الصُّورَةُ الشِّعرِيَّةُ

(المَتْنُ الشعري الجَاهِلِيُّ نموذجا)

د. شريف بشير احمد(*)

الخلاصــة

(عالمٌ من الكثافة والمجاز)

إنّ الدراسةَ رؤيةٌ منهجيةٌ – تطبيقيةٌ، تُزاوجُ بين البؤر النظرية الدالة، والسياقات التأويلية، والقيم الجمالية؛ وتقومُ على تقديمِ مهادٍ يعرضُ الفكرةَ المتغلغلة في النصِّ؛ لتتحوَّل بالتحليل إلى سلسلةٍ من الأحداث المقروءة، والوقائع اللغوية المجسَّمة في صعيدٍ بنائيٍّ يعشق الحركة والحلم. وتقدِّمُ عناصرَ الصورة على وفق أيقوناتٍ متشكِّلةٍ، تقودُ القارئ بالخبرة والذاكرة إلى أغوارٍ ظاهرها لا يعكس باطنها، وأعماقها تستترُ وراء جُملةٍ من التراكيب والألفاظ المحَدَّبة والمقعَّرة؛ بحثاً عن المسكوت عنه المتجذِّر بالصورة بوصفها عالماً من الرؤى والأفكار، يتجاورُ فيه الماديُّ والمعنويُّ، ويمتزجُ فيه الذهنيُّ بالواقعيِّ.

وكان المتن الشعريُّ الجاهليُّ ميداناً تطبيقيًّا تسيحُ فيه الأنظمة المعرفيّة – النقدية في أثناء التقويم الجمالي بوصفه متناً تتجدَّدُ فيه الحياة، ويتحرَّك فيه العالم

(*) م. د. قسم اللغة العربية - كلية الآداب / جامعة الموصل.

الموضوعيُّ الذي يستحضره الخيالُ، وتجسِّده الذاكرة، وتُعلنهُ اللغة؛ بعيداً عن صرامة التعريف، وقساوة الحدود؛ وصولاً إلى أُفقٍ تَتراءى فيه الصورةُ وجوداً لا عبئاً، وقيمةً لا نزوةً، وصَباحةً لا قماءةً مكروهةً.

* * * * *

الصورة الشعرية وجود يشكل ما ليس كائنًا, كأنه كائن موجود بوقائع جزئيةٍ, تخالف العقلانيةَ بدَلالتها الموضوعية, وتستحثّ الكوامن بالمؤثرات، فتتفاعل الذوات التي تدرك ثراء الوجود في اللحظة الإنشائية التي تتقنع فيها الصورة بالغموض الذي يمتنع فيه المعنى، ويحتجب المقصدُ, الذي يعسر معه الفهم، والتواصل الآني, قبل أن يتسلّح القارئ بأدوات حداثة التأويل, ودلالات الغموض, التي تمتلك مفاتيح التحليل, التي تكتشف أن الصورة كُلٌّ متجانس في صياغةٍ لغويةٍ شعوريةٍ, تستوعب الفكرة والموضوع في "عملية إدراكٍ تحيط فيها الذات المتأملة علمًا بصورة الموضوع المركبة المستقلة" (1) , وتشعر بالكثافة برؤيةٍ ضاجّةٍ, تتحول فيها الكلمة عن معناها المألوف، وتتحرر ممّا يحاكي العالم الخارجي, وتكتسب فاعليةً تتمحور في نسقٍ جديدٍ تعبّر فيه الذات الشاعرة عن بواطن وعيها بالتشكيلات الجزئية الصورية, وتنتقل به من الحيرة (القلق) إلى الفعل المتموضع باللغة تجسيدًا لمغامرةٍ فكريةٍ, تمنح الصورة معناها، وقيمتها في المواءمة أو المناقضة بين الرغبة والقدرة, وبين المثال والواقع, بمهارةٍ تصوغ الرموز الإشارية بفعاليةٍ, تجسّد المعرفة الإدراكية للموضوع، والفكرة بفيضانٍ من شعورٍ قويٍّ, ينبع من عواطفَ وأفكارٍ, تتجمع في بنيةٍ لغويةٍ, تبدأ فيها لغة الغياب، والمستور(الباطن), تنفتح عن مشاهدَ ورؤًى دائريةٍ, ترتبط بالمغامرة الذهنية التي يماثلها التعبير

(1) مشكلة الفن: زكريا إبراهيم، القاهرة، د . ت، ص29.

المكتوب في كينونتها الجوهرية, بلغةٍ منطوقةٍ في شكلٍ بصريٍّ, تصبح به الصورة سجيةً ومكابدةً ومهارةً وصناعةً, تحقق المغايرة, وتخرج عن الحقيقة, ولا تشوهها.

يقول عروة بن الورد[2]:

وإنْ جارتي أَلْوَتْ رياحٌ بِبَيتِه تغافَلْتُ حتى يسترَ البيتَ جانِبُه

إن تشخيص المكان (البيت← الخيمة) بالجوار يحمل أبعادًا نفسيةً وسلوكيةً, تتمحور في (المروءة), ويشير إلى محمولاتٍ دلاليةٍ (واقعيةٍ), تتبلور في (الحماية). والجارة أيقونة مرهونة في (البيت⇔الخيمة), يُخيّم عليها الأمن والأمان, حتى طرأ على السياق الحياتي لها حدث، فكسر نمطية الحركة وحريَّتَها، وكشف الأطناب المستورة.

و(الشاعر ⇔الجار) شخصية خارجية, تتمتع بالحَميَّة والنجدة الآنية، أيقظ هبوبُ الرياح فيها سلوكياتٍ, تنسجم مع قيم العفة في لحظات الخَرْقِ المفاجئة. إذ يُعَدّ الفعل (تغافلت) فعلاً واعيًا, يصدر عن إرادةٍ تمثّلُ درعًا معنويًّا, يحمي الجارة، ويمنحها وقتًا تستر فيه ما كشفته الرياح, بعد أن كان (البيت) ملاذًا صائنًا لها, تشعر فيه بالطمأنينة, وكأن الشاعر وقف يدرأ عنها النظرات المتلصّصة, في اللحظة التي مُزِّقَت فيها أوتاد الأمان. فإذا التي أفزعتها الرياح، وسَرَت عليها من الجوزاء سارية, تستتر بعد أن أدركت أنه قد تغافل عنها بقصديّةٍ صيانيّةٍ؛ ليحميها من قسوة المفاجأة, ويخفّف عنها وطأة الصدمة.

يقول النابغة الذبياني[3] في النعمان بن المنذر:

(2) ديوان عروة بن الورد، شرح ابن السكيت (يعقوب بن إسحاق، ت 244هـ)، تحقيق: عبد المنعم الملوحي، طبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا، 1966م، ص29– 30.

وأنت ربيعٌ يُنعِش الناسَ سَيْبُه وسيفٌ أُعِيرَتْه المنيّةُ قاطعُ

يضخّم الشاعر بالصورة التشبيهية حركية الموصوف, فيمنحه فاعليةً وظيفيةً, تغاير كفاءته الواقعية مغايرةً ماديةً, وتتوافق في الدلالة الجزئية مع الصفة الملصقة به شعريًّا, التي توازن ذهنيًّا بسياقٍ خبريٍّ عطاياه (المحدودة), التي تُخْصِبُ قحط النفوس، بشمولية الربيع في الإخصاب الكوني، وتنسرب في جعبته المنيّة المقولبة بقدرته الإفنائية (الإهلاكية), بوصفه سيفًا مُشَخَّصًا, تتهيكل به الذات الموصوفة التي تُمنحُ فعلاً قدريًّا مُتَخيّلاً, تستلبه المنية بتشخيصيةٍ مستعارةٍ, تكتسب به وجودًا, يغيّر في ماهية الموجودات, مع معاينة المماثلة التشبيهية في الفعل الجزئي المُخصِب والمهلك, والمخالفة الواقعية في القدرة الكلية الإنفاذية, التي نقيم بها تفرقةً جماليةً بين الصياغة الشعرية التي تحتقب المعاني الرمزية التي يحتويها الشكل البنائي, والتعبير (العلمي – التقريري), الذي نبصر به الأشياء بحقيقتها الموصوفة.

وتسهم الصورة في تكثيف العاطفة , "وتقدم عقدةً فكريةً وعاطفيةً في برهةٍ من الزمن" [4], وتربط بين جواهر الأشياء التي تتسايل من منابعَ متباعدةٍ, تجمعها الكلمات في نسيجٍ, تتلاحم شآبيبه، ولا تتراكم فوضويًّا, بغائيةٍ تكشف أعماق اللاشعور، وتحقق قسمات المعاني بالتداعي الحر لمعطيات الشعور الذي يخلق معادله الموضوعي في أثناء التشكيل الذي يربط بين الأشياء التي تقوم بها الوحدة النفسية والموضوعية, ويبلغ غايته بالتجربة التي تقوم على صراعٍ بين الوجود والعدم, تتكامل فيه الموجات الشعورية التي تتجسد في الوحدات الصوتية، وتستثير

(3) ديوان النابغة: تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة, مصر، 1977م، ص38.

(4) نظرية الأدب: أوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، ط 3، 1962، ص241.

تنبيهاتٍ ذهنيةً بتشخيص المعاني بالتوافق الدلالي بين الأسلوب الصياغي والإيحاء الصوتي, الذي يكسر الرتابة بالتنوع, بخلق مسربٍ تتزاوج فيه العاطفة مع الإيقاع الذي يمزج فيه الشاعر بنية المخالفة ببؤرة المماثلة, حتى يثير العقل والوجدان, ويبثّ الحياة والحركة والحيوية في المتلقي.

يقول حاتم الطائي[5]:

مهـلاً نـوارُ أقلِّي اللوم والعَذَلا ولا تقولي لشـيءٍ فـات: مَا فَعَـلا

ولا تقـولي لمالٍ كنـتُ مهلِكَه: مهلاً، وإن كنتُ أعطي الجِنَّ والخَبَلا

يرى البخيلُ سبيلَ المالِ واحدةً إنَّ الجـوادَ يرى في مالـه سُـبُلا

إن البخـيل إذا ما مات يتبعُـه سـوءُ الثّناءِ، ويحوي الوارثُ الإبِلا

لا تعذليني على مالٍ وصلتُ بِهِ رحمًا, وخيرُ سبيل المالِ مَا وَصَلا

لقد جرّد الشاعر (النوار) لتحفز كوامن نفسه، وتنطلق بها رُؤَاه في الحياة والكون. إنها صوته الداخلي المكبوت في أعماقه. فلم يكشف مقوماتِ علاقتِه بها، ولم يضغط على نشاطها الأنثوي معه؛ لأنها مغيبة الجسد, لكنها توحي بأثرٍ من آثار التجربة. إذ يبدأ الشاعر دفاعه عن كيانه بحوارٍ متوازنٍ هادئٍ, مع نموذجٍ تحتويه العلمية (نوار), ويتخلّله الرفض السلميُّ بالمصدر (مهلاً)؛ ليؤطِّر أيامه بالخِصب، ويتخلصَ من سطوة اللوم (العذل)، ويتحررَ من الهواجس التي تنفث في مشهده الحياتي نكوصًا يكدّر صفاءه, ويؤرقه في لحظات تجليه بالعطاء (الكرم),

(5) ديوان شعر حاتم الطائي، دراسة وتحقيق: عادل سليمان جمال، مطبعة المدني، القاهرة, 1975م، ص200.

فيقدم رؤيةً شخصيةً في الخلود المعنوي, بصراعٍ تنافريٍّ, يتخذ من (اللوم) مُدخلاً يقيم به بنية الموازنة الضدية بين (الكرم ⇔الحياة)، و(البخل ⇔الموت), ويصوغ جدليةً حواريةً تقابليةً بين العاذلة (اللائمة)، وعقله الواعي الذي يمتلك حرية الفعل، وبراعة الكلمة, التي يوثق بها الحدث شعريًّا، ويعلن فيها مقدرته على ممارسة طقوسه الأدائية المشحونة بالسخاء.

وتتأصل مشكلة الشاعر في الزمن مع العاذلة حين يطلب منها التمهل؛ بعد أن أدرك أن الحركة دؤوبة، وأن اللائمة عنيدة, لا تكف ولا تتأنَّى, فتشكلت بؤرة معاناته لحظة تصرح له بأن (كرمه) نقمة. لكنه يستدرك غلواءها نحوه؛ ليصحح المعادلة الزمنية, وليعلن بأن عطاءه نعمة ورحمة.

ويتحرك الفعل (فات) في فضاءٍ ضبابيٍّ، وزمنٍ أوشك على الرحيل والغياب. وينطلق الفعل (أُعْطِي) بشحنةٍ حركيةٍ، وبزمنٍ دائريٍّ يهيمن على المشهد الحياتي؛ لينعش الأنا المعرفية بالخصب والنماء. وتتكامل في الأفعال (يرى، ويتبعه، ويحوي) المقابلات الضدية, التي تشكل عناصر الغواية والنكوص في النص, وتمنحه إيقاعًا يتردّد بين الهدوء والقوة.

ويُعدُّ الخيال القوةَ المكونةَ للصورة الشعرية , بوصفه قدرةً عقليةً "تحيل الكثرة إلى التوحد" [6], وملكةً ذهنيةً تخلق نسيجًا بين المدركات الحسية والمعنوية, التي لا تُعزَل عن حقائق الأشياء, التي تُبرِز الحقيقة الكلية في صورةٍ محسوسةٍ, تعبّر عن ذاتٍ عاطفيةٍ خارجةٍ عن حدود العقل والمنطق. ويحوِّل الخيال الأفكار الجوهرية إلى تعبيرٍ لفظيٍّ, يتحقق بالصورة, فتُدرَكُ به حقيقة كونية,

(6) كولردج : محمد مصطفى بدوي، القاهرة، 1958، ص 59.

وشخصية واحدة "تتنفس الذاتَ والموضوعَ في اتحادٍ مطلقٍ يُعيد للرؤية الإنسانية مداها اللامحدود" [7]، وينشئ من خلال التعبيرات التقليدية أشكالاً, تظهر فيها الأفكار متراسلةً تراسلاً ذهنيًا تركيبيًّا, تُصقَل به صياغية التراث؛ وتُشكَّل تعبيرات فنية تغاير النمطية والنعوت الثابتة، وتُقدِم تحولاً جوهريًّا بجزئياتٍ وافرةٍ تعيد بناء الفكرة, فتتحول مادياته إلى مفهوماتٍ نفسيةٍ، لا تعبث بالواقع الذي يتسم بالحركة والتغير، بل تبتعد عن نسخه ومحاكاته [8]. وتكمن حيوية الصورة في الرّبط بين حركة الأفكار والعقل والعاطفة التي تتماهى فيها الفروق في أسلوبٍ لغويٍّ سياقيٍّ, يوجهه الذوق الذي يأنف الصياغة التقليدية للكلمات بتجربةٍ تنفر من تفكك الجُمَل تفكيكًا تتشتّت به مدلولاتها من الأفهام.

يقول امرؤ القيس[9] في (حصانه):

مكرٍّ مفرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معًـا كجُلمُودِ صخرٍ حطّه السّيل من عَلِ

ترتبط صورة الحصان بالحركة الناشطة التي تتوالد بقصديّةٍ موصولةٍ بزمنٍ رؤيويٍّ غير محدودٍ؛ وبدلالةٍ رمزيةٍ مخبوءةٍ. كأن (الحصان) يتشظّى إلى أربعة أحصنةٍ مستنسخةٍ في مشهدٍ كرنفاليٍّ: حصان يكرُّ، وحصان يفرُّ، وحصان يقبل، وحصان يدبرُ في زمنٍ مختزلٍ، وسرعةٍ خارقةٍ تنجذب إلى قطبٍ إشعاعيٍّ دائريٍّ, ثم تلفظ بقوة (الطرد المركزي) إلى الجهات الأربع. ولم تعد كل حركةٍ تمتلك نقطة بدايةٍ ونهايةٍ؛ بل تحولت بكفاءةٍ لغويةٍ خياليةٍ إلى بدايةٍ ونهايةٍ معًا: بداية لذاتها ونهاية لغيرها في سياقٍ لولبيٍّ تقودك خطوات الحصان فيه إلى الأمام, فتكتشف أنه

(7) الصورة والبناء الشعري: د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف، مصر، القاهرة، 1981م، ص33.

(8) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: بشرى موسى صالح، ط1، بيروت, لبنان، 1994م، ص47.

(9) ديوان امرئ القيس: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط3، 1966م، ص15.

تحرك إلى الوراء، ولحظة يتحول يسارًا تجده يمينًا؛ كأنه يتحرك في كل ناحية. إنه الغياب في الحضور، والحضور في الغياب.

إنه حصان أقامه خيال شعري باللغة من غير تقليدٍ أو محاكاةٍ, وبناه شاعر على غير نموذجٍ منظورٍ بالحركة أو الفعل. والحركات الأربع التي يؤديها (الحصان) مفردةً – متفرقةً في أزمنةٍ متفاوتةٍ، وأمكنةٍ متباعدةٍ, ينهض بها أيّ حصانٍ واقعيٍّ. وتكمن الفرادة في الصفة، والخصوصية في الحركة في المفردة الناصّة (معًا) التي جعلته حصانًا أسطوريًّا, يستعصي على التنبؤ، ويقاوم الثبات، إنه طوفان من المراوغة الهائجة, تتلهف إليه النظرات في مُجَسَّمٍ أحادي الكينونة.

ويتصف الحصان بسرعةٍ غير منظورةٍ، وبفاعليةٍ غير معهودةٍ في الكائن والواقع (معًا). وحتى تدركها الأذهان التي أصابها الذهول, وخيّمت عليها الدهشة في أثناء الانبساط والانقباض، وفي التشظّي والتلاحم، وفي القوة والمفاجأة, قرّر الشاعر أن يقربها إلى المخيّلة الظمآنة بالصخرة الصلدة الثقيلة الوزن الكبيرة الحجم, تغفو مرقونةً على جرف جبلٍ عالٍ, يهوي بها سيل عرِم في لحظة هياجٍ وعنفوانٍ؛ فتسقط فتتجاذبها قوتان مزدوجتان: قوة الجاذبية الأرضية، وقوة السيل الغاضب. فلم يستطع الرائي متابعة منظر السقوط، ولم يقو على قياس الزمن المستغرق له؛ كأن (السيل) عفريت من الجن, يتخطّف الأبصار بالصدمة.

وتتلاءم العناصر المشكلة لبنية الصورة مع الموقف العاطفي والفكري

الذي لا يقوم بنظرةٍ جزئيةٍ تنفصل فيها عن سياق البناء اللغوي للنص. فتتكامل العلاقات التي تتذاوب فيها خصائصها الجوهرية الواقعية، أو المتخيلة،

وتتناسل معاني تستدعيها الأخيلة التي تثير الوعي، وتجعل الوجود المنطوق شفاهيًّا وجودًا ممكنًا باللغة الكتابية, التي تتجاوز اللغة المحكية، وتحتقب وظائف الأصوات في سياقٍ من الكلمات, يتواصل فيه الفكر مع الشيء الموصوف, برؤيةٍ متناسبةٍ لا متنافرةٍ, تتطلب فهمًا عميقًا, يتوحد فيه الوجود المادي الحسي, والوجود الفكري الوهمي؛ فتنهار فيها "ما بين المدركات من حواجز طبيعيةٍ"[10], ولا تقنع بصورها الخارجية المقابلة لها؛ فتتغلغل في صميم حقائقها الجوهرية. وعندما تتداخل ألوان الأشياء وأشكالها في الصورة تطالعنا الحقيقة عليها مسحة حلمٍ، وغفوة إبهامٍ في أجواءٍ غريبةٍ[11].

يقول أبو خِراشٍ الهذلي[12]:

وإني لأثـوي الجوعَ حتى يملَّنِي فيذهبَ لم يدنس ثيابي ولا جَرمِي

وأغتـبقُ الماء القَـراح فأنتـهي إذا الزاد أمسى للمُزَلِّـجِ ذا طَعمِ

يسرد الشاعر بأناةٍ أزلية الصراع, بين مقومات الحياة، وبواعث الموت, ببؤرةٍ نافرةٍ, يشخصها (الجوع) الذي يعانيه، ويسوقه إليه (الفقر), فيسري بكراهةٍ بين الضلوع؛ فحوّلـه بصيرورةٍ واعيةٍ من إحساسٍ فرديٍّ قاهرٍ إلى كائنٍ حيٍّ

(10) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: د. محمد فتوح أحمد، ط2، دار المعارف, القاهرة, مصر، 1978، ص333.

(11) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس: د. ساسين عساف، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت, لبنان, 1982م، ص29.

(12) ديوان الهذليين: نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965م، 2/ 127

يخاصمه، ويتوق إلى صرعه. فلم يعد (الجوع) شعورًا يزول بما يسدُّ الرمق، أو رغبةً تطفئها نشوة الطعام بعد أن تسلل بدرايةٍ إلى أعماق (الشاعر)؛ ليسلبه أنساغ القوة والوعي، ويوشحه بالدنس والضَّعة؛ فتغشاه المذّلة والمهانة والصَّغار. ومع أن الشاعر قد جالده فأطال مكوثه في جسده الضئيل؛ ليصون مروءته بوعيه، وقوام شخصيته بصبره؛ فتحول جسده إلى سجنٍ، بعد أن ظن الجوع أنه قد قيده فحجّره، وشلّ حركته فأقعده؛ فإذا بالفعل (أثوي) يخرج بالشاعر من كآبة الموقف، وينتشله من همومه التي أبطأت عليه، ويتبختر به تيّاهًا، ويدفع به الضعفَ والهشاشة والخنوع. إن له نفسًا عنيدةً أبيةً ترفض ما يشينها بإرادةٍ متمردةٍ مكَّارةٍ, تمتزج فيها الصورة بين الواقع الحسي المأساوي والهاجس الوجودي والحياة الآمنة بمعادلاتٍ تتوحد فيها الرؤية والقسوة معًا. وبعد أن صار الجوع خصمًا تحولت الخصومة تحولاً جدليًّا إلى البخيل (مكتنز المال)، وعلة الجوع (الفقر)؛ فأراد الشاعر إرهاقه بالفعل (يملني) الذي يكتنز طاقةً دلاليةً في أفقٍ غير محدودٍ, وطرده بالفعل (يذهب) الذي يحمل أنقاض الموت وحرقة المعاناة.

وفي لحظةٍ من لحظات التجلي يصبح إناء الماء أميل إلى التفاؤل منه إلى التشاؤم, ويصير الزاد (المال) المكتنز في دهاليز (البخيل) إلى ربقة الظلام, في مواجهةٍ فكريةٍ بين وجودٍ قاهرٍ ومجتمعٍ قامعٍ. كأن البخيل ميت معنويًّا، وإن كان حيًّا في الواقع، يكتنفه التشويه والعقوق. وكأن الجائع (المتمرد) حي بوعيه وتمرده وحريته.

يقول النابغة الذبياني في النعمان بن المنذر[13]:

فإنك شمسٌ والملوك كواكبٌ إذا طَلَعَتْ لم يَبْدُ مِنْهُنَّ كوكبُ

(13) ديوان النابغة، ص74.

شكّل الرّاوي بنية الصورة؛ فأقام المخاطَبَ شمسًا, تمتلك قدرةً توصيليةً تأثيريةً, تضيء ما حولها بفوقيةٍ إشراقيةٍ جسَّدها مجازيًّا فيه؛ فأصبح بديلها اللغوي. وحتى تكتمل الرؤية التجسيدية في المخاطَبِ أوجد المتكلم معه ملوكًا (كواكب) يعاصرونه زمنيًّا, ويقلُّون عنه حجمًا، ويستمدّون ضوءهم منه؛ ووجودهم مرهون به. فهو المضيء (المشع) بذاته, وهم يستضيئون به، في صراعٍ وجوديٍّ يطلع فيختفون؛ ويتحرك فيثبتون مهابةً وخشيةً بسلطويةٍ تُحْدِث مقابلةً متناقضة في الفعل (الحدث) بثنائيةٍ ضدّيةٍ, يتمحور فيها النّعمان بوحدةٍ موضوعيةٍ يهيمن فيها زمنيًا وحركيًا.

وقد يستمد الشاعر مادة صورته من واقعه الحياتي ؛ ويؤلفها تأليفًا عقليًّا, لا يغاير ما بينها وبينه في المكونات المادية تغييرًا يقطع شآبيب المشابهة المحسوسة في الحقيقة الواقعية, وإن كانت الصورة (تشكيليًّا) لا تقابل بين الفن والواقع، والخيال والحقيقة. ولا تخلق بالضرورة وجوه شبهٍ ماديةً ونفسيةً بينهما بل "تحقّق توازنًا بين المجهول والمعلوم، المدهش والمعقول" [(14)], وقد يُنتِج الخيال الشعري صورًا تنقطع عن الحقيقة الواقعية, ويكنّي عنها بصفاتٍ مجسمةٍ, تمتلك شكلاً متطورًا فيه وحدة الشعور النفسي والعضوي التي تتابع فيها الفكرة الكامنة في المعنى المكثف، والعاطفة المركّزة, في جملٍ مترابطةٍ تُمعِن في الخيال, وتموج بالحركة والحياة؛ فتبدو الصورة غير واقعيةٍ، وإن كانت مُنتَزَعَةً من الواقع[(15)].

(14) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص60.

(15) الشعر العربي المعاصر, قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: د.عز الدين إسماعيل، ط 3، بيروت, لبنان, 1981م، ص127.

يقول السُّلَيكُ بنُ السُّلَكَةِ[16]:

أشاب الرأسَ أني كلَّ يوم أرى لي خالةً وسْطَ الرِّحالِ

يشقُّ علَيَّ أن يلقيْنَ ضيمًا ويعجز عن تَخَلُّصِهِنَّ مالي

تتجاذب (السليك) عقدتان عصيتان عليه: عقدة العبودية مع الفقر والهوان, وعقدة الغنى مع التحرر والأمان, عبر رحلةٍ مسكونةٍ بالكَبْتِ والقلق. إنه راغب في التخلص من العقدة الأولى؛ إن تمكَّنَ من الحصول على مكونات الثانية. فإذا به يقفز فوق الأحلام، ويخترق حواجز الواقع بالكلمة؛ ليصل عبر الوهم والزمن إلى غايته الغائرة في المجهول. إنه ضعيف مقهور، والآخر قوي عاتٍ فيه جبروت وقسوة، وشُحٌّ في كل شيءٍ. (وشيب الرأس) تعبير عن تشاؤمٍ وقلقٍ وجوديٍّ مخافة الفناء, يلوم به نفسه القلقة التي تتقاذفها الأنواء في حيرةٍ تغلفها المهامه والبلاقع. فشكلت ياء النسبة (أني، لي، عليّ، مالي) ضغطًا نفسيًّا طغى على وعيه ومفاصل النص موحيًا بالعجز والمذلة. ويتجدد الضغط النفسي بفعل الرؤية البصرية لشخصية (الخالة) المهانة التي يعتقد بتعاطفها معه؛ وكأنه يرى فيها بديلاً موضوعيًا منظورًا للأمِّ المفقودة أو الضائعة في شعاب العبودية، ودهاليز الأثرياء؛ فتتجسّد فيها مأساته, وهو يعرض (خالاته) المتبعثرات بعد لحظاتٍ ذاهلةٍ يحتضِنَّ ضعفه، وهشاشة موقفه، وضآلته الماحلة الجرداء. فبات (اليوم) تعبيرًا يومئ إلى مناظر حافلةٍ بالبؤس والقتامة؛ ويحمل مشاعر شقاءٍ وتبكيتٍ.

إن الشاعر يمتلك وعيًا تحرّريًّا، ورغبة في المساواة في الكينونة الإنسانية.

(16) المفضليات: أبو العباس المفضل بن محمد الضّبّي (ت 178هـ) تحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف, مصر، ط2، 1952م، 1 / 530.

وإذا ما تخلص من العبودية بالتصعلك والتمرد؛ فإنه لا يستطيع تخليص خالاته من (الضيم) إلا بالمال. فتحول الصراع بين العبودية والحرية إلى صراعٍ بين الفقر والغنى, وصراعٍ بين البخل والكرم, وصراعٍ بين الوجود والفناء. فإذا ما انتصر في صراعه مع العبودية والفقر, وتمكن من أسر المال, فإنه يقدر به أن يفك أسر خالاته. فالمال وسيلة من وسائل التحرر والعتق إلا أنّ الفعلين (يشق ويعجز) يقولان: إنه لا يستطيع لملمة وجوده المبعثر والآخذ بالأفول والغياب بين ثنايا الزمن الضائع، والسنين الذواهب؛ لأنه أسير واقعٍ بائسٍ أجدبت خلجانه وأمحلت.

يقول عنترة بن شداد[17] يصف معركةً خاضها بفرسه المحجّل:

ورميتُ مُهْرِي في العَجَاجِ فخاضَهُ والنار تقدَحُ من شِفَار الأنْصُلِ

خاض العجـاجَ محجّـلاً حتى إذا شَهِدَ الوقيعةَ عاد غيرَ مُحَجَّلِ

تتفاعل مكونات الصورة بجزئياتٍ واقعيةٍ, تكمن بالتواصل التركيبي بين حدوثية الفعل وشعرية التشكيل، وبالتكثيف الجمالي الذي يمتح بنيته من الرؤية الحياتية التي تجسدت بالحدث المنجز بإراديّةٍ واعيةٍ, تدرك فاعلية المبادرة التي يحتجنُها الفعل (رميت), الذي يكشف التآزر الفعلي بين الفارس ومهره، بمدلولٍ قتاليٍّ واقعيٍّ, يقود فيه الفارس الفعل الأوليَّ الأدائيَّ؛ فيوجّه به المُهر الذي يحتوي الفعل بحركيةٍ تواصليةٍ, يتسارع فيها الزمن في سياقٍ وصفيٍّ ينطلق من التصادمية المخيفة للأنصل التي تتوالد من شفارها المتلاحمة نار مُتَخيَّلة لا تحرق, بل تقتل, تمهيدًا للنهاية التي ترتبط بالمهر المحجّل حقيقةً، ثم بالتحول الوصفي من الواقعية

(17) شرح ديوان عنترة بن شداد: سيف الدين الخطيب وأحمد عصام الكاتب، دار مكتبة الحياة، بيروت, لبنان، ص171.

إلى الشعرية التي تَذَاوَب فيها التحجيل بالعجاج, بحدثٍ تراتبيٍّ مشتركٍ تُحَتِّمُهُ ذهنية الفارس وديناميكية المهر التي تتمثل بالدلالة اللونية والرؤية البصرية, وتستوعب جمالية التحويل الذي يتحول بصريًّا, فتختفي بياضيّته بالعجاج (الوقيعة) اختفاءً زمنيًّا, يرتبط بالحدث المنجز بغائيةٍ سببيةٍ تغيّر في جدلية التصادم بأفعالٍ تتداخل فيها الرغبة والإرادة (خاض ⇔ شهد ⇔ عاد), مسبوقةً بفعلٍ يشكل بداية الحدث وتطوره (رميت).

ويعترف الدرس النقدي بالصورة في سياقٍ تركيبيٍّ متكاملٍ , لا تنفصل فيه الفكرة عن الفعل في وحدةٍ جدليةٍ, تقوم على الحدس والشعور, وتضمّ عناصر متفاعلةً, يكوّنها الوعي الذي تتساكن فيه الأفكار في علاقاتٍ متعاقبةٍ متزامنةٍ مشيرةً إلى تجارب رؤيويةٍ عَمَّقَها الحس والوجدان الذي يستحيل نبضًا إبلاغيًّا, يستقطب تداعياتٍ متلاحقةً, تتداخل فيها الأشياء بوحدةٍ موضوعيةٍ, يؤثلها نظام معرفي، وذاكرة من التراكيب, في سياقٍ لغويٍّ, ينتظم عالمين: عالم الحضور، وعالم الغياب, اللذين فيهما وَقْعُ الحادثة، ووقع القراءة, التي تستدعي القدرة التكوينية, والعلم بالماهية, وتجمع بين البنى والدلالات في علاقاتٍ تتخطّى النمطيّة والركود، وتنأى عن الحرفية والجمود, وتقصد إلى القيمة التعبيرية بإدراك الرؤى الفكرية, والذهنية المستودعة في اللغة.

تقول الخنساء في بكائية صخر[18]:

أعَينَيَّ جُودَا، ولا تَجمُدَا ألا تَبْكِيانِ لصخرِ النَّدَى

ألا تبكيانِ الجريءَ الجميلَ ألا تَبكيانِ الفَتى السَّيِّدَا

طويلَ النّجادِ رفيعَ العما دِ, ساد عشيرتَه أمرَدَا

إذا القومُ مدُّوا بأيديهِمُ إلى المجد مدّ إليه يَدَا

فنال الذي فوق أيديهمُ من المجدِ ثمّ مَضَى مُصْعِدَا

يكلّفُه القومُ ما عَالَهُم وإن كان أصغرَهُم مَولِدَا

ترى المجدَ يهوي إلى بيتِهِ يرى أفضلَ الكسبِ أن يُحْمَدَا

وإن ذُكِرَ المجدُ أَلفَيتَهُ تأزَّرَ بالمجد ثمّ ارتَدَى

هل تبكي الخنساء صخرًا، أم تبكي نفسها في صخرٍ؟ إنها تدرك أن وجودها مرتبط بوجوده، ويكتمل به قائمًا وكائنًا، تبكي حتى تتطهر الذات الشاعرة من آلام الكبت المتراكم، ومن فعل البكاء الواقعي الذي لم تستنفد به عاطفتها، وتفقد به وعيها الشعوري، فبكت شعريًّا حتى تستعيد وعيها، ويمنحها التطهير توازنها النفسي والعقلي. وإن كانت تبكي صخرًا الواقعي الذي كان

(18) ديوان الخنساء: دراسة وتحقيق: د.إبراهيم عوضين، ط 1، مطبعة السعادة، مصر، 1406هـ - 1986م، ص83.

يشكل وجودًا حقيقيًّا؛ فإنها تبكي وجودها الذي بدأت تفقده, وهي تريد أن تطرد عن كينونتها الشعور بالفناء, وتريد أن تعيد للغائب حضوره, وتوثق فاعليته بالحركة, التي تنتقل فيها من اللحظة التي أصبح فيها صخر الحقيقي ميتًا, إلى الزمن الذي يكون فيه حيًّا حياةً معنويةً. فأمسى البكاء صوتًا تستدعي به صخرًا الذي يكاد يختفي هيكله المادي الذي كان يحتويها، إذ أطلقت الشاعرة فاعلية صخر في الجماعة، وطاقتها في الوجد والبكاء حتى تقيم ترابطًا عضويًّا بين الفعل ورد الفعل.

لقد جعلت الشاعرة (صخرًا) رمزًا من رموز الحياة، بل عدته ضرورةً فكريةً وسلوكيةً, وغيابه بفقده الحياة رمزًا من رموزها, أي أن الحياة التي فقدت صخرًا الواقعي, قد فقدت ركنًا من أركان وجودها وديمومتها, إذ منحت نفسها مشروعيةً صنعت بها صخراً الشعري الذي منحته حركيةً فاعلةً في السّلم والحرب, مشيرةً إلى ضرورة الحركة الذهنية الواقعية التي تغير في ماهيّة الأشياء وجوهرها, والذي يعي دوره الفكري في توجيه الجماعة وحمايتها؛ لأنه يمتلك القدرة التي تغير وعي الجماعة من السلبية إلى الإيجابية برؤيةٍ واعيةٍ, ويتمتع بمواصفاتٍ جماليةٍ تُشعر الجماعة بقيمة الجمال, وكأن الجمال صفة مكملة لصفات (الرمز), حتى ينقل بجماليته إحساسًا بالجمال إلى الجماعة. وفعل (الرمز) ليس فعلاً يختص بالفرد، وإن صدر عنه، لكنه فعل يختص بالجماعة, وتحتويه الجماعة؛ لأن (الرمز) لا تتحقق كينونته إلا بوجود الجماعة.

وترغب الخنساء في أن تنقل سلوكية (فاعلية) صخرٍ الشعري من الذهنية إلى الواقعية, بدلالة الزمن والحدث, وإن كانت بدايةً قد نقلته من الواقع إلى الشعر؛ لتعود به إلى الفعل الواقعي, حتى تتكامل الرؤية، وتترابط عضويًّا وموضوعيًّا في سياقٍ لغويٍّ بنائيٍّ تتراتب فيه الأشياء تراتبًا منطقيًّا عضويًّا لا عشوائيًّا فوضويًّا، فتتفاعل معه الأذهان تفاعلاً واقعيًّا.

* * * * *

وتجسم الصورة موجودات العالم باللغة التي تتطلب ملكة الإبداع ،

وتتزود بمضمونٍ يوحي بالتغيير، ويمتلك قيمةً جماليةً, تستحدث بنياتٍ كتابيةً, تتطور بها اللغة في الموقف الحضاري الذي يستوعب فيه المتلقي فهم الإشارة اللغوية التي تتجمع في بؤرٍ تُهَيكِلُها الأصوات في كلماتٍ، والكلمات في جُملٍ، والجُمَلُ في نصوصٍ تحتوي خصوصيات الفكر اللغوي, بطريقةٍ تركيبيةٍ تضفي التجانس الكوني على العالم، وتخترق المجهول والغياب في وحدةٍ متماسكةٍ متراصَّةٍ.

Abstract

Poetic Image

Pre-Islamic Poetry as an Example

Dr. Sharif B. Ahmmed [*]

This study deals with an applied methodological-practical view which intermixing between semantic and theoretical elements, interpretive approaches and esthetic norms. The study is based on presentation of the penetrating idea in the text which analytically change into a series of reading incidents. The linguistic occurrences embodied in the structure closely associated with movements and dreams. The poetic images are presented according to the formulated iconics leading the reader in experience and memory to their depths, whose surface does not reflect its content. Their depths are hidden behind a set of structure curved and convex seeking the muted which is rooted in the image as a realm of visions and thoughts, exceeding the substantial and the insubstantial mixing the mental with the real.

The Pre-Islamic poetic text was a practical field where the epistemological and critical systems roaming with the esthetic evaluation as a text renewing with life. Similarly the objective realm revolves stimulated by imagination incarnated by memory announced by the language distant from austere conventions and cruel boundaries reaching up to boundaries of freedom and beauty.

(*) Dept. of Arabic - College of Arts / University of Mosul.