للغرفة، فتظهر مكونات الغرفة التي تشي بالوحدة والخواء الروحي والفراغ في المنفى؛ وهي حالة نفسية يقدمها القيسي للإنسان المغترب، ومدى انعكاسها على ذاته وسلوكه وحياته في المكان الضد الذي غالبا ما يسلب الإنسانَ مظاهرَ السعادة والحيوية ويجعله في حالة أقرب إلى الكآبة:

يقرعُ البابَ مجتهدًا في الوقوفْ
يقرعُ الذاكرة
ثمّ يدخلُ صالتَهُ الباردةْ
(صالةٌ باردة
نصف كوبٍ من الشاي ملقى على الطاولةْ
وردةٌ ذابلة
وجرائد مُهْملَة، كتبٌ للغبارِ،
بقايا نبيذٍ، وأرغفةٌ يابسةْ
وسريران مِن تعب، وسريران مِن حشبٍ،
وأنا ، والقتيل) [2]

في النهاية تتجمع هذه العناصر وإن– بدت في الظاهر قصصية –، أو هذه التفاضيل الجزيئية المكونة من لوحتين تفصيليتين، في صورة كلية، لتجلي إحساس الشاعر بالوحدة والغربة والخواء والجفاف؛ مما يشي بغياب الحياة في المنفى واقترانها بالموت البطيء الذي يهدّ جسد الإنسان، وخاصة عندما يكون بلا امرأة تنسيه قسوة المكان :

(دقّتِ الساعةُ السادسةْ
كانَ وحدي وجَالسَني وحْدَهُ ونَفَرْ
ثمّ أطلقَ صرختَهُ ، مُستعدّا وقامْ
لينامْ)
رجلٌ واحدٌ، غرفةٌ واحدةْ
وسَريرانِ،
وأمرأةٌ في الغيابْ . [3]

فذات الشاعر تبدو متشظّية تماما تعاني الهوس نتيجة هذه الوحدة التي أفضت به إلى عزلة مريرة .

وتفصح الصورة التفصيلية عند محمد لافي عن حالة تمزّق الذات وتشظيها؛ إذ تمتدّ لتكشف لنا في النهاية عن حالات انكسارها؛ فهي لا قيمة لها في المنفى:

قنيّةُ خمرٍ
مدفأةٌ ومسجَلةٌ

[1] – القيسي، محمد، الأعمال الشعرية (ج1/ 424)
[2] - المصدر نفسه ج1 / 465
[3] - القيسي، محمد، الأعمال الشعرية (ج1/ 425)

ومقاعدُ لمْ تستقبلْ أحدًا منذ شهور
أقلامٌ عاطلةٌ
رزمةُ صحف
كتبٌ متناثرة
خمسُ كؤوسٍ قذرةْ
كلّ الأشياء هنا، تدخل مملكةَ التعريفِ،
وأبقى وحدي . . . النكرةْ ! [1]

لقد أسهمت الصورة التفصيلية لغرفة الشاعر، في الكشف عن حالة الشاعر في المنفى، إذ يهمين الشعور بالوحدة والعزلة والخواء الروحي على الذات نتيجة الغربة. فهذه الصورة الجزئية الموحية لمكونات الغرفة، تتوحد في النهاية لتكشف عن حالة الانكسار للذات نتيجة ضياعها وفقدانها لهويتها في المنفى .

وإذا ما أردنا تقسيم هذه الصور ، يظهر لنا الآتي :

قنيّة خمرٍ
مدفأةٌ ومسجَلةٌ
ومقاعدُ لم تستقبل أحدا منذ شهور
أقلامٌ عاطلةٌ
رزمةُ صحف
كتبٌ متناثرة / خمسُ كؤوسٍ قذرةْ

صورة توحي بالوحد والعزلة

صورة توحي بالخواء الروحي والفوضى والملل

ومِن أشكال هذه الصورة الوصف التفصيلي للمكان الضد(المدينة)عند القيسي؛ إذ يقدّم الشاعر مجموعة صورة مركبة تتساوق فيما بينها لتعبر عن رؤية الشاعر العامة وهي الشعور بالخواء الروحي في المكان. فجميع المظاهر في المدينة توحي بالكآبة والخواء عندما لا تتواجد فيها المحبوبة، وكأنّ المحبوبة تمدّ هذا المكان بالحياة ، وبغيابها تستحيل المدينة إلى مكانٍ مُوحشٍ يوحي بالقلق والخوف والعجز. يقول:

المدينةُ دُونَكِ فارِغةٌ
الشوارعُ صماءُ ، ولا أسماءَ لها
والضجيجُ أخرَسْ
الوقتُ مسدَّسٌ وبَحرٌ مَيّتْ
ولا سَمكَ ينمو،
ولا شَجرَ أو أزهارْ
ولا شُرفاتٌ مضاءةْ
سُعاةُ البريدِ هجروا دابَّاتِهمْ
وأحذيتَهم الجبليّة
واقتعدوا عتباتِ الدورْ
في انتظارِ بريدٍ ما

