تجليات الصورة في شعر صالح الزهراني

دراسة في التشكيل والدلالة

الباحث: محمد صالح حماد الحصيني

المملكة العربية السعودية – الطائف ص.ب 994 – الرمز البريدي 21944

alhosini.m@hotmil.com

تاريخ الاستلام : 2017/04/22

تاريخ القـــبول : 2017/06/15

الملخص:

تعـد الصورة واحدة من أبـرز العناصر التي يستخدمها الشعراء في بناء قصائدهـم، وتجسيد أحاسيسهم، والتعبير عـن أفكارهم وتصوراتهم للإنسان والكون والحياة. وقد تناولتْ هـذه الدراسة الصورةَ في شعر الأديب السعودي «صالح سعيـد الزهراني»، وهدفت هذه المقاربة إلى كشف بعض جوانب الإبداع التصويري عند الشاعر، وأبرز تجليات الصورة، ووسائل تشكيلها، وجانب من التراكيب اللغوية الحاملة للصورة وأبعادها الدلالية.

وجاءت الدراسة في قسمين رئيسين، الأول تناول فيه الباحث أبرز تجليات الصورة عند الشاعر، وتضمن تحليل نماذج مـن الصور المفـردة والمركبة و التشخيـص والتجسيد وصورة القنـاع، وناقش الباحث في القسم الثـاني التركيب اللغوي الحامـل للصورة، وجاء فيـه تحليل أبرز التراكيب الحاملة للصورة عند الشاعر وهـو تركيب الإضافة، مع تحليل ظاهرة الحذف التي تعتري التركيب، مع قراءة لدلالات الصور وأبعادها في كل تجلياتها.

الكلمات المفاتيح:

الصورة، الدلالة، التشكيل، شعر، صالح.

Manifestations of the poetic image in the Poetry of Saleh Al Zahrani

A Study of Forming and Significance

Submitted by: Mohammed Saleh Al-Husayni

Saudi - Arabia.21944ZIP taif 994PO Box

alhosini.m@hotmail.com

Abstract:

The poetic image is one of the most important elements used by poets in constructing their poems, embodying their feelings, and expressing their thoughts and perceptions of human, universe and life. This study deals with the poetic image in the poems of the Saudi litterateur, «Saleh Saeed Al-Zahrani». The aim of this approach is to expose some aspects of the poet's creative imaging, the most prominent manifestations of the image, the means of its formation, and the side of linguistic structures bearing the image and its semantic dimensions. The study came in two main sections. First, the researcher dealt with the most prominent manifestations of the image created by the poet. This included analyzing samples of single and composite images, personification, incarnation and mask image. In the second section, the researcher discussed the linguistic structures bearing the image: the most prominent of them was the genitive structure. Additionally, he analyzed the phenomenon of deletion in structures, with a reading in the semantic dimensions of the images in all of their manifestations,

Key words:

image, semantic, formation, Poetry , Saleh.

توطئة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد المرسلين، نبينا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن سار على نهجه واقتفى أثره إلى يوم الدين أما بعد:

فإن الصورة أداة فنية، وركيزة أساسية من الركائز التي يقوم عليها البناء الشعري، وبها ينكشف تمايز المبدعين؛ إذ تعد ميدانًا رحبًا للخلق والإبداع. وقد نالت اهتمام النقاد قديما وحديثا، وتعددت فيها الآراء، وحفلت المدونة النقدية والبلاغية بكثير من الدراسات والبحوث المختلفة، التي تناولت موضوع الصورة الشعرية مفهومًا، ووظيفةً، وأنماطًا، وتأثيرًا، ومصادرَ، ودلالةً، وذلك لما تتمتع به من القيم الجمالية، والإمكانات الفنية، التي تجعلها قادرة على التعبير عن التجربة الشعورية ودقائقها، فالتصوير الفني هو ثوب الحياة الذي تكتسيه القصيدة، فيضفي عليها سحرها وجمالها.

وقد برز في الأدب السعودي المعاصر كوكبة من الشعراء المبدعين، وفي طليعتهم «صالح بن سعيد الزهراني»، الشاعر الذي يجيد الرسم بالكلمات، والذي يُجمع كثير من النقاد على جودة تجربته الشعرية وتنوعها، وامتدادها من مجتمعه السعودي إلى مجتمعه الخليجي، ثم مجتمعه العربي والإسلامي.

وعلى مدى أكثر من ثلاثة عقود كان الشاعر يرصد أحداث الأمة بعين الأديب الشاعر، ويعيش هموم الإنسان العربي وتطلعاته، فاكتسى شعره بِلَون الألم، وجاءت حروفه مثقلة بالجراح.

واقف بين جرحين، جرح الظروف، وجرح الحروف

فإن كان لا بدّ أن يصبح الجرح حظي، فإن النضال حياة.

إن الصورة في شعره تمثل أهمية كبيرة، فهي تُعد من أهم أدواته الفنية، فقد سخرها لخلق تجاربه الشعرية، وجعلها وسيلة نقل هذه التجارب إلى المتلقي، محققا عنده التأثير والإمتاع، وعبر هذه الوسيلة تنكشف رؤيته للعلاقات والروابط الخفية بين مواد عالمه الشعري، إذ إن هذه الروابط والعلاقات التي يبتكرها الشاعر بين مواد عالمه الشعري، هي التي تُبرز في النهاية الصورة الشعرية الخلاقة، ولا يتحقق هذا بالطبع إلا عندما يتجاوز الشاعر ما هو سائد ومألوف في العلاقات بين المواد وروابطها، فنسمع «صهيل البندقية»، ونرى «غصون الحزن»، ونشاهد «الحروف خَيْلا»، ونشم «عطر الدم»، ونسمع «شكوى الجراح».

إنَّ وعي هذه التجربة الشعرية وعمقها، وحضور الصورة فيها بشكل كبير، يجعلها ميدانًا خصبًا للمقاربات النقدية. وهذه الدراسة تحاول كشف بعض جوانب إبداع الصورة عند الشاعر وترصد أبرز تجلياتها ووسائل تشكيلها ودلالاتها.

وللنظر في تجليات الصورة ووسائل تشكيلها عند الشاعر لابد من تحديد بعض الأسس والضوابط التي نعتمدها في تحليل الصورة، «منها أن للصورة المبدعة كينونة ذاتية مستقلة عن عناصرها ويعني هذا أن قيمة التحليل تنبع من ارتباط الجزء بالكل وتأثير الكل في الجزء، ومنها أن عناصر الصورة تتجانس وتتقاطع وتمتزج داخل نسيجها الفني على نحو يلغي أو يعطل من فاعلية تجريد أي عنصر من عناصرها ومنحه قيمة ذاتية مستقلة في الوصول بالصورة إلى تخوم الصياغة المبدعة».[1]

فـ«الميل إلى الروح العلمي التحديدي في تحليل الصورة وتصنيفها إلى أنماط لا يحقق وحده نجاحًا في دراسة الصورة أو تحديد ضروبها أو الكشف عن أساليب بنائها وتشكيلها ما لم يقم على تأكيد الإحساس بخصوصية الصورة وتفردها واختلافها بين شاعر

(1) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص73.

وآخر، وتوثيق صلة الصورة بالقصيدة ودراسة أنماطها على هذا الأساس، والابتعاد عن عدِّها بنيَّة معزولة عن كيانها المتكامل أو الانشغال بابتداع تقسيمات أو التماس ضروب لها حتى ولو بلغت التناهي في الشمول والدقة، فمحاولة مثل هذه تفضي إلى إضاعة الجهد في قضايا شكلية تنظيمية بعيدًا عن الانهماك في دراسة الجوهر الفني للصورة القائم على التفرد لا على الاشتراك في نمط وآخر أو صنعة وأخرى».[1]

ولذلك نهضت هذه الدراسة على محاورة النصوص، والإصغاء إليها، وملاحظة الصور المختلفة وتجلياتها في النص، فظهرت لدينا الصورة المفردة البسيطة التي تقوم على خرق واحد لقواعد اللغة، وظهرت الصورة المعقدة التي تتضمن عدة انزياحات مخالفة للمألوف وظهرت الصورة المركبة، والصورة القائمة على القناع، وبرزت الوسائل التي تتشكل بها هذه الصور متمثلة في التشخيص والتجسيد والتشبيه والاستعارة والكناية وتراسل الحواس أو الوصف المباشر، وسنناقش أبرز تجليات الصور ووسائلها بشيء من التفصيل في الصفحات القادمة.

1- تجليات الصورة

❁ الصورة المفردة والصورة المركبة

الصورة المفردة هي اللبنة الأولى، وهي أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تُبنى منها صورة، تمثل لقطة فنية تصويرية خاطفة، وقد تكون جزءًا من تصوير مركب أشمل يشكل منها ومن مثيلاتها صورة مركبة أكثر تعقيدًا وعمقًا، وتعكس رؤية متكاملة تمليها تجربة الشاعر.[2]

(1) المرجع السابق ص108.

(2) يُنظر: إيمان الكيلاني، بدر شاكر السياب «دراسة أسلوبية لشعره»، دار وائل للنشر، عمَّان، 2008م، ص21.

و«الصورة المركبة هي مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة القائمة على تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر مما تستوعبه صورة بسيطة فيتخذ الشاعر هذا النمط البنائي للتعبير عن تلك الفكرة أو العاطفة أو الموقف».[3]

وبناء على المُحَدِّدات التي سبق ذكرها لمفهوم الصورة المفردة والمركبة سوف نقاربها في بعض النصوص، ونحاول أن نتلمس تجليات الصور المفردة والمركبة وكيف تلتئم داخل بناء القصيدة حتى تُشكل رؤية الشاعر وتكشف عن مشاعره وخلجاته.

يقول الشاعر في قصيدة «الحزن والبوابة»:

على فرسٍ من النجوى
وتاريخٍ يسافر في عروق الريح
أغنيّه.
زها قمر جنوبيٌّ، ودارت في عيون الغيم
أحداثٌ، وملحمة جنوبيّه.
بابان من ورد و من سوسن
تمرّ منها الريح لا تنحني
قاما على وجدٍ ومن صبوة
صِيغا من المأمول والممكنِ
ضمّا عصافير الهوى، علّقا
لها غصونَ الشمس في مسكن
ستون عاما، ما انثنت قامةٌ
و لا استدار الغمْض في أعين
وهبت من جبال الحزن عاصفةٌ جُنونيه

(3) ينظر، صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م، ص60. وعبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص181.

أراقت في مفاصل «بابنا الأيمن»

مواجعَها

فمال الباب في شهقات حزنٍ غيرِ منسيّه

وكنا في الليالي الهُوج نحرس «بابنا الآخر»

ونعضُده

إذا ما أطلقت ريح لدرب النحس ساقيها

.... وكان يعاند الإعصار،

كان يئن تحت الريح،

يقرأ حُرقة الحرّاس حول الباب

يُسليّهم بأغنيةٍ شتائيه

يحدّثهم عن الماضي

عن الآتي،

وعن أحلام حريه

وكان هناك عصفور يسافر في شحوب الباب

يقرأ حرقة في القلب مطويّه

تبقى، ويبقى الحب ما زمجرت

ريح، فيا ريح الشجى دندني

طريقنا، بوابة للتقى

نهرٌ من الإلهام لم يأسن

حديقة للشعر منحى رؤى

منارة للزهو في موطني

يعود جيش المعتدي مذعناً

وأنت للأّواء لم تذعن

مرابطاً فوق خطوط الهوى

تحكي ثبات العاشق المؤمن

حزني على باب الندى خالد

على ممر الجدب لم أحزن

وقد أثبَتُّ القصيدة كاملة هنا حتى يطلع عليها القارئ، ويرى جميع الإشارات التي نوردها في تحليل بعض صور النص وترابطها.

يقول الشاعر في المقطع الأول:

على فرسٍ من النجوى

وتاريخٍ يسافر في عروق الريح

أُغَنِيَّه.

في هذا المقطع صورة مفردة معقدة لاشتمالها على عدة انزياحات تمثلت في «فرس من النجوى» و «تاريخ يسافر» و «عروق الريح» وكلها مخالفة للعلاقات الدلالية المألوفة لهذه المفردات. إذن هنا علاقات جديدة يبنيها الشاعر بين المفردات ليشكل الصورة، وعند تلمس الدلالات في هذا النص نجد أنها عبارة شعرية يريد الشاعر أن يمهد بها لما بعدها، فالأغنية هي القصيدة التي يقدمها الشاعر بين أيدينا «على فرس من النجوى» سوف يناجي بها الشاعر المتلقين ويجعلها كالسر الذي يبوح به، وسوف تحمل هذه القصيدة أخبارًا وأحداثًا مرت على الشاعر في الماضي اتسمت بالألم والحزن والقسوة، «فالتاريخ المسافر» يشير إلى الزمن الماضي و «عروق الريح» تشير إلى أحداث قاسية ومؤلمة وعميقة في النفس، فالريح غالبًا توحي بدلالة صروف الدهر ومصائبه، وإضافة العروق لها أكسبتها دلالة العمق.

ويقول في المقطع الثاني:

زها قمر جنوبيٌّ، ودارت في عيون الغيم

أحداثٌ، وملحمة جنوبيّه.

«زها قمر جنوبي» هنا انزياح دلالي وقع بين زها و القمر، فالقمر لا يمكن أن يزهو على الحقيقة،

وهذه صورة مفـردة بسيطة مبنية على تشخيص القمر عبر الاستعارة، وهي صورة للأب.

«ودارت في عيون الغيم أحداث، وملحمة جنوبية»، الانزيـاح وقع في عيون الغيـم، وهي صورة مفردة بسيطة أيضًا، قد تشير دلالتها إلى المكان.

يبدأ الشاعر في المقطع التالي بسرد مجموعة من الصور المفردة المحورية في القصيدة، وكأنه يبدأ في سرد القـصة أو الأحداث التـي أشار إليها في مطلع النص، فنجد الصور التالية:

بابان من ورد و من سوسن

الصورة أيـضًا مفردة بسيطـة، قامت على خرق دلالي واحـد بين البابـين والورد والـسوسن، فلا علاقـة منطقية بينهمـا، ولكنهـا صورة محورية نشأت حولها العديد من الصور؛ لأن دلالتها ربما تشير إلى الأب والأم، ورسم الشاعر هذه الصورة لهما عـبر الباب لأن الباب يحمـل دلالة الحماية والـستر وكذلـك الأب والأم بالنسبـة للأبنـاء. وتتوالى الصور المفردة بتدفق كبير إلى أن يقول:

وهبت من جبال الحزن عاصفةٌ جُنونية

أراقت في مفاصل بابنا الأيمن

مواجعَها

فمال الباب في شهقات حزنٍ غيرِ منسيّة

في هذا المقطع صورة مركبة من عدة صور مفردة، وهـي صورة «جبـال الحـزن»، فهبـوب العاصفة شيء طبيعي، لكن الخرق الدلالي حصل بإضافة الجبال إلى الحزن، فنـشأت صورة موحية بعظم الحـزن وشدته، وهي صورة مبنية على التجسيد. والـصورة الثانية «أراقت مواجعها» فيها أكثر من خـرق دلالي. والثالثـة «فمـال البـاب في شهقات حـزن». والـصورة المركبـة التـي تنتج مـن هذه الصور الثلاث هي صورة الأب الذي اشتدت عليه صروف الزمـان ففارق الحيـاة، ويسجل الشاعر عاطفة الحزن والألم مباشرة في الصورة، ويظهر الشاعر في صورة أخرى في قوله:

وكان هناك عصفور يسافر في شحوب الباب

يقرأ حرقة في القلب مطويّة

صورة العصفـور الـذي يسافـر في شحوب الباب صورة مفـردة معقـدة لوجـود عـدة انزياحـات عـن الدلالـة المألوفة، ولعـل الترابـط القوي بين صور هـذا النص تكشف لنـا دلالة هذه الصورة، فالعصفور قد يشير إلى أحد الأبناء وقد يكون هو الشاعر، والباب هـو الأم وإضافة الشحوب إليها دليل تقدم السن ومكابدة متاعب الحياة، ويسافر في الشحـوب تشير إلى أن الشاعـر يذهب بعيدًا في تأمـل وقراءة أثر الزمن على أمه. ولعل السفر هنـا امتداد للسفر في عـروق الريح الذي جاء في مطلع النص.

❁ التشخيص والتجسيد

التشخيص هـو أن تكتسب المعنويـات أو الماديات و المحـسوسات صفـات حيـة. أو «وسيلـة تقـوم علـى أساس تشخيص المعـاني المجردة، ومظاهر الطبيعـة الجامـدة في صورة كائنـات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة»[1]

جاء في معجم المصطلحات الأدبية : «التشخيص، التجسيـد: نسبـة صفـات البـشر إلى أفـكار مجـردة أو إلى أشيـاء لا تتصف بالحيـاة. مثال ذلـك الفضائـل والرذائـل المجـسدة في المـسرح الأخلاقـي أو في القـصص الرمـزي الأوربـي

(1) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص76.

في العصور الوسطى. ومثاله أيضًا مخاطبة الطبيعة كأنها شخص يسمع ويستجيب في الشعر والأساطير»((1))

ونجد التشخيص من الوسائل التي اعتمد عليها الشاعر بشكل كبير في تشكيل الصورة، وسنقف مع قصيدة (في حضرة الملكة) التي يقول فيها:

مسافرٌ أقتفي عينين تشغلني
لها أغنِّي ومنها يرتوي بدني
إذا تمنطق خصرُ الليل دكنته
جاءت بأنغامها الوَسنى تُوشوشني
يضيق رحبُ المدى بي، ينطوي بيدي
في الهمِّ لا حدَّ بين الشام واليمن
عِمامةٌ من صفاء البوح ألبسها
غلالةٌ من نقيع الحُزن تلبسني
أمتدُّ فوق الفيافي خُضرةً، لهباً
ضدّان ما ذنبُ هذا القلبِ يا وطني؟
أنا أبوحُ، وأنتِ أحرفي ودمي
وأنتِ كلُّ الذي يأتي به زمني
أنتِ تصبين في قلبي فأمخضُه
وليس ذنبي إذا ما راب لي لبني
أنا وأنتِ خُلقنا هكذا وهناً
شربتُ منكِ المآسي فاشربي وهني
كم كنتُ آمل أن آتيك معتجرًا
سيفي يسوقونَ قبلي ألفَ مُرتهن
أغُذُّ أجردَ طوّاحًا وأغنية
كأنني في الهوى سيفُ بن ذي يزن
لكنني جئت منكوساً، وراحلتي
عرجاء، أقبلت أبكي لابِساً كفني
فلا تزيدي جراحي وافهمي لغتي
ولا تبيعي كما باعوا بلا ثمن
تفرّسي في عيوني واقرأي تعبي
فأنبلُ النَّاس من يُطوى على حَسَن
هاتِ فؤاداً بليداً لا يُؤرِّقه
همُّ الورى وخُذي شِعراً بلا شجن(2)

تبدو الصورة هنا واضحة المعالم، الشاعر في حضرة القصيدة، إنها عالمه الخاص الذي يأوي إليه. وأول ملامح الصورة تظهر في تشخيص القصيدة في البيتين الأولين:

مسافرٌ أقتفي عينين تشغلني
لها أغنِّي ومنها يرتوي بدني
إذا تمنطق خصرُ الليل دكنته
جاءت بأنغامها الوَسنى تُوشوشني

إن العينين والوشوشة التي خلعها الشاعر على القصيدة من الصفات الحية التي شخصت لنا هذا المعنوي (القصيدة) وجعلته ينبض بالحياة؛ ليدخل الشاعر في الأبيات التالية في خطاب مباشر مع القصيدة، فيقول لها (أنتِ أحرفي ودمي) و (أنتِ كل الذي يأتي به زمني) و (أنتِ تصبين في قلبي)، ثم يوجه بعض أوامره إلى القصيدة (فاشربي وهني)، (لا تزيدي جراحي)، (افهمي لغتي)، (لا تبيعي)، (تفرسي في عيوني)، (اقرأي تعبي). ومن هنا نستطيع أن نلحظ أن الشاعر اعتمد على التشخيص

(1) مجدي وهبة – كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م، ص102.

(2) صالح الزهراني ، الأعمال الشعرية، ص 19.

بشكل أساسي في تشكيل الصورة لأنه امتد في كل مساحات النص.

إن العلاقة التي صنعها الشاعر بين (العينين) و(القصيدة) في هذه الصورة ذات أبعاد دلالية موحية، فالعين وسيلة الرؤية والإبصار والتأمل في الكون والحياة، وكذلك القصيدة بالنسبة للشاعر، فهي وسيلته للاكتشاف ورؤية العالم والتعبير عن مواقفه ومشاعره.

وظهرت في النص بعض التشكيلات المكملة للصورة الرئيسة مثل تشخيص الليل في قوله: (إذا تمنطق خصر الليل دكنته) وهي صورة مبنية على تشخيص الليل أضافت عنصر الزمان إلى جو النص. فجعل الشاعر الليل وقت حلوله واشتداد ظلمته كإنسان يتأهب لفعل شيء ما بشد وسطه بالمنطقة، ونلاحظ أن هذه الصورة أعطت لليل شيئًا من الحياة والحركة على غير عادة الليل الهادئة الساكنة، مما جعل القصيدة تجيء للشاعر في جنح هذا الليل بخفة وهدوء كأنها تحاذر هذا الليل أو تخشى فيه من الرقباء (جاءت توشوشني).

وجسَّد[1] الشاعر البوح والحزن في قوله:

عمامة من صفاء البوح ألبسها
غلالةٌ من نقيع الحُزن تلبسني

فالبوح قيمة مهمة عند الشاعر تمثلها القصيدة، وهي محل اهتمامه وعنايته كعمامة العربي التي كانت رمزًا للشرف والسؤدد، وتعكس هذه الصورة مكانة القصيدة في نفس الشاعر وشغفه بها.

والحزن قيمة معنوية جسدها بقوله (نقيع الحزن) وجعل لها هيئة محسوسة وخلعها على القصيدة، وهي صورة موحية بألم وحزن عميق.

وعندما نصغي بشكل أعمق إلى هذا النص نجد أن الصورة تكشف عن شيء من الحزن والأسى الذي يؤرق الشاعر، فما تلبث صورة الشاعر المسافر الذي يُغني لمحبوبته ويُصغي لوشوشتها إلا وتنقلب إلى همٍّ وأسى يضيق معه الكون الفسيح، ولم يشفع لمحبوبته القصيدة صفاؤُها وصدقُها في البوح فقد كساها الشاعر بالحزن والألم، وجعل منها مرآة لواقع العرب والمسلمين، فصوَّر كثيرًا من المصائب والنكبات في قصائده، وكشف لمحبوبته عن أمنيته في أن يأتيها معتجرًا سيف النصر وقبله تُساق الرهائن، وهذا مشهد استدعاه الشاعر من التاريخ له دلالة الانتصار والعز والقوة والبأس في الحرب. ولكن هذه الأمنية لم تكن قريبة المنال، فالواقع العربي المهزوم جعل الشاعر يجيء منكسرًا واهنًا باكيًا محملا بالجراح وكل ذلك لأنه أبى إلا أن يحمل هموم أمته، وأن يعيش واقعها ويسخِّر شعره في سبيل نصرها والدفاع عن قضاياها.

إن للشاعر صالح الزهراني موقفه الواضح في نصرة قضايا الأمة، فهو يتألم لألمها ويفرح لفرحها، «ولا يمكن أن تنهض اللغة التقريرية المألوفة بمهمة التعبير عمّا يعتمل في نفس الشاعر المأزوم وروحه المتفتتة، ووجدانه المحزون، لذلك كان طبيعيًّا أن يبحث الشاعر عن لغته الخاصة التي تحمل أبعاد رؤيته»[2]

ويبرز تجسيد المعاني في كثير من القصائد فيجعلها محسوسة قريبة، ويضفي عليها بعدًا

(1) التجسيد: هو أن تكتسب المعنويات صفات حسية أو مادية مجسدة غير حية.

(2) إبراهيم الكوفحي، محنة المبدع دراسات في صياغة اللغة الشعرية، مطبعة الرزونا، عمَّان، 2007م، ص98.

دلاليا يُستمد من العلاقة مع المجسِّد كما في قوله:

وأنا سأكتب للصباح قصائدي

فلقد ملأت من الإباء المحبرة [1]

فالإباء معنى مجرد لكنه ظهر في صورة مداد الكتابة، فأصبح محسوسًا، وامتدت دلالة الصورة لتشير إلى أن الشاعر صاحب مبدأ واضح يأبى إلا أن يكون إبداعه في نصرة الحق والخير والجمال.

❁ الصورة والقناع

تتجلى الصور في بعض قصائد الشاعر من وراء القناع، إنها وسيلة فنية يستعملها الشاعر للتعبير عن موقف شعوري أو رؤية خاصة، «القناع رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صورته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره، وغالبًا ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات، تنطق القصيدة صوتها، وتقدمها تقديمًا متميزًا يكشف عالم هذه الشخصية في مواقفها أو هواجسها أو تأملاتها أو علاقتها بغيرها، فتسيطر هذه الشخصية على «قصيدة القناع» وتتحدث بضمير المتكلم إلى درجة يخيل إلينا – معها- أننا نستمع إلى صوت الشخصية، ولكننا ندرك - شيئًا فشيئًا – أن الشخصية في القصيدة ليست سوى «قناع» ينطق الشاعر من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوبًا يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة».[2]

يقول الشاعر في قصيدة «عنترة في طبعته الجديدة»:

إذا كان الحريق هو ابتدائي
فهل أخشى يكون به انتهائي
أنا رجل الحرائق فوق وجهي
لظى، والنار تغلي في دمائي
ومن نار إلى نور رحيلي
ومن لهب وفي لهب حدائي
أسافر في مدى الصحراء طيراً
أفتش في الفجائع عن فنائي
ولمّا تنحني الأطلال صمتاً
أدوزنها مداراً للبهاء
وقفت بها أسائلها هواها
وأسكب في مسامعها غنائي
وكم أيقظتها ليلاً فقامت
تسامرني، وتنعش لي مسائي
ويجلدنا الشتاء بقبضتيه
فأوقد في مفاصلها شتائي
وأطويها على صدري، أغطي
عناقيد الفتون بلا غطاء
وحين تزفها حمّى هواها
أسويها على صدر استوائي
وللأحباب في قلبي رحاب
من الأشواق تسبح في الضياء
لعبلة» والبلاد هوى قديم
وعبلة والبلاد هما بلائي
أضعت العمر للأحباب أبني
لهم كبراً، وأسحق كبريائي

(1) صالح الزهراني ، الأعمال الشعرية، ص 326.
(2) جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، مصر، 1981م، ص123.

فعبلة صغتها نغماً جميلاً
تعلمني النقاء إذا صلتني

يسبّح في مدارات الفضاء
وما معنى الحياة بلا نقاء

وعبلة قصة سكنت فؤادي
سأبقى للسعادة ثغر حبٍ

حوادثُها تطