تشكيل الصور الشعرية في نونية البارودي

Formation of poetic images in Nunia al-Baroudi

د. محمد صادق جمعة إبراهيم
مدرس
جامعة زاخو – كلية الآداب – قسم اللغة العربية

Dr. Mohammed saidq jummah Ibrahim
lecturer
University of Zakho - College of Arts - Department of Arabic Language

mohammad.jummah@uoz.edu.krd

تاريخ الاستلام ٢٠٢٢/١١/٢٠ تاريخ القبول ٢٠٢٣/١/٨

الكلمات المفتاحية: الشعر، الصورة، السياق، التحوير الشعري، النص الشعري

Keywords: Poetry, image, context, poetic modification, poetic text

الملخص

تعد الصورة الشعرية عنصراً مهماً جداً من العناصر التي يتشكل منها النص الشعري اللغوي، وتكمن وظيفتها الأساسية في توضيح وتقريب المعاني والدلالات الشعرية التي ينطوي عليها النص الشعري. ويمكن أن تظهر هذه الأهمية للصورة الشعرية في قصيدة " محا البين " للشاعر المصري " محمود سامي البارودي" والتي كانت خير مثال على التزام الشعر العربي الكلاسيكي بالتعبير الصوري كوسيلة لتوضيح المعاني والمقاصد الشعرية، بدلاً من الرمز والأساطير التي تقوم عليها النصوص الشعرية الحديثة.

ونتيجة التمعن في قراءة النص المختار ظهرت أنماط متعددة من التشكيل الصوري في القصيدة، وقد انقسمت بشكل عام على قسمين محددين: القسم الأول هي أنماط التشكيل النفسي والوجداني التي انبثقت من معاناة البارودي النفسية حين نفي عن وطنه وأهله بفعل موقفه السياسي، وهي تشكيلات صورية غير واضحة الملامح، لازالت خطوط ملامحها تتشكل بفعل التشويه والتحرك والتحول الوجداني للشاعر بعد أن انقلبت محاور حياته رأساً على عقب، وبات يدور في فُلك المتاهة المكانية النفسية في منفاه.

أما القسم الثاني من أنماط التشكيل الصوري في قصيدة "محا البين" فقد تشكلت من تحول نمط الخطاب الشعري بعد أن اتضحت المعالم الحقيقة للحياة بالنسبة للبارودي. فقد تناوب موقفه بعد أن وصل إلى نقطة اللاعودة في منفاه، وبعد فقد الأمل تماماً في الرجوع إلى زمنه الماضي. فظهرت أنماط من الصور المتناوبة

التي تحاكي هذا الحال. كما تشكلت بفعل استمرارية الخيبة وتراكمات الفقد والعزاء الذاتي للنفس، بعض الصور الشعرية المنقلبة والتي توضح انقلاب الموقف الذاتي والفلسفة الخاصة بالشاعر وهو في منفاه. فضلاً عن ظهور تشكلات بعض الصور المفارقة التي كانت تأكيداً لهذا الموقف الخاص بالبارودي.

Abstract

The poetic image is a very important element of the components of the linguistic poetic text, and its main function is to clarify and approximate the poetic meanings and connotations contained in the poetic text. This importance of the poetic image can be shown in the poem "Maha Al-Bain" by the Egyptian poet "Mahmoud Sami Al-Baroudi", which was the best example of classical Arabic poetry's commitment to formal expression as a means to clarify poetic meanings and purposes, rather than the symbol and myths upon which modern poetic texts are based.

As a result of reading the selected text, multiple patterns of figurative formation appeared in the poem, and it was generally divided into two specific parts: The first section is the patterns of psychological and emotional formation that emerged from al-Baroudi's psychological suffering when he was exiled from his homeland and his family due to his political position, and they are vague figurative formations. Features, the lines of its features are still formed by distortion, movement and emotional transformation of the poet after the axes of his life were turned upside down, and he is now revolving in the orbit of the spatio-psychological labyrinth in his exile.

As for the second section of the patterns of figurative formation in the poem "Maha Al-Bain", it was formed from the transformation of the poetic discourse pattern after the true features of life became clear to Al-Baroudi. He alternated his position after reaching the point of no return in his exile, and after completely losing hope of returning to his past. Patterns of alternating images appeared that mimic this situation. It was also formed due to the continuity of disappointment and the accumulation of loss and self-consolation, some overturned poetic images that illustrate the reversal of the subjective position and philosophy of the poet while he is in exile. In addition to the emergence of some paradoxical images that confirmed this position of Al-Baroudi.

المقدمة

انطلاقا من أهمية الصورة الشعرية في النص الشعري، تأسس هذا البحث على دراسة الصورة الشعرية في قصيدة" **محا البين**" في ديوان الشاعر المصري محمود سامي البارودي، وذلك لما تنطوي عليه هذه القصيدة من معطيات جمالية تتعلق بالتعبير الشعري القائم على التصوير الفني.

انقسم البحث على تمهيد ومبحثين وخاتمة. وقد جاء التمهيد بعنوان: "**أهمية الصورة في النص الشعري** ". يتّظر التمهيد بشكل مختصر أهمية الصورة في النصوص اللغوية الشعرية، من خلال منح النصوص اللغوية سمة واقعية تعمل على تقريب التصور الذهني بين النص ومتلقيه، وتوظف النص في خدمة الدلالة النصية المنبثقة من ملامح التصوير الشعري في النص اللغوي، القائم على قصدية معينة منبثقة من رؤية ذاتية خاصة بالشاعر.

أما المبحث الأول، فقد كان بعنوان: " **ملامح تحوير الصور الشعرية في القصيدة** ".

يأتي هذا المبحث ليكون محاولة في بيان عملية تحوير الصور الشعرية التي تنطوي عليها القصيدة، والتي اخترت منها نماذج محددة حسب القراءة النقدية القائمة على منهج استقرائي محدد وهو تعددية أنواع الصورة في النص حسب المنظور الشعري الذي يحدد ملامح الصورة وتشكلاتها الشعرية، فضلاً عن التعريف بكل نوع منها، وتوضيح بعض جمالياتها ضمن سياقات النص المؤسسة لها.

والمبحث الثاني كان عنوانه: "**معطيات التحوير الشعري في القصيدة**".

تتضح في هذا المبحث معطيات التحوير الشعري للصورة في ملامحها وهيئتها وكيفية تشكيلها من خلال الكشف عن الصور " المتحولة والمنقلبة والمفارقة " التي تنطوي عليها القصيدة. والتي تحولت بفعل الاستمرارية الشعرية في ضخ الدلالات المتعلقة بفكر الشاعر وموقفه الشخصي من الموضوعات الشعرية المتعددة التي يعالجها في النص من خلال هذه الصور، ويمكن أن تكون هذه الموضوعات نتيجة تحويرٍ وانقلابٍ ومفارقة ٍحقيقية حدثت في حياة الشاعر الخاصة. أما خاتمة البحث فقد جاءت متضمنة لاهم النتائج التي توصل لها البحث.

التمهيد

أهمية الصورة في النص الشعري

تكمن أهمية الصورة في النصوص اللغوية ولاسيما الشعرية في القدرة الكبيرة للصور على توضيح الغرض من الكلام، وتقريب التصور الذهني بين المتكلم والمتلقي. وهذا التقريب يكون بوسائل لغوية تخص الصور الشعرية مثل التركيز على المفردات الدالة على الألوان، والهيئات، والاصوات، والحركة.

هذه العناصر الأربعة كفيلة بتجهيز التصور الذهني بالأبعاد التصورية التي يمكن من خلالها تشكيل هيئة مادية مرتبطة بهذه العناصر في مخيلة المتلقي، ومن ثمَّ تجسيد الحالة المعنوية التي يرغب المتكلم في توصيلها من خلال الفاظ اللغة المنطوقة. فالغرض الاساس من الصور الشعرية " يكمن في تمكين المعنى في نفس القارئ أو السامع، فقد يعمد الشاعر إلى ترديد معنى من المعاني، فما يزال يبدئ ويعيد، ومتى يضع له صورة شعرية، يصل بها إلى ما يريد.

ويمكن ملاحظة وجود صلة وثيقة بين الصورة وسياقها السردي في النص اللغوي سواءً أكان شعراً أم نثراً؛ فطريقة اشتغال الصورة الشعرية تبدو في علاقة مباشرة بوظيفتها السردية. والتي تكمن في كيفية صيرورة الحدث من واقع وموضوع وحالة فكرية ونفسية إلى حالة لغوية تستطيع أن تعبر عن أصل الحدث وماهيته الحقيقية، قبل التحول إلى نص لغوي ضمن سياق معين إن كان هذا السياق شعرياً أو نثرياً. ويمكن لهذا نتيجة توظيف إمكانات اللغة في الصياغة. ولا مناص من القول إنَّ مصطلح الصورة الشعرية يبدو مشوشاً في الكثير من الدراسات النقدية القديمة والحديثة فقد تتداخل مفاهيم أخرى مقاربة لمعنى التصور الذهني للفظ اللغوي في النص الشعري بشكل خاص، مع مفهوم الصورة الشعرية مثل التماثل والتخيل والتشكيل والتلوين والتجسيد والرسم بالكلمات. هذه المصطلحات لها ملامح الصورة الشعرية في الموقف النقدي الحديث؛ لكنها لا تنتمي الى ماهية الصورة الشعرية الأصيل؛ ومن هنا يبدأ التشويش على المصطلح الحديث" الصورة الشعرية". فالصور تستكشف شيئاً بمساعدة شيء آخر، والمهم فيها هو ذلك الاستكشاف ذاته، أي معرفة غير المعروف من خلال المعروف؛ ولهذا لا يكون هناك تشابه منطقي في الصور الشعرية الجيدة ". [1]

(١) ينظر اسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٧٨، ص١٣٣.

المبحث الأول

ملامح تحوير الصور الشعرية في القصيدة

من النماذج الشعرية الواضحة على أهمية الصورة الشعرية في بيان الدلالة النصية وتوضيح المعنى المراد من النص هو قصيدة " **محا البين**" [١] للشاعر المصري محمود سامي البارودي. والذي تميز شعره "بقوة التعبير، وكأنه نتاج رجلٍ من النبلاء معتدٍ بنفسه وأرومتهِ، وقد جعل همه الأكبر أن يكون أبرز شاعر معاصر ممن يكتبون في العرف الكلاسيكي المعافى الذي كان قد عاد إلى الحياة يومئذٍ بفضل حركة الإحياء". [٢]

تنقسم الصور في قصيدة "**محا البين** " للشاعر" محمود سامي البارودي" على عدة أنواع، وحسب سياقات النص اللغوي الذي تنطوي عليه، وتعتمد كذلك على رؤية الكاتب لحظة انبثاق النص إلى الوجود. ولكل نوعٍ منها خصائصه وأهميته في بيان الدلالة وتحديد المعنى من الخطاب الشعري. ومن هذه الصور التي يبتدئ بها النص:

١- **الصورة المشوهة:** وهي الصور التي ليس لها ملامح واضحة ولا محددة، بل تمتاز بالتشويه في خطوطها والوانها ودلالة معانيها.

ومثل هذه الصور المشوهة توالدت من سياقاتٍ شعرية تنتمي إلى حدثٍ ماضٍ غير محدد الملامح ولا معروف لدى المتلقي، وهي تتشكل في سياق دلالاتٍ حاضرة غير واضحة الغرض، فهي صور مشوهة غائرة في الزمن، وتكاد أن تمحى من ذاكرة الشاعر، وهي غائبة كذلك عن وعي القارئ وغير معلومة في ذهنه. وهذا واضح في قوله:

مَحَا الْبَيْنُ مَا أَبْقَتْ عُيُونُ الْمَهَا مِنِّي فَشِبْتُ وَلَمْ أَقْضِ اللُّبَانَةَ مِنْ سِنِي
عَنَاءٌ وَيَأْسٌ وَاشْتِيَاقٌ وَغُرْبَةٌ أَلا شَدَّ مَا أَلْقَاهُ فِي الدَّهْرِ مِنْ غَبْنِ

---

(١) في ٣ ديسمبر عام ١٨٨٢م، حكمت المحكمة العسكرية المصرية بالإعدام على سبعة من قادة الثورة العرابية، اوله " أحمد عرابي " وثانيهم " محمود سامي البارودي" وقد خفف هذا الحكم من قبل حاكم مصر الخديوي توفيق الى النفي المؤبد وقبل فجر اليوم الثامن والعشرين من ديسمبر.

(٢) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة: الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٧، ص ٦٠.

فَـإِنْ أَكُ فَـارَقْتُ الدِّيَـارَ فَلِي بِهَـا فَـؤَادٌ أَضَـلَّتْهُ عُـيُـونُ الْمَهَـا مِـنِّي(١)

إن اللغـة الشـعرية لغـة تصـوير ولغـة انزيـاح عـن المـألوف وتكسـيرٍ للمتوقـع، وهـي لا تبلـغ شـعريتها مـن دون اكتسـاب القابليـة المزدوجـة علـى صـنع الصـورة، لأثـارة التلقـي البصـري، وإنتـاج الدلالـة لأثـارة التلقـي الـذهني. تتمثـل آلـة تشـويه الصـور فـي هـذا المقطـع فـي لغتـه الانزياحيـة فـي لفظـة "**محـا**" والتـي تتضـمن تجـاوزاً علـى حـدود الـذاكرة وخروجـاً عـن إطـار التـذكر ليمسـي " **البـين** " بـديلاً عـن تلـك الصـور التـي لا نـرى ملامحهـا فـي سـياقات الـنص التاليـة سـوى مـا أبقتـه "**عيـون المهـا**" وهـي بقايـا ذكريـات مبعثـرة يحـاول الشـاعر جمـع شـتاتها دون جـدوى. فضـلاً عمـا تضـفيه عبـارة "**عيـون المهـا**" مـن ابهـام علـى الصـورة كـون هـذه العيـون غيـر معروفـة ولا منسـوبة الـى معرفـةٍ معينة. فهي تحيلنا إلى صورة:

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري (٢)

والتـي تتغلغـل فـي تـاريخٍ فنـي شـعري يمتـد إلـى افـقٍ مفتـوحٍ مـن الإحـالات الشـعرية التـي تتحـدث عـن عيـونٍ مجهولـة ومقصـودة فـي الوقـت نفسـه. عيـون يراهـا الشاعر دون غيره، ولا يعلم أحد لمن هي سوى أنها شبيهةٌ بعيون المها.

امـا الصـورة التاليـة فهـي صـورة معكوسـة الملامـح نوعـاً مـا، وهـي مـن الصـور المشـوهة التـي تعتمـد فـي تشـوهها علـى قلـب الملامـح وعكسـها، مـن غيـر الإشـارة إلـى ملامح محددة فيها، " **فَـشِـبْـتُ وَلَمْ أَقْـضِ اللُّبَـانَـةَ مِنْ سِنِي**".

فالشـيب هنـا معلـوم معنـاه ولـيس مظهـره. لأن صـورة الشـيب اقترنـت بعمـر الطفولـة "**وَلَـمْ أَقْـضِ اللُّبَانَـةَ مِـنْ سِـنِي**". وهذا يحيلنـا إلـى الشـك فـي معنـى الشـيب هـل هـو شـيبٌ جسـديٌ أم شـيبٌ روحـي؟ وهنـا يحـدث التشـويه فـي تصـور المعنـى، وبالتـالي في الصورة المنبثقة من هذا المعنى.

وكـي تتضـح مجريـات عمليـة التشـوية أكثـر، يحيلنـا الـنص إلـى وصـفٍ متعـدد يزيـد مـن ضـبابية الصـورة ويعمـق الإحسـاس بالحالـة الشـعورية التـي تنطـوي عليهـا هـذه الصـور لكـن مِـن غيـر رسـم ملامـح واضـحة؛ فقـد جـاءت الالفـاظ بصـيغة الإنكـار المتضـمن لاسـتمرارية الحـدث: " **عَـنَـــاءٌ وَيَـــأْسٌ وَاشْـتِـيَـــاقٌ وَغُرْبَـــةٌ** " ويمكـن القـول إن العطـف القـائم بـين لفظـة "**عنـاء**" والتـي تـوحي بالضـغط النفسـي أو الجهـد الجسـدي،

---

(١) ديـوان البـارودي: محمـود سـامي البـارودي الباشـا، حققـه وضـبطه وشـرحه: علـي الجـارم ومحمد شفيق معلوف، دار العودة–بيروت، الجزء ١–٤، سنة ١٩٩٨، ص٦٢٥.

(٢) ديوان علي بن الجهم، تحقيق: خليل مردم بك ، دار صادر– بيروت – لبنان، الطبعة الثالثة (١٩٩٦ م)، ص ٥٠٠.

وبين الألفاظ المعطوفة عليها من " **يأس واشتياق وغربة**" تزيد من غموض الصورة وتوسع أفق تأويلها، وتفتح المجال لخيال المتلقي لتشكيل صورة متعددة من صور العناء التي يقاسيه الشاعر . ومثل هذا المجال المفتوح للتأويل قد يغبن حق النص في إيصال الدلالة المقصودة بشكل واضح.

إن القدرة اللغوية النصية في تشكيل صور العناء تتجسد في تحويل المعاني المتضمنة في ذهن الكاتب إلى أشكال متعددة، بل حتى إلى أصوات وروائح، لترتسم في ذهن المتلقي حسب السياق والحالة الراهنة به، والتي تنتج بدورها أنواعاً مختلفة من التصورات قد تكون مقصودة وقد تكون غير مقصودة. ومن هنا جاءت الصور المتعددة لتصبح عوناً على توضيح المعاني المتعددة التي سوف تأتي لاحقاً في النص. وبذلك ينتج لكل معنىً صورة أو عدة صور، قد تعرف بها تلك المعاني في سياقاتٍ خاصة بها.

٢- **الصور المتحركة**. وهي نوعٌ من الصور قريبة من النوع الأول – المشوه – لأنها تتحرك باستمرار ولا تكاد تستقر على حال، وتظهر هذه الصور في النص الشعري حين يبدأ التفاعل بين مخيلة المتلقي وما تختزنه من مشاهد الحزن والحرمان والبكاء واليأس والضعف، وبين ما تبوح به ذاكرة الشاعر من مثل هذه الذكريات في موقف الوداع حين رحلت السفينة بالشاعر إلى المنفى لتخرج كل تلك الصور التي توحي بالحركة الوجدانية والمشاعر الذاتية في علاقتها بالمكان لحظة الانسلاخ منه بالقوة.

وَلَمَّا وَقَفْنَا لِلْوَدَاعِ وَأَسْبَلَتْ مَدَامِعُنَا فَوْقَ التَّرَائِبِ كَالْمُزْنِ
أَهَبْتُ بِصَبْرِي أَنْ يَعُودَ فَعَزَّنِي وَنَادَيْتُ حِلْمِي أَنْ يَثُوبَ فَلَمْ يُغْنِ
وَلَمْ تَمْضِ إِلَّا خَطْرَةٌ ثُمَّ أَقْلَعَتْ بِنَا عَنْ شُطُوطِ الْحَيِّ أَجْنِحَةُ السُّفْنِ
فَكَمْ مُهْجَةٍ مِنْ زَفْرَةِ الْوَجْدِ فِي لَظَىً وَكَمْ مُقْلَةٍ مِنْ غَزْرَةِ الدَّمْعِ فِي دَجْ
وَمَا كُنْتُ جَرَّبْتُ النَّوَى قَبْلَ هَذِهِ فَلَمَّا دَهَتْنِي كِدْتُ أَقْضِي مِنَ الْحُزْنِ(١)

تبدأ الصور بالتحرك مع سير المشاهد المتتالية في لحظة الوقوف والتوديع التي تنطوي على علاقة حميمة مع المكان والتي تظهر بحركة الدموع التي أسبلت وتساقطت مثل المطر فهي حركة متواصلة بلا انقطاع.

(١) ديوان البارودي: ص٦٢٥.

ثم تظهر في هذا المشهد صور متحركة أخرى مع ذهاب الصبر وهروب الحِلم وصوت النداء الذي يملأ المشهد بحركة المشاعر اليائسة وفقدان الأمل، ومحاولة جمع شتات النفس التي فرقتها لحظة الوداع الحاسمة:

وَلَمْ تَمْضِ إِلَّا خَطْرَةٌ ثُمَّ أَقْلَعَتْ بِنَا عَنْ شُطُوطِ الْحَيِّ أَجْنِحَةُ السُّفْنِ

إنها " خطرة" انقلاع النفس عن المكان الأليف بما ينطوي عليه من أشخاص وعلاقات وذكريات، لحظة انقلاع الإنسان من جذوره، فتترسم صور الحزن في إطارٍ من الحركة الوجدانية والعاطفية تدور حول محورٍ من التساؤل التعددي: "

فَكَمْ مُهْجَةٍ مِنْ زَفْرَةِ الْوَجْدِ فِي لَظَىً وَكَمْ مُقْلَةٍ مِنْ غَزْرَةِ الدَّمْعِ فِي دَجْنِ"

لتغدو الصورة متحركة بين تعددية المهج الملتهبة في لظى، وبين المُقل المتعددة التي تبدوا أنها تختلف من شخص إلى شخص يبكون على فقدان الأهل والمكان، وهذا المشهد المتحرك يتجسد من خلال توارد الألفاظ المعبرة عن معاني الفقدان والحزن في سياقٍ واحد يوحي بهذه الحركة الوجدانية مثل: " **مُهْجَةٍ، زَفْرَةِ، الْوَجْدِ، لَظَىً، مُقْلَةٍ، غَزْرَةِ، الدَّمْعِ، دَجْنِ**"، فما تثيره الصورة في سياقها الشعري يكون مرتبطاً " بكيفيات التعبير لا بماهياته. وهي تهدف إلى تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحسوس، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور. ولكن بما يثير الاختلاف ويستدعي التأويل بقرينة أو دليل.

الأمر الذي يغذي المعنى الأدبي بمفرداته المخصوصة لدى المتلقي، إذ تنحرف الألفاظ في التشكيل الصوري عن دلالاتها المعجمية إلى دلالات خطابية حافة وجديدة، ومن ثم يمنح النص هويته، التي تتجدد دائماً مع كل قراءة)). [1]

إن السياق اللغوي الذي تنشأ فيه الصور له أثر في توجيه الدلالة العامة للنص، كما أن لها دوراً في تمثيل المعاني وتحويلها إلى بنية شكلية تلتقطها الحواس وترسم لها ملامح معينة. فالصور تعد بنية أساسية من بنيات النصوص اللغوية، ولها دور كبير في توضيح وتجسيد المعاني والمقاصد المعنوية في هيئات وأشكال مادية لتقريب المسافة بين النص والمتلقي.

٣- **الصور المتحولة:** تنشأ مثل هذه الصور في نص البارودي من عملية دمج الأفعال الماضية مع أدوات التكوين التي تدخل على الفعل الماضي فتحول معنى الفعل المضي إلى المستقبل القريب الممكن التحقيق، مثل قوله:

فَيَا قَلْبُ صَبْرَاً إِنْ جَزِعْتَ فَرُبَّمَا جَرَتْ سُنُحاً طَيْرُ الْحَوَادِثِ بِالْيُمْنِ

(١) د. بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد الادبي الحديث، ص٣٠.

فَقَدْ تُورِقُ الأَغْصَانُ بَعْدَ ذُبُولِهَا وَيَبْدُو ضِيَاءُ الْبَدْرِ فِي ظُلْمَةِ الْوَهْنِ".(١)

فقد دخلت "ربما" وهي ربَّ-ما على الفعل "جرت" لتحول المعنى من اليأس إلى التفاؤل، وتتحول بذلك صورة اليأس المظلمة إلى صورةٍ مشرقة مفعمة بالأمل:

" **فَيَا قَلْبُ صَبْرَاً إِنْ جَزِعْتَ فَرُبَّمَا جَرَتْ سُنُحاً طَيْرُ الْحَوَادِثِ بِالْيُمْنِ.**(٢)

لقد تحولت صورة الجزع إلى صورة مختلفة تماماً، صورةٌ متنامية من قلب الخوف والجزع لتظهر إشراقة الأمل باللقاء بعد الفراق. وقد اقترن هذا التحول بالمفاجأة في تحول الحدث "**جَرَتْ سُنُحاً طَيْرُ الْحَوَادِثِ بِالْيُمْنِ**".

كما نلاحظ مثل هذا التحول في الصور في وضع الفعل المضارع والحال المضارعة بعد أداة التحقيق المحتمل "قد" والتي توحي بتحقيق حدثٍ محتمل" **فَقَدْ تُورِقُ الأَغْصَانُ بَعْدَ ذُبُولِهَا**"، وهذا تحولٌ آخر في مسار الصور وكينونتها ودلالتها، فالغصن المورق كناية عن بداية جديدة وأمل جديد وحالٍ مختلفة مغايرة للحال الأولى "**ذبول**" فهي صورة متحولة من حالة الذبول إلى حالة النمو والاخضرار. ومثل هذا التحول يبدو في هذه الصورة أيضاً: "**وَيَبْدُو ضِيَاءُ الْبَدْرِ فِي ظُلْمَةِ الْوَهْنِ**". الظلمة تتحول بفعل ظهور البدر المتدرج حتى يحول صورة المشهد من مشهد مظلم موهن إلى مشهدٍ مضيٍ يوحي هو الآخر بالأمل والرؤية والسرور بعد الحزن.

إن تحول الصور يعني تحول المعنى وتوجيه السياق اللغوي إلى بناء تشكيل جديد للمعاني النصية يقوم بدوره على اختيار وتنظيم ألفاظٍ جديدة تدخل في معترك البنية النصية وتعمل على تحول بنيتهِ الدلالية "فالصور من البنيات التواصلية الأساسية التي تساهم بشكل فعَّال في تشكيل هيئة المعاني في النصوص اللغوية، وهي حين تعمل على ذلك؛ فإنها تتطلب إمكانيات لغوية وقدرة خاصة على التركيب والتخييل حتى تتمكن من إيصال المعنى المقصود بدقة. لكن هذه الصور تختلف في قدراتها التوصيلية في النصوص اللغوية، وقد تختلف أيضاً في تأثيرها الجمالي. فالصور بحكم بنية تكوينها واسلوب تشكلها تؤثر في درجة التواصل، وتعمل على تعميق الرؤية وإدراك الخفايا التي ينطوي عليها النص من خلال المعاني التي تنبثق نتيجة علاقة الكلمة بالكلمة، والتي تشكل بدورها صوراً، وألواناً، وأصواتاً، تتبع من النسق اللغوي الذي ينطوي على كل ذلك معاً.

---

(١) ديوان البارودي: ص٦٢٥.

(٢) المصدر نفسه: ص٦٢٥.

المبحث الثاني

معطيات التحوير الشعري في القصيدة

نعني بالتحوير الشعري مراحل التقدم في رسم الملامح للصورة الشعرية، وكيفية تحويرها من نمط معين إلى نمط مختلف بسماته وصفاته ودلالاته الشعرية. فالصور في قصيدة "محا البين" للبارودي قد تعرضت للتحوير والانقلاب بعد التحول في الخطاب الشعري في النص من خطاب التحسر والتذكر والتفجع والتألم الروحي والرومانسية المتلونة بالمشاعر الآنية، إلى خطاب مفعمٍ بالأمل والإدراك واليقظة الفكرية القائمة على التجربة الشخصية والواقعية البعيدة عن الخيال والرومانسية المفرطة في الوهم. وقد تجلت بعض أنماط الصور الشعرية من هذا التقدم في سياق القصيدة واختلاف صيغة الخطاب الشعري فيها/ ومن هذه الأنماط التي تظهر هي:

٤- **الصورة المتناوبة:** مجموعة من الصور التي تتوالى في سياق واحد، لكنها تتناوب في صفتها وتختلف في هيئتها. فقد تكون صورة رئيسة يبدأ بها الكلام ويدور حولها القصد منه؛ ثم تتناوب مع صورة ثانوية هذا الدور الرئيس لتصبح صورة ثانوية تأتي في المرتبة الثانية بعد ظهور صورة مناقضة لها في سياقها اللغوي التي نشأت فيه. فيحدث تناوب في الأدوار في الصور ضمن سياقٍ لغوي واحد.

وقد ظهرت في نص البارودي صور متناوبة عديدة تتسم بالتمظهر العشوائي بين الحين والآخر لتكون سنداً لعشوائية الموقف النفسي والحالة الشعورية التي تنتاب الشاعر خلال رحلة تذكر الأهل والوطن، وموقفه من الحياة، متجسداً في رؤيته الخاصة والحكمة التي يؤمن بها. وهي تبقى تتناوب في نصه بين الرؤية الخاصة والموقف الخاص والحكمة الخاصة، وهذا يظهر في قوله:

وَكَيْفَ مُقَامِي بَيْـــن أَرْضٍ أَرَى بِهَا مِنَ الظُّلْمِ مَا أَخْنَى عَلَى الدَّارِ وَالسَّكْنِ
فَسَمْعُ أَنِينِ الْجَوْرِ قَدْ شَاكَ مِسْمَعِي وَرُؤْيَـــةُ وَجْـــهِ الغَـدْرِ حَلَّ عُرَا جَفْنِي(١)

تكتسب الصور المتناوبة أهميتها في النص من خلال إظهارها للرؤية الشخصية والموقف الخاص، ويبدوا واضحاً هذا واضحاً هنا في هذين البيتين، فالكلام يسير وفق سياق محاولة تأكيد الموقف الخاص من الوطن وتبرير الرحيل عنه وإن كان رحيلاً اجبارياً! فالصورة تشكلت من الموقف النفسي القائم على التساؤل، وملامح الصورة تتجسد في الظلم الذي يراه قد "**أَخْنَى عَلَى الدَّارِ وَالسَّكْنِ**". كما أنها تقوم على قدرة التخيل لدى الشاعر والتي تعمل على جمع أجزاء الصور المتفرقة واللحظات الزمنية المتبعثرة بين الأيام والسنين. في محاولة لتشكيل بنية

(١) ديوان البارودي: ص٦٢٥.

صورية موحدة تعيد له العزيمة والصبر في الثبات على الموقف النفسي والفكري الذي أتخذه مجبراً في العيش بعيداً عن مكانه/وطنه. معتمداً في ذلك على خياله وذكرياته، وحتى تكون الصورة ذات فعالية وتأثير شعري، تحتاج إلى وسيلة " تخرجها من النمطية والتقريرية والمباشرة، فالخيال هو الذي يحلق بالقارئ في الافاق الرحبة، ويخلق له دنيا جديدة، وعوامل لا مرئية تخرجه من العزلة والتقوقع". (١) والخيال يعني القدرة على تشكيل الأشياء الجديدة غير المألوفة من أشياء مألوفة مكر

٥- **الصور المنقلبة**. وهي تشبه الصور المتحولة في كونها تتحول من حال إلى حال، غير إنها تقوم على ثنائية التضاد الحالي، فهي تظهر تحول الحال وانقلابه بين الماضي والحاضر، بين الآني والآتي، وتستبد الصور المنقلبة بجزءٍ كبيرٍ من نص البارودي، وذلك تماشياً مع رؤية الشاعر بعد انقلاب الحال وتحول منطلقات الرؤية الذاتية الكامنة في ثنايا النص الشعري، فالنص يسرد منطلقات عدة تبرهن على هذ الانقلاب مثل قوله:

وَمَنْ شَاغَبَ الأَيَّامَ لانَ مَرِيرُهُ وَأَسْلَمَهُ طُولُ الْمِرَاسِ إِلَى الْوَهْنِ

وَمَا الْمَرْءُ فِي دُنْيَاهُ إِلَّا كَسَالِكٍ مَنَاهِجَ لا تَخْلُو مِنَ السَّهْلِ وَالْحَزْنِ (٢)

إن التنوع في التصورات والرؤى الشعرية والجمالية للنصوص الفنية اللغوية، يتطلب تلك الرؤى المتعددة التميز بين المعاني المتشابهة في السياقات اللغوية المتعددة. ويظهر هذا التنوع والانقلاب في هذا السياق بين معطيات الالفاظ الثلاثة" **شاغب الأيام/ لانَ مريرهُ/ أسلمه إلى الوهنِ**" ففي هذه المعطيات اللفظية تستقطب صوراً شعرية تفصح عن كينونة الانقلاب والتحول التي عاشها الشاعر/ الذات. وهي علامات على شؤون الكائن–الشاعر. وهذا الاختلاف في الموقف والرؤية والحال يظهر علاقة الشاعر بالزمن، زمنه الماضي المنفلت من هويته، والخارج عن حدود ملامحه، فلا هو ينتمي لما كان، ولا هو يرضخ لما سيكون. بل يمكن أن يتقلب بين ثنايا الزمن، متخذاً منها مساراً رؤيوياً خاصاً يتجسد من خلال لغته الشعرية، وهي لغة قد تتجاوز التجربة الفلسفية والتاريخية:

وَعَاشَرْتُ أَخْدَانَاً فَلَمَّا بَلَوْتُهُمْ تَمَنَّيْتُ أَنْ أَبْقَى وَحِيداً بِلا خِدْنِ

إِذَا عَرَفَ الْمَرْءُ الْقُلُوبَ وَمَا انْطَوَتْ عَلَيْهِ مِنَ الْبَغْضَاءِ عَاشَ عَلَى ضِغْنِ

يَرَى بَصَرِي مَنْ لا أَوَدُّ لِقَاءَهُ وَتَسْمَعُ أُذْنِي مَا تَعَافُ مِنَ اللَّحْنِ

(١) صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير، ص ٣٣.

(٢) ديوان البارودي: ص٦٢٥.

يتمحور هذا الانقلاب في النص على نقطة المركز الأساسية التي ينبثق منها نص البارودي بشكل عام وهي نقطة المقارنة بين الماضي والحاضر. فهو ينسج النص انطلاقاً من هذا المركز. ويوسع شبكته ليصل إلى نتيجة حتمية هي أن الأنسان يبقى في النهاية أسير وحدته وانفراده.

وقد تتمثل هذه الحتمية في البنية اللفظية التالية:

وَعَاشَرْتُ أَخْدَانَاً / تَمَنَّيْتُ أَنْ أَبْقَى وَحِيداً بِلا خِدْنِ.

إِذَا عَرَفَ الْمَرْءُ الْقُلُوبَ/ عَاشَ عَلَى ضِغْنِ.

لا أَوَدُّ لِقَاءَهُ/ وَتَسْمَعُ أُذْنِي مَا تَعَافُ. (١)

إن البنية اللفظية هنا في تحرك مستمر، وأن عناصرها المكونة لها تكون في حركة دائمة، وبهذا فهي قابلة للتحول والتغيير واتخاذ أشكال متعددة حسب طبيعة الحركة الخاصة بعناصرها، وهذا يساعدها على تكوين أكثر عدد ممكن من البنيات الأخرى التي تشابهها في تكوينها البنيوي، لكنها تختلف عنها في نظامها الخاص وخاصة في انظمة اللغة مما يلائم وسائل التعبير المختلفة.

وبفضل صفة التحول التي تمتلكها الصورة هنا تستطيع اللغة التعبير عن ذاتها حسب أساليبها الخاصة، وتتأقلم مع متطلبات المعاني اللغوية والدلالات اللغوية الجديدة والمستجدة باستمرار.

إن المتقابلات النصية التي يتشكل منها النص في هذا المقطع يعني توجه الدلالة إلى انتاج مغزى محدد وهو تصور تحول الحال وانقلابها، وهذا الأمر يعيدنا على قوله السابق:

فَقَدْ تُورِقُ الأَغْصَانُ بَعْدَ ذُبُولِهَا وَيَبْدُو ضِيَاءُ الْبَدْرِ فِي ظُلْمَةِ الْوَهْنِ

وَأَيُّ حُسَامٍ لَمْ تُصِبْهُ كَهَامَةٌ وَلَهْذَمُ رُمْحٍ لا يُفَلُّ مِنَ الطَّعْنِ

وَمَنْ شَاغَبَ الأَيَّامَ لانَ مَرِيرُهُ وَأَسْلَمَهُ طُولُ الْمِرَاسِ إِلَى الْوَهْنِ

إن كلَّ نصٍ شعري ينطوي على قيمة جمالية، يقوم على أساس التصوير الفني القائم على نوع من التناقض الفكري والتضاد الموضوعي. فالتناقض والتضاد والانقلاب في الفكرة والموضوع يعد من العناصر الأكثر إثارة لفضول أفق التلقي الذي يبحث عن المخالفة والتميز عن المعاد والمكرر من الموضوعات الشعرية والفنية والأفكار والصور، ولكي يتحقق هذا التميز على مستوى النص الشعري، يجب توافر الصور الشعرية الخاصة ومعرفة إدراك "أبعادها النفسية والفكرية وعلاقتها

(١) ديوان البارودي: ص٦٢٥.

الوطيدة بالتجربة الشعرية ومدى مسؤوليتها عن وضوح الرؤية واكتمال التجربة". [١] فالصورة المنقلبة تأتي من تقلب الحال وهي حال لغوية تتشكل من تظافر الرؤية مع اللفظ المقصود لتبني بها صورة لحال الذات المتخيلة التي لم تحدث بعد.

فَقَدْ تُورِقُ الأَغْصَانُ بَعْدَ ذُبُولِهَا وَيَبْدُو ضِيَاءُ الْبَدْرِ فِي ظُلْمَةِ الْوَهْنِ[٢]

إن التأمل في هذه التراكيب اللفظية تدفع القراءة إلى القول: إن الزمن المتضمن فيه الصياغة الحالية الشعرية، تظهر فيه طبيعة العلاقة الزمنية بين الحاضر/ الحال والمستقبل. وذلك بدخول أداة التحقيق " **قد** " التي تفيد تحقيق تحول الحال. فضلاً عن واو العطف التي تؤكد هذا التحول " **وَيَبْدُو** " فهذه العلامات اللغوية تعمل على شكل اشرات دالة على انقلاب قريب في الحال التي يعيشها الشاعر وإن كان شعرياً/ لفظياً. فالصورة قد تبنى من خلال الألفاظ والكلمات فقط، وقد تبنى من خلال المعاني التي هي في الاصل تصورات ذهنية تتجسد من خلال الالفاظ. وقد تتشكل ملامح الصور الشعرية من الرؤية الشعرية التي ينطوي عليها النص الشعري بشكل عام. ومن أجل ذلك نرى من يعرف الصورة في النص الشعري بأنها" رسم بالكلمات وتجسيدٌ لأحاسيس الشاعر وأفكاره المجردة بشكل حسي، وأن الخيال عنصرٌ مهم من عناصر إنتاجها وأنها تعتمد المجاز وغيره من أساليب البلاغة، مثل التشبيه والاستعارة، الكناية، والتقديم والتأخير؛ ويمكن أن تعتمد أيضاً الوصف الحسي لكي توصل إلى خيالنا شيئاً يتجاوز الحقيقة الخارجية للأشياء، وذلك من خلال اعتمادها على طاقات اللغة وتأثيراتها الوجدانية لتجسيد عاطفة الشاعر وفكرته في الفاظ ذات دلالة حقيقية".[٣]

٦- **الصور المفارقة:** وهي الصور التي تبنى من خلال وضع حدود نفسية وشعرية بين ما هو واقع معاش وموجود، وبين ما يمكن أن يكون من مخالفة ومفارقة شعرية تخالف هذا الواقع او تخرج عن حدوده في الصور التي تثير الدهشة حين تتأمل فيها، وتدرك أن الواقع المألوف قد أصبح خارج التوقع والمألوفية، وقد " تتبع معظم الصور المفارقة في الشعر من رؤيتين: الأولى هي الدهشة التي تهز مشاعر الفنان

---

(١) عبد الفتاح كاميليا: القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية-مصر، ٢٠٠٧، ص ٤٨١.

(٢) ديوان البارودي: ص٦٢٥.

(٣) ينظر سي دي لويس: الصورة الشعرية. ترجمة: احمد ناصيف الجنابي واخرين، وزارة الثقافة والإعلام-بغداد، ١٩٨٢، ص ٨٣.

حين يتبين له أن الواقع المدرك من الخارج ليس هو الواقع الذي يعيشه أو يحسه في تلك اللحظة.

والثانية: هي الرؤية الكلية لطبيعة الانسان والكون والحياة، تلك الطبيعة التي تزيل حجاب الألفة بين الإنسان والخارج، وتقدم إليه ازدواج الوجود أو التضاد القائم فيه على الأقل من ناحية الشعور، وكلا الرؤيتين: رؤية الدهشة والرؤية الكلية تتناول الأشياء المألوفة العادية بطريقة تجعلها تبدو للذهن – وقد اكتسبت سحر الجدة–في أوضاع وصور غير عادية".(١)

وتفاجئنا قصيدة البارودي بصور مفارقة منطوية على مفارقات حقيقة حدث للشاعر في حياته. فقد تحولت مسارات حياته كثيراً وانقلبت محاورها بين ضابط في الجيش ومركز قيادي إلى منفي في جزيرة وسط المحيط بعيداً عن مظاهر الترف والعيش الرغيد.

لكن البارودي يبرر ذلك الانقلاب الكبير الذي حدث له في حياته بما يعينه من أشكال الحكمة والفلسفة الشخصية التي تؤكد للشاعر والمتلقي معاً أن ما يقوله هو حقيقة ومنطق سليم وليس مفارقةً حقيقة فرضت عليه، يقول في ذلك:

وَكَيْفَ مُقَامِي بَيْن أَرْضٍ أَرَى بِهَا مِنَ الظُّلْمِ مَا أَخْنَى عَلَى الدَّارِ وَالسَّكْنِ
فَسَمْعُ أَنِينِ الْجَوْرِ قَدْ شَاكَ مِسْمَعِي وَرُؤْيَةُ وَجْهِ الغَدْرِ حَلَّ عُرَا جَفْنِي
وَصَعْبٌ عَلَى ذِي اللُّبِّ رِئْمَانُ ذِلَّةٍ يَظَلُّ بِهَا فِي قَوْمِهِ وَاهِيَ الْمَتْنِ
إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَرْمِ الْهَنَاةَ بِمِثْلِهَا تَخَطَّى إِلَيْهِ الْخَوْفُ مِنْ جَانِبِ الأَمْنِ

تظهر الصور المفارقة هنا من الموقف النفسي والفكري الذي يسجله الشاعر في نصه الشعري من خلال إيراد مفردات تدل على المفارقة الواقعية التي حدث له في حياته مثل:

وَكَيْفَ مُقَامِي بَيْن أَرْضٍ أَرَى بِهَا مِنَ الظُّلْمِ مَا أَخْنَى عَلَى الدَّارِ وَالسَّكْنِ

المفارقة الحقيقية التي تبدو هنا هي مفارقة الموقف النفسي والفكري للبارودي من بلاده ومدينته التي عاش فيها ودافع عنها وبذل ما بوسعه لأجلها.

لكن هذه المفارقة لم تكن لتحدث لولا بعض الأسباب المنطقية التي يتعلق بها الشاعر ويحاول أن يجعلها اسباباً منطقية للأخرين أيضاً من خلال ما أورده من أبيات للحكمة في هذا المقطع الشعري:

---

(١) تطور الصور الفنية في الشعر العربي الحديث: د. نعيم اليافي، تقديم الدكتور: محمد جمال طحان، دار صفحات للدراسات النشر–دمشق، ٢٠٠٨، ص ١٥٥.

(٢) ديوان البارودي: ص٦٢٥.

فَــلا تَعْتَرِفْ بِالــذُّلِّ خِيفَــةَ نِقْمَــةٍ فَعَيْشُ الْفَتَى فِي الذُّلِّ أَدْهَى مِنَ السِّجْنِ
وَكُنْ رَجُلاً إِنْ سِيمَ خَسْفاً رَمَتْ بِــهِ حَمِيَّتُــهُ بَيْــنَ الصَّــــوَارِمِ وَاللُّــدْنِ
فَلا خَيْرَ فِي الدُّنْيَا إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَعِشْ مَهِيبــاً تَــرَاهُ الْعَيْــنُ كَالنَّارِ فِي دَغْنِ
وَلا تَرْهَبِ الأَخْطَارَ فِي طَلَــبِ الْعُــلا فَمَنْ هَــابَ شَــوْكَ النَّحْلِ عَادَ وَلَمْ يَجْنِ[١]

إنها حِكَمٌ متتالية تؤكد الموقف الشخصي للبارودي من الحدث الأكبر الذي أصابه وهو المنفى. كما تؤكد في الوقت نفسه المفارقة الكبرى في حياته التي أبعدته عن وطنه ومدينته وأهله ومنصبه القيادي وتحول الحال بين ليلة وضحاها إلى حال رجل منفي منسي في جزيرة نائية وسط المحيط بعيداً عن كل مظاهر الحضارة والعمران والأنظمة الاجتماعية والسياسية والأخلاقية التي تربى عليها في موطنه. لكن هذه المفارقة تبدي معادن الرجال وتظهر صفاتهم الحقيقية فهي ليست سلبية تماماً، بل قد تكون مفارقة إيجابية تؤثر على مسارات الحياة بأكملها:

وَلَوْلا مُعَانَاةُ الشَّدَائِدِ مَا بَدَتْ مَزَايَا الْوَرَى بَيْنَ الشَّجَاعَةِ وَالْجُبْنِ[٢]

فالصورة الحقيقية للمفارقة تظهر هنا في الموقف المفارق من مسارات التحول الواقعية لحياة الفرد، المفارقة بين الحياة اللينة السهلة والمترفة، وبين حياة المعاناة والشدة والصعوبة والألم والتحمل والصبر على الشدائد. فقد تتحول مسارات الحياة فجأة من استقرار والطمأنينة إلى القلق والخوف، ومن الراحة والترف إلى البؤس والشقاء. لكن هذه المفارقة في أحداث الحياة تحدث لأسباب معينة قد يكون أول هذه الأسباب هو المكان الذي يؤثر بشكل كبير ومباشر في نمط حياة الإنسان. ولهذا نجد البارودي يركز على المكان في كونه سبباً أساسياً في حدوث مثل هذه المفارقات الحياتية بقوله:

فَإِنْ لَمْ تَجِدْ فِي الْمُدْنِ مَا شِئْتَ مِنْ قِرًى فَأَصْحِرْ فَإِنَّ الْبِيدَ خَيْرٌ مِــنَ الْمُدْنِ
صَحَــارٍ يَعِيشُ الْمَــــرْءُ فِيهَا بِسَيْفِهِ شَدِيدَ الْحُمَيَّا غَيْرَ مُغْضٍ عَلَى دِمْنِ
وَأَيُّ حَيَــاةٍ لأمرئ بَيْــــــنَ بَلْــدَةٍ يَظَلُّ بِهَا بَيْنَ الْعَوَاثِــنِ وَالدَّخْــنِ
لَعَمْرِي لَكُــوخٌ مِــنْ ثُمَــامٍ بِتَلْعَــةٍ أَحَبُّ إِلَى قَلْبِي مِنَ الْبَيْتِ ذِي الْكِنِّ[٣]

تُظهِر الرؤية الشعرية الخاصة بالبارودي من خلال هذه الابيات الموقف النفسي والفكري للشاعر من المكان. ومدى تأثير ذلك على التصور الذهني للمتلقي

(١) ديوان البارودي: ص٦٢٥.
(٢) المصدر نفسه: ص٦٢٥.
(٣) المصدر نفسه: ص٦٢٥.

لذلك الموقف الشعري. فالشعر ليس كلاماً منظماً مبنياً على وزن وقافية محددة وحسب؛ الشعر رؤية ذاتية، تتأسس على موقف ذاتي، وفق منظور خاص من الموضوع الشعري. والشاعر يمتلك تلك الرؤية الخاصة التي تميزه عن غيره، فلا يمكن أن يوضح تلك الرؤية الذاتية إلا من خلال الصور الشعرية التي تحمل ملامح تلك الرؤية الذاتية الخاصة بالشاعر، ومن غير الممكن إدراك المعاني والدلالات بشكل واضح من غير تشكيل الصور في الشعر.

تتمظهر الصور المفارقة هنا في قوله:

فَإِنْ لَمْ تَجِدْ فِي الْمُدْنِ مَا شِئْتَ مِنْ قِرًى فَأَصْحِرْ فَإِنَّ الْبِيدَ خَيْرٌ مِنَ الْمُدْنِ

صَحَارٍ يَعِيشُ الْمَرْءُ فِيهَا بِسَيْفِهِ شَدِيدَ الْحُمَيَّا غَيْرَ مُغْضٍ عَلَى دِمْنِ(١)

في المقارنة بين المدينة والصحراء، فالمدينة رمزٌ شعري متأصلٌ في العمق الشعري في الأدب الحديث والفلسفة الحديثة. إنها المدينة التي تنطوي على كل التناقضات وكل التنوع وكل الحركة والمنافسة والصراع اليومي من أجل البقاء في المرتبة الأنسب والأحسن والأقوى. المدينة رمز العمران الحضاري والأنظمة البشرية الخالصة والتاريخ العملي والفكري والسياسي والأخلاقي للأجيال الإنسانية المتعاقبة. والبارودي لم يتمكن في هذا النص من توظيف كل هذه الرموز والدلالات الشعرية للمدينة في هذا السياق النصي لكنه اكتفى بمعادل فني واحد وهو المعادل المكاني للمدينة في مقابلة مكانية بينها وبين الصحراء.

الصحراء التي تبدو مكاناً معادياً بالنسبة للمدينة الحديثة، الصحراء رمز الوحدة والتوحش وتواصل الأفق المفتوح للمكان. صحراء الحرية والانفلات من الأنظمة والقوانين البشرية والقيود الاجتماعية الإنسانية.

كل هذه الرمزية الفنية المكثفة للمكان المفتوح المتمثل بالمدينة/ الصحراء. لم يلتفت لها البارودي في هذا البيت، بكل اكتفى بذكر صفة واحدة للمكان وهي الألفة المكانية المرتبطة بالمعيشة اليومية في المكان. وهنا تكمن المفارقة الشعرية لرمزية امكان الفني في نص البارودي. فالرموز المكانية الواردة (المدينة/ الصحراء) لم تكتسب شيئاً من معطياتها الفنية في هذا السياق الشعري، بل فقدت أهميتها الفنية من خلال توثيقها بمعادل موضوعي بسيط وهو القرى في قوله: **(فَإِنْ لَمْ تَجِدْ فِي الْمُدْنِ مَا شِئْتَ مِنْ قِرًى)**. ويعنى كل ما يعين الانسان على البقاء حياً من مصادر الغذاء ونحوها. فالصورة المفارقة تتشكل من مفارقة الدلالة الشعرية للدال الشعري في النص. وهذا عائدٌ إلى التشكيل الشعري الخاص والرؤية الشعرية للبارودي للمكان،

(١) ديوان البارودي: ص٦٢٥.

وهنا تكمن المفارقة في صورة المكان الشعرية في سياقه الشعري. لكن التشكيل الشعري أمر غير سهل فعلى " الشاعر أن يُحسن اختيار صوره وعرضها بما يناسب طبائع الناس وأمزجتهم، وأن يجعل هدفه نقل العاطفة والفكرة في صوره لا أن يجعل همه في إتقان شعره وجودة رصفه وإحكامه فليس الفن سوى التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسها الفنان وبين الصورة التي يعبر بها عن هذه العاطفة".[١]

(١) الطيب عبد الرازق النقر عبد الكري: الصورة الفنية في الشعر العربي، بحث منشور في مجلة الراكبة-السودان، بتاريخ ١٧-٠٦-٢٠١١م، ص١٤.

الخاتمة

تتضمن هذه الخاتمة بعض النتائج التي توصل إليها البحث ومنها:

١- إن الصور من البنيات التواصلية الأساسية التي تسهم بشكل فعَّال في تشكيل هيئة المعاني في النصوص اللغوية، لكن هذه الصور تختلف في قدراتها التوصيلية في النصوص اللغوية، وقد تختلف أيضاً في تأثيرها الجمالي نتيجة اختلاف الرؤية، أسلوب التعبير ودرجة توظيف إمكانات النص اللغوية.

٢-إن القدرة النصية اللغوية تتجسد في تحويل المعاني المتضمنة في ذهن الكاتب إلى أشكال والوان بل وحتى أصوات وروائح، لتتشكل في ذهن المتلقي، والتي تنتج بدورها أنواعاً مختلفة من التصورات قد تكون مقصودة وقد تكون غير مقصودة. ومن هنا جاء ت الصور المتعددة في قصيدة " محا البين " للبارودي لتصبح عوناً على توضيح المعاني والمقاصد والمواقف المتعددة التي عاشها البارودي.

٣-يمكن أن تتجسد الصور في قصيدة البارودي من خلال حركة النسق النصي واستمرارية النص في التحول في نمط خطابه الشعري، معتمداً على تراكب الألوان والأشكال والهيئات في القصيدة لتحفر خارطة أولية تساعد المتلقي على الاقتراب من موقف الشاعر ورؤيته وحالته الوجدانية وفلسفته في الحياة بشكل صحيح.

٤-ظهرت ملامح الصورة الشعرية في القصيدة من نقطة انطلاق نفسية وجدانية تعاني من النفي عن المكان، وهذا الانقطاع عن الجذور المكانية كان سبباً قوياً في تحوير الصور الشعرة في القصيدة لتظهر مشوهة في البدء، ثم تحركت قليلاً لتتضح بعض ملامحها، وما لبثت أن تحولت بفعل عامل الزمن وتحول فلسفة الشاعر وتناوب موقفه من المكان-الوطن، فانقلب شعوره، واختلف موقفه من كل ما كان يؤمن به ويدافع عنه ويتمسك به. وظهر ذلك كله على شكل صور شعرية تناسب هذا التناوب والانقلاب والمفارقة في الموقف والروية والفلسفة الذاتية.

ولكي تتشكل الصورة الشعرية المعبرة عن الموضوع الشعري بشكل واضح، لابدَّ أن تكون تلك الصور قادرة على حمل تلك الرؤية والمعاني والدلالات من خلال أداة تشكل الصور الشعرية وهي اللغة. فاللغة تنبثق منها كل الالوان والأطياف والمعاني الشعرية حين تتجسد في أساليب شعرية خاصة بكل شاعر، وهي الأرض الخصبة التي تنمو فيها كل وسائل التعبير الإنساني والمعاني والقيم الإنسانية الخاصة بالخطاب الإنساني.

ثبت المصادر

- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة: الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٧.
- اسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي–بيروت ١٩٧٨.
- بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد الادبي الحديث، المركز الثقافي العربي– بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.
- تطور الصور الفنية في الشعر العربي الحديث: د. نعيم اليافي، تقديم الدكتور: محمد جمال طحان، دار صفحات للدراسات النشر–دمشق، ٢٠٠٨.
- ديوان البارودي: محمود سامي البارودي الباشا، حققه وضبطه وشرحه: علي الجارم ومحمد شفيق معلوف، دار العودة–بيروت، الجزء ١–٤، سنة ١٩٩٨.
- ديوان علي بن الجهم، تحقيق: خليل مردم بك ، دار صادر، بيروت – لبنان، الطبعة الثالثة (١٩٩٦م).
- سي دي لويس: الصورة الشعرية. ترجمة: احمد ناصيف الجنابي واخرين، وزارة الثقافة والإعلام–بغداد، ١٩٨٢.
- صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو المصرية–مصر، ٢٠٠٨.
- الطيب عبد الرازق النقر عبد الكري: الصورة الفنية في الشعر العربي، بحث منشور في مجلة الراكبة–السودان، بتاريخ ١٧–٠٦–٢٠١١م.
- عبد الفتاح كاميليا: القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية–مصر، ٢٠٠٧.