[1] – لافي، محمد، لم يعد درج العمر أخضر (ص 69)

بعد أنْ نفَّق العمرْ
والنساء بلا زينةْ
الأبنية تحدّث عن صمتها
فأين تفاحة الفوضى . . .
أيّ سوق عاطبة
مثل باذنجانة ذابلة [1]

إذا ما تفحصنا هذه الصورة نلتمس هذا الاتساق في بناء الصورة من خلال هذه الصورة المركبة؛ فمنها ما يقوم على التشخيص كقوله (الشوارع صماء)، و(الأبنية تحدّث عن صمتها)، ومنها على المفارقة(الضجيج أخرس)ومنها الغريب والكابوس (الوقت مسدس وبحر ميت)، وتبادل المدركات(لا سمك ينمو). فهذه الصورة تتسق مع الصور الوصفية الأخرى؛ فلا شجر ولا أزهار، ولا شرفات مضاءة، وسعاة البريد أصابهم الأعياء والتعب، والنساء بلا زينة، لتعكس درجة البهوت والكآبة والإعياء والتّعب والفراغ والخواء، وكأنّ الشاعر يرى في المكان الموتَ أو ما يهدده بالفناء. ومن هنا يريد الشاعر أنْ يفصح عن صورة المنفى، خاصة إذا اقترنت برحيل المحبوبة؛ فيتعاظم الألم النفسي والشعور بغياب الحياة .

ب- الصورة ذات اللقطة السينمائية :

وهي صورة أكثر منها ذهنية تقوم في تكوينهاعلى الجانب البصري، مِن خلال رصد الوصف التسجيلي؛ وكأنّ كاميرا ترصد حركة هذه الصورة من زوايا مختلفة. ومن أمثلة ذلك ما نجده عند القيسي في قوله :

كانَ يمشي واهيَ الخطوِ حزينًا
شارِدَ الطرفِ بعيدا في خُطاه
وجههُ المُغبرُّ يطوي ، في تجاعيدِ الأسى بوحَ جراحِهْ
كانَ في أحداقِهِ سيلُ دموعْ
ومضى عنّا وما عُدنا نراه [2]

فهذه المقطوعة أشبه باللقطة السينمائية، يرصد فيها الشاعر بشكلٍ دقيق لمظاهر الوحدة والحزن والأسى لتلك الشخصية، إذ تنتقل الكاميرا من رصد حركة الخواء للمشي، إلى رصد ملامح الوجه، التي توحي بالتشتت والضياع في(شارد الطرف)، وفي قوله (وجهه المُغبرُّ) ليتعمق أكثر في الرصد، وكأنّ الكاميرا تقوم بعملية (زووم)على الوجه، لنشهد التجاعيد، التي تفصح عن هذا الحزن والأسى. ثم ينتقل للعيون، بل أكثر دقة إلى الأحداق التي تسيل دمعا، ثم يختتم هذه اللقطة بطريقة أكثر درامية وسينمائية برحيل ذلك الشخص، شيئا فشيئا – والكاميرا ترصده- حتى اختفى. وبالتالي يتضح مدى إفادة الشاعر من تقنيات السرد، إذ يجعل محور الصورة مبنيا على الفعل الماضي ليقترب من مفهوم الاسترجاع ، وكأنّ هذه اللقطة أعادت ذاكرة الشاعر إلى الماضي ليسردها بطريقة سينمائية، ولعلّ هذه الصورة تفصح عن حالة الإنسان في المنفى أو في الغربة، حيث الشرود والحزن يعكس مدى اغتراب الإنسان في المكان الحاضر وحنينه إلى وطنه .

ثانيًا : الصورة التّشكيليّة

يلجأ القيسي إلى رسم صورته الشعرية عبر فضاء تشكيلي معتمدًا على أسلوب التجسيد بالدرجة الأولى، ليحمّل المجردات والمحسوسات دلالات تفصح عن هذه الصورة التي تشي بالحالة النفسية للشاعر من خلال تفاعلها وتمازجها، القائم على خرق المألوف، لتبدو الصورة التشكيلة توحي بمرارة الإحساس بالتلاشي والخواء الناتج عن الوحدة :

[1] – القيسي، محمد، الأعمال الشعرية (ج1/ 575 -576)
[2] – القيسي، محمد، الأعمال الشعرية (ج1/ 27)

زنبقاتُ الحُزنِ، يعانقن الظهيرةْ
يتساقطْنَ على طاولةِ المقهى
ووجهي لوحةٌ ، ينقصها اللّونُ الأخيرْ
قهوتي تبرُدُ في ظلِّ الشبابيكِ الحزنيةْ
وأنا أرقبُ أنْ تأتي، ولكنْ
خاننا التوقيتُ في هذي المدينةْ [1]

تتشكّل ملامح الصورة من خلال ظهور الزنبقات على الطاولة وقد أصابها الحزن نتيجة الانتظار الخائب، كما تنحني وتتساقط ساعة الظهيرة، بما تحمله من دلالة زمنية مرهقة، ويستحيل وجه الشاعر إلى لوحة ينقصها لون الفرح الغائب، ويطول الانتظار، فتبرد القهوة، وتحزن الشبابيك لهذا الانتظار ولحال الشاعر، فلا شيء يوحي بالفرح. وفي النهاية تفصح الصورة عن الزمن في المدينة فهو زمن سالب، وكأنّه يخون المحبين. ولو أمعنا النظر في تشكيل هذه المفردات، وعملية بناء الصورة منها لوجدنا ثمّة لون ينتشر في أركان هذه اللوحة، وهو لون شاحب، يجعل مِن اللوحة برمتها تفتقد للأمل والفرح، ويقترب من حالة الكآبة والخواء والتّلاشي والانكسار.

ومن جهة أخرى، تبدو الصورة الشعرية أشبه بلوحةٍ فنيّة عند الشاعر العامري؛ إذ تتضافر فيها العناصرُ لتشكّلَ رؤيةَ الشاعرة النازعة نحو الصفاء والنقاء، بعيدًا عن تعقيدات الحياة في المدينة؛ فالأحلام تتحول إلى ألوان يحملها الرعاة معهم على قمصانهم تلوّن حياتهم، غير آبهين بسياط الشمس، وتظهر الأيائل في موقف جمالي تأملي للغروب في أبهى صوره، كأنّ الذات هنا تتعرى من منغصات الحجب؛ فتبدور الرؤية أكثر جمالاً وصفاءً عنها في المدينة :

رعاةً يصرّون أحلامَهم. . .
بالقماشِ المرقشِ بالورد
تدفعهم شمسُهم بالسّياط. . .
إلى شاهقٍ في الكهوف
بقايا أيائل تشهدُ عري الغروب
وتدلفُ خجلي بثوبِ البهوت [2]

ومن هنا يرى الضمور أن لغة الشاعر هي مادته في محاكته للطبيعة، إذ لا غنى له عن الفن التشكيلي لصياغة صوره الشعرية، لذلك نجده يستحضر لغته في ألقٍ عامرٍ بجمال الطبيعة، ودفقها الخصب [3] . ·

وبالتالي نجد أدوات تشكيل هذه اللوحة جميعها منتمية إلى حقل الطبيعة، وكأنّ الشاعر يتوق إلى التوّحد بها، نافرًا مِن فضاء المدينة.

ثالثا : الصورة السريالية

وهي تقوم على خلق صورٍ بعيدًا عن العقل كوسيلةٍ للتعبير، من خلال إبراز التناقضات واللجوء إلى بنية الحلم؛ لذا عند السرياليين " يتشابه الحلم والشعر والهذيان "[4]، بل نجد السريالية اهتمت" بالحلم وأنزلته مكانة اليقين " [5].

---

[1] – القيسي، محمد، الأعمال الشعرية (ج1/ 93)
[2] – العامري، محمد، الذاكرة المنسية بيت الريش(ص 45–46)
[3] – الضمور، عماد، أثر الفن التشكيلي في شعر محمد العامري التواصل (ص 8)
[4] – كوهين، جون، بناء لغة الشعر(ص 206)
[5] – رسلان، إسماعيل، الرمزية في الادب والفن (ص 40)

ومِن أمثلة الصورة السريالية، ما يتضح في نص محمد لافي الآتي، إذ يعتمد الشاعر على تقنية (الحلم) الذي يغدو أشبه بالكابوس، للتعبير عن رؤية الشاعر للواقع، ففي الحلم تظهر جميع العناصر مجرّدة مِنْ قيمتها، ومجرّدة مِنْ فضاءها المادي، ليكسبها الشاعر دلالات العجز، الذي تفصح عنه رؤيته؛ فجميع المعطيات تشير إلى واقع مقلوب رأسا على عقب، ولعلّ هذا جوهر الصورة السريالية؛ فهذا الخلل والانقلاب يفصح عن دلالة يرمي الشاعر بلوغها وهي العجز والخواء :

في المنامِ ومنذُ ثلاث ليالٍ. . . أراني أركضُ في دورةِ الأضرحة
وأطالع أرضا بلا شجر،
وطيورًا بلا أجنحة،
وسماءً بلا أنبياء
وخيولاً بدون سنابك
خلقًا يسيرون أرجلهم إلى فوق
لغاتٍ بلا ألسن،
وشموسًا مطفأة،
وسفائن في فلكٍ دون ماء [1]

فالأرض جرداء، والطيور عاجزة، وتتعاظم صور الجدب والدمار حين تتحول السماء إلى مكون فيزيائي جدب، لانه قد تخلى عن دوره ورسالته، ولم يعد ثمّة أنبياء يأتيهم وحي السماء، ويؤدون دورهم على الأرض، فتنقطع صلة السماء بالأرض، ممّا يحولها عنصرًا فاقدًا لأي رسالة والأمر ينسحب على بقية العناصر [2]. ويبدو أنّ الشاعر يسقط ذلك على واقع المعاصر؛ إذ أضحى كلّ شيء لا قيمة له أمام حركة هذا العجز الذي يعصف بعصره، فمعطيات الوجود أمامه توحي بالخيبة والإحباط .

ومن هنا عبّر سامح الرواشدة عن مضمون هذه الصور، فقد جاءت لتكشف الإحساسَ بالضياع والفقد، والخواء، وموت المعطيات، وانكسار الأحلام [3] .

ومِنْ جهة أخرى يقدم لنا إبراهيم نصر الله صورة مبنية على سوريالية متعددة الرموز، توحي بهذا العجز الذي أصاب الأمة، ويبدو أنّه عجز يقوم على غياب البطل المنقذ، تعثر ولادة المخلّص؛ وكأنّ الأمة عجزت عن الولادة وأصابها العقم:

فافتحي بابكِ الآن إياها الشمسُ
أدخلُ ثانيةً جثتي
وأعاشر أنثى الظلام البطيئة
أزرعُ في جوفِها مُهرتي [4]

ولعلّ ما يقع في شكل هذه الصورة ، تلك الصورة الكابوس، أو انقلاب المشهد في نهاية الصورة إلى كابوسٍ أو حادثٍ غريبٍ ومخيف، كما يتضح في قول حيدر محمود :

الليلةَ . . .
أجمعُ في شُرْفةِ حزني

---

[1] – لافي، محمد، افتح بابا للغزالة (ص 11)
[2] – ينظر الرواشدة، سامح ، الشعر وذاكرة الطفل (ص 32)
[3] – ينظر المرجع السابق (ص 30)
[4] – نصر الله، إبراهيم، الأعمال الشعرية (ص 165)

كلّ الفقراء
لأحدّثهم عن حوريةِ بحرٍ
كانت . . .
في كلِّ مساءْ . . .
تأتي بسلال الخُبزِ
وتأتي . . بأباريق الماءْ
وترش الفرحةَ،
فوق رؤوس الحصّادين،
وفوق عيونِ الصيادين . . .
لكن البحْرَ (وللبحر جنون الموجِ)
استكثر مرحَ الشطِّ
فمزّقهُ . . . بالسكينْ ! [1]

فالشاعر يفتتح الصورة بطقس زمني وهو (الليلة)، وكأنّ ثمّة حلم ما أو تهويمات أو تخيلات، يبني من خلالها الشاعر صورته في هذه الليلة؛ إذ تظهر صورة الشاعر يلتف حوله الفقراء ويحدثهم عن حورية البحر وفق بنية تخيلية سوريالية. إلا أنّ هذا الاجتماع الجميل ينقلب رأسا على عقب في مشهد كابوسي ، فتظهر صورة البحر وتتحول أمواجه إلى سكاكين تقطّع الشاطىء. ويبدو أنّ هذه الصورة هدف بها الشاعر إلى تسليط الضوء على الصراع بين الخير والشر، بين الحياة والموت، بين الإنسان الفقير البسيط وذلك الغني المتسّلط المتجسّد في صورة البحر المجنون .

رابعا : الصورة السّردية (مقطعية اللوحات) :

وهي صورة تقوم على بنية درامية تحتوي عناصر مكانية وزمانية وشخوص، كما تقوم على رصد المكان وخصوصيته ، وقد ينتظمها خيط سردي وظيفته ترتيب الأحداث في الماضي واستحضارها، أو اعتماد تقنية الاسترجاع باعتبار هذه الصورة تقوم على مشاهد أشبه بلوحة قصصية .

من أمثلة ذلك قصيدة الزيوي(منازل أهلي)، فقد قسّمها الشاعر إلى مجموعة مشاهد أو لوحات، تتضافر مع بعضها لتشكل بنية كلية أشبه بلوحة كبيرة، تعكس مدى حنينه للمكان وشوقه له بكل تفصيلاته. فالمشهد الأولى ترصد حضور الأب، والثاني المكان الأليف البيت، والثالث الأهل والعائلة. ولعل العنوان يحيلنا مباشرة إلى وصف سردي ينتظره المتلقي، ليبدأ من خلال عملية استحضار للذكريات، إذ تبدأ بالانثيال من الذاكرة بوصفها باعثا أصيلا لهذا الاستحضار .

اللوحة(المقطع) الأولى:

[1] – محمود ، حيدر ، الأعمال الشعرية (ص 366)

يظهر استحضار للمكان من خلال حضور الأب، وهي صورة وصفية حركية تحيطها القدسية ينتظها خيط سردي تصل فيه الذاكرة الماضي بالحاضر، من خلال حركة الأفعال الماضية (دندنَ / رجّع) التي جاءت لتتساوق مع الأفعال المضارعة(تحومُ / تغلي / يملأُ / يضرعُ / يصلي) لتصف المشهد وتبقيه في دائرة الاستحضار؛ لأنّ مقام الذاكرة في أوجه . يقول :

كلّما دنْدَنَ العودُ رجّعني لمنازل أهلي
ورجّع سربًا مِنْ الذكريات
تحومُ مثل الحساسين حولي
أبي في المضافةِ . . .
والقهوةُ البكرة مع طلعةِ الفجرِ عابقةٌ بالمحبةِ
وهي على طرفِ النّارِ تغلي
وصوتُ أبي الرّحَبُ يملأ قلبي طمأنينةً
وهو يضرعُ للهِ حينَ يُصلي [1]

وهي لوحةٌ تزخر بعناصر الحركة والصوت والرائحة المنبعثة من المكان الحميمي، ممّا يشي برصد الشاعر لجميع تفصيلات المكان شوقا له وتعلقا به، إذ يستمد منه هويته وتراثه المجيد، الذي لا ينفك عن تقديسه وتمجيده بهذه الصورة التي تضفي على المكان هيبة ووقار .

اللوحة(المقطع) الثانية:

لوحة البيت الأليف والطفولة، وهي تحوي عناصر الحركة والصوت والتفاصيل تتداخل مع صورة الأب والأبناء، ويبدو هنا السّرد دقيق لجزئيات المكان، إذ أسهم السرد في تتبع حركة الشاعر في المكان وكانّ المكان محفورٌ في ذاكرة الشاعر، ابتداء مِنْ الممرِّ العتيق إلى البيت، والسياج، وصولاً إلى المكان الذي يُخبز فيه، والمكان الذي تُحلب فيه الأغنام وفق صورةٍ يترك الشاعر للمتلقي تخيل عناصر الحركة والصوت والرائحة التي تضجّ بالمكان مما يضفي شعورًا بالراحة والصفاء والجمال:

كلما دَنْدنَ العودُ رجّعني لمنازل أهلي
وردّ الممرّ العتيق إلى بيتنا والسياجْ
ورائحةُ الخُبزِ فوّاحةٌ وحليبُ النعاجْ
ونافذةٌ هي كلُّ الطفولة
ياما تمرّجحتُ فيها أنا وأخي
وكسرنا الزجاجْ
ونفرحُ ، حين يكون أبي عند بوابة الدار
منشغلا عن شقاوتنا،
ويرحب بالجار في غبطةٍ ويهلّي [2]

يستمر الشاعر برصد تفاصيل المكان وفق بنية السرد، متنقلا بين الداخل والخارج ، فينتقل إلى نافذة الطفولة، والأرجوحة، ثم يعود إلى الخارج مرة أخرى حيث يقف الأب يرحب بالجار. إنّ هذا التنقل ينقل لنا بدقة الأحداث في الماضي، ففي القرى غالبا ما تجد الأباء في فناء البيت ينتظرون حضور الأصدقاء والجيران لشرب القهوة في الصباح سويا، وهو طقس يومي يوحي بهذا

[1] – الزيودي، حبيب، ناي الراعي (ص 305– 306)
[2] –الزيودي، حبيب، ناي الرعي (ص 306–307)

التقارب بين الناس على عكس ما هو موجود في المدينة. وبالتالي يفصح النص من خلال هذه الصورة عن أهمية المكان لدى الشاعر بما يحويه من أُلفةٍ وأُنسٍ وراحةٍ وصفاء، الأمر الذي يفتقده الكثير في المدينة .

اللوحة (المقطع) الثالثة :

وفيها تتداخل صورة الأب والأهل، وهي صورة تقوم على بعد نفسي اجتماعي ذو شقين: الأول صورة تجمّع العائلة في ليال السهر، وما ترافقه من جمال الحديث والمتعة المتمثلة في لفظة(تعاليل)[1] العامية وما توحي به من أجواء كأنها ماثلة للعيان. والثانية ما تمنحه أمن وطمانينة وألفة، من خلال تجمع الأخوة على شدائد الزمن. يقول :

كلما دَنْدن العودُ أيقظ فيّ تعاليلهم بعد طول رقودِ
وذرذرها في ضميري
وعادَ أبي وهو يفترشُ قريتنا هيبةً
وإخوته مِنْ حواليهِ سرب صقورِ
وجوهٌ إذا عتّم العُمرُ طلّوا
على عتمةِ العُمرِ مثل البدور [2]

وفي النهاية يتضح كيف أنّ هذه الصورة القائمة على تقنية السّرد وما يتخلله مِنْ لوحاتٍ مشهدية للمكان، تفصح عن تعلّق الشاعر بالمكان ، بما يحمله من ذكريات وألفة وأنس وصفاء وجمال يفتقدها الإنسان في فضاء المدينة الذي يتسم بالجمود والوحشة وغياب الأني

الخاتمة:

كشفت الدراسة عن جمالية الصورة الشعرية في نماذج مختارة من ال شعر الأردني؛ إذ تناول البحث، في عدة محاور، أشكال هذه الصورة وطرائق بنائها. ففي المحور الأول برزت الصورة البسيطة بوصفها تقنية فنية جمالية كشفت عن نفسية الشاعر ورؤيته من خلال عدة طرق بنيت بها هذه الصورة مثل تراسل الحواس، وتبادل المدركات. أما الصورة المركبة ، فقد كشفت عن تطور نظرة الشاعر التي انعكست على إدائه الفني ممّا جعل الصورة أكثر زخما تفصح عن موقفه النفسي إزاء ما يواجهه من قضايا وموضوعات؛ إذ نجده يلجأ إلى توظيف تقنيات جمالية مثل التوليد والتراكم في بناء الصورة ، والحالة هذه في بنائها على عنصر المفارقة واللون وغيره ، مما اكسب النصوص شعرية وجمالية جعلت المتلقي يتفاعل ويتحرك ليتمثل تجارب الشاعر ورؤيته . وفي المحور الآخير يتضح مدى تطور ثقافة الشاعر في إنتاج صور كلية تتضافر جزئياتها لتفصح عن الموقف العام للشاعر، مثل الصورة المشهد (التفصيلية وذات اللقطة السينمائية)، والتشكيلية، والسريالية، والصورة السردية. وهذا يدل أن الشاعر الأردني يطوّر من أدواته الفنية ليكسب نصه شعرية فذة، وجمالية ملموسة، تشدّ المتلقي وتورطه في مغامرةٍ جماليةٍ لسبر أغوار هذه الصورة .

[1] –تعاليل: لفظة عامية مفردها (تعليلة)وهي ليلة سهر تكون ذات جمع من الناس وخاصة الأقارب يتخللها الأحاديث والقصص في القرية.
[2] – الزيودي، حبيب، ناي الراعي (ص 308 –309)

المصادر والمراجع

أبو إصبع، خالد (1979) *الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، منذ عام 1948حتى 1975*، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدرات والنشر .

أبو جحجوح ، خضر محمد(2010) *البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم* ، الجامعة الإسلامية ، كلية الآداب، رسالة ماجستير

أبو ديب، كمال (1987) *في الشعرية*، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية

أبو محفوظ، ابتسام (1983) *بنية القصيدة في شعر أمل دنقل*، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية

أدونيس، علي أحمد سعيد (1978) *زمن الشعر* ، بيروت، دار العودة.

إسماعيل، عز الدين (1981) *الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*، ط3 دار العودة ، بيروت

الرباعي، عبد القادر (2002) *عرا : الرؤيا والفن* ، دار أزمنة للنشر، عمان– الأردن

رسلان، إسماعيل، *الرمزية في الادب والفن*، مكتبة القاهرة (د. ت)

رضوان، عبد الله (2007) *مراثي البهلوان*، عمان، دار أزمنة للنشر .

الرواشدة، سامح (1999) *فضاءات شعرية*، إربد، المركز القومي للنشر .

الرواشدة، سامح (2011) *الشعر وذاكرة* الطفولة : دراسة في شعر محمد لافي، إربد، دار الكتاب الثقافي.

زايد، علي عشري (1977) *عن بناء القصيدة العربية الحديثة*

زيودي، حبيب (2009) *ناي الراعي*، وزارة الثقافة ، عمان – الأردن .

السبول، تيسير(1980) *الأعمال الكاملة*، دار ابن رشد ، بيروت .

شرتح، عصام (2017) *القباني وثقافة الصورة ومنتاجها الشعري (دراسة في جمالية الصورة)*، عمان، دار الخليج للصحافة والنشر .

الشلبي، محمود (2007) *الأعمال الشعرية الكاملة*، ط 1، عمان، جامعة البلقاء التطبيقية

الصمادي، امتنان(2001) *شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية*، بيروت، المؤسسة العربية للدرسات والنشر .

الضمور ، عماد (2010) *أثر الفن التشكيلي في شعر محمد العامري* ، مؤسسة مقاربات للنشر والصناعات الثقافية واستراتيجيات التواصل ، ع 15 .

العامري، محمد (1999) *الذاكرة المنسية بيت الريش*، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت .

العزازي، حسن بكر(1983) *عيون سلمى* ، عمان ، دار البتراء للنشر والتوزيع

عصفور، جابر (1973) *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي*، القاهرة ، دار المعارف

العنبتاوي، دلال(2016) *بدر شاكر السياب: قراءة أخرى* ، ط1، عمان، الآن ناشرون وموزعون

غزوان، عناد (1987) *الصورة العراقية الحديثة*، مجلة الأقلام، ع 11–12

الفزاع، علي (1996) *الأعمال الشعرية* ، ط1، عمان، وزارة الثقافة ، الأردن

قاسم، عدنان (1980) *التصوير الشعري التجربة الشمولية وأدوات رسم الصورة الشعرية*، المنشأة العربية للتوزيع والنشر ليبيا .

القرعان، فايز(2007) *شعرية الألوان في شعر حيدر محمود*، مجلة الأدباء، الناشر جمعية الأدباء ع3

قطب، سيد ، *التصوير الفني في القرآن* ، دار الشرق

القيسي، محمد (1999) *الأعمال الشعرية*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط2، بيروت

الكوفحي، إبراهيم (2002) *خصوصية الخطاب الشعري في ديوان: طواف المغني" لحبيب الزيودي، دراسة في ظاهرتي التناص والانحراف الأسلوبي*، مجلة دراسات – العلوم الاجتماعية والإنسانية ، الجامعة الأردنية ، مج 29، ع1 .

كوهين، جون (1993) *بناء لغة الشعر* ، ترجمة: أحمد درويش ط3، دار المعارف.

كوهين، جان (1992) *بنية اللغة الشعرية* ، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، ط1، دار توبقال.

الكيالي، شهلا (1997) *وجهي الذي هناك* ، عمان ، وزارة الثقافة .

الكيلاني، إيمان (2008) *بدر شاكر السياب (دراسة أسلوبية لشعره)* ، ط1، عمان ، دار وائل للنشر

لافي، محمد (2005) *لم يعد درج العمر أخضر*، سلسة إبداعات، وزارة الثقافة ، الأردن – عمان

لافي، محمد(1996) *افتح بابا للغزالة* ، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنش، بيروت.

ماكليش، أرشيبالد(1963)*الشعر والتجربة*، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، بيروت، دار اليقظة للنشر.

محمود، حيدر، الأعمال الشعرية، ط 2001

المساوي، عبد السلام(1994)*البنيات الدالة في شعر أمل دنقل*، ط1، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب

مقدادي، محمد (2006) *طقوس الغياب*، ط1، عمان ، دار اليازوري للنشر

مقدادي، محمد (1995) *حقول الليلك* ، ط1، عمان، منشورات وزارة الثقافة الأردنية .

منصور، عبد الله (1993) *ديوان عبد الله منصور*، ط1، ج1عمان، دار الكرمل للنشر والتوزيع

نصر الله، إبراهيم (2001) *مرايا الملائكة* ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

نصر الله، إبراهيم (1994) *الأعمال الشعرية* ، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

وهبة ، مجدي (1974) *معجم مصطحات الأدب*، مجدي وهبة ، مكتبة لبنان ، بيروت .

ويليك، رينيه، وأوستن(1987) *نظرية الأدب*، ترجمة محيي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

اليافي، نعيم(1982) *تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث* ، دمشق ، منشورات اتحاد كتاب العرب .

قائمة المراجع المرومنة:

Abu Deeb , Kamal (1987) In the Poetics (in Arabic). Beirut, Arab Research Foundation.

Abu Jahjouh, Khader Muhammad (2010), The Artistic Structure in the Poetry of Kamal Ahmad Ghneim (in Arabic) . Islamic University - Gaza - Palestine, Master Thesis

Abu Isbaa, Khaled (1979), The Poetic Movement in Occupied Palestine, from 1948 to 1975 (in Arabic). 1st Edition, Beirut, Arab Foundation for Studies and Publishing.

Abu Mahfouz, Ibtisam (1983) The Structure of the Poem in Amal Dunqul's Poetry (in Arabic). Master Thesis, University of Jordan.

Adonis, Ali Ahmed Saeed (1978) The Time of Poetry (in Arabic) . Beirut, Dar Al-Awda.

Al-Amiri, Muhammad (1999) The Forgotten Memory (in Arabic). House of Feathers, 1st Edition, Beirut, Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut.

Al-Anabtawi, Dalal (2016) Badr Shaker Al-Sayyab: Another Reading (in Arabic). 1st Edition, Amman, now publishers and distributors.

Al-Azzazi, Hassan Bakr (1983) Salma Eyes (in Arabic) . Amman, Petra House for Publishing and Distribution.

Al-Fazza, Ali (1996) Poetry Works (in Arabic). 1st Edition, Amman, Ministry of Culture, Jordan.

Al-Kilani, Iman (2008) Badr Shaker Al-Sayyab (A stylistic study of his poetry) (in Arabic) . 1st Edition, Amman, Wael Publishing House.

Al-Koufahi, Ibrahim (2002) The Specificity of the Poetic Discourse in the Divan: Tawaf Al-Mughni "by Habib Al-Zeyoudi, A Study on the Phenomena of Intertextuality and Stylistic Deviation (in Arabic). Dirasat Journal - Social Sciences and Humanities, University of Jordan, Vol. 29,No. 1.

Al-Masawi, Abd al-Salam (1994) The Significant Structures in the Poetry of Amal Dunqul (in Arabic). 1st Edition, Damascus, Arab Writers Union.

Al-Qaisi, Muhammad (1999) Poetry Works (in Arabic). The Arab Foundation for Studies and Publishing, Edition 2, Beirut.

Al-Quraan, Fayez (2007) The Poetics of Colors in Haider Mahmoud's Poetry (in Arabic). The Writers' Magazine, the publisher, the Writers Association, number 3.

Al-Rubai'i, Abdel-Qader (2002) Arar: Vision and Art (in Arabic). Azmana Publishing House, Amman – Jordan.

Al-Saboul, Tayseer (1980), The Complete Works (in Arabic). Dar Ibn Rushd, Beirut.

Al-Shalabi, Mahmoud (2007) Complete Poetry Works (in Arabic). 1st Edition, Amman, Al-Balqa Applied University.

Al-Smadi, Imtenan (2001) Saadi Youssef's poetry, Analytical Study (in Arabic). Beirut, Arab Foundation for Studies and Publishing.

Al-Yafi, Naeem (1982) Evolution of an Artistic Picture in Arabic Poetry (in Arabic) . Damascus, Arab Book Publishing.

Asfour, Jaber (1973) The Technical Image in the Critical and Rhetorical Heritage (in Arabic). Cairo, Dar Al Maaref.

Cohen, Jan (1992) The Structure of the Poetic Language (in Arabic). translated by: Muhammad Al-Wali and Muhammad Al-Omari, Edition 1, Dar Toubkal.

Cohen, John (1993) Building the Language of Poetry (in Arabic). translated by: Ahmad Darwish, 3rd Edition, Dar Al Maarif.

Damour, Imad (2010) The Impact of Plastic Art on the Poetry of Muhammad Al-Amri (in Arabic). Moqarabat Foundation for Publishing, Cultural Industries and Communication Strategies, No. 15.

Ghazwan, Inad (1987) The Modern Iraqi Image (in Arabic). Al-Aqlam Magazine, Issue 11-12.

Ismail, Ezz El-Din (1981) Contemporary Arabic Poetry, Its Issues and Artistic and Moral Phenomena (in Arabic) . 3rd Edition, Dar Al-Awda, Beirut.

Kayali, Shahla (1997) My Face Who Is There (in Arabic). Amman, Ministry of Culture.

Lafi, Muhammad (1996) Open the door to the deer (in Arabic). 1st Edition, Beirut, Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut.

Lafi, Muhammad (2005) The Scale of Life Is No Longer Green (in Arabic) . Creativity Series, Ministry of Culture, Jordan – Amman.

MacLish, Archibald (1963) Poetry and Experience (in Arabic). translated: Salma Al-Khadra Al-Jayyousi, Beirut, Al-Waqhah Publishing House.

Mahmoud, Haider(2001) Poetry Works, 1st Edition.

Mansour, Abdullah (1993), Abdullah Mansour's Diwan (in Arabic). First Edition, C1 Amman, Carmel House for Publishing and Distribution.

Miqdadi, Muhammad (1995) The Lilac Fields (in Arabic) . 1st Edition, Amman, Jordanian Ministry of Culture Publications.

Miqdadi, Muhammad (2006), The Rites of Absence (in Arabic) . 1st Edition, Amman, Al-Yazuri Publishing House.

Nasrallah, Ibrahim (1994) Poetry Works (in Arabic). 1st Edition, Beirut, Arab Foundation for Studies and Publishing.

Nasrallah, Ibrahim (2001) Mirrors of the Angels (in Arabic) . Beirut, Arab Foundation for Studies and Publishing.

Qasim, Adnan (1980) Poetry Imaging, The Holistic Experience and Tools for Drawing the Poetic Image (in Arabic). The Arab Establishment for Distribution and Publishing, Libya.
Qutb, Syed, Artistic Photography in the Qur'an (in Arabic). Dar Al Sharq (n. d).
Radwan, Abdullah (2007) Stuntman`s lamentations (in Arabic). Amman, Azmanah Publishing House.
Raslan, Ismail, Symbolism in Literature and Art (in Arabic) . Cairo Library (n. d.)
Rawashda, Sameh (1999) Spaces of poetry (in Arabic) . Irbid, National Center for Publishing.
Rawashdeh, Sameh (2011) Poetry and Childhood Memory: A Study in the Poetry of Muhammad Lafi (in Arabic). Irbid - Jordan, Dar Al-Kitab Al-Thaqafi.
Shartah, Issam (2017) Al-Qabbani and the culture of the image and its poetry production (a study in the aesthetics of the image) (in Arabic). Oman, Gulf House for Press and Publication.
Wahba, Majdi (1974) Dictionary of Literature Levels (in Arabic). Majdi Wahba, Lebanon Library, Beirut.
Wileek, Renee, Weston (1987) Theory of Literature (in Arabic) . translated by Mohiuddin Sobhi , Beirut, Arab Institute for Studies and Publishing.
Zayed , Ali Ashry (1977) on the construction of the modern Arabic poem(in Arabic).
Ziyudi, Habib (2009) Nai Shepherd (in Arabic). Ministry of Culture , Amman - Jordan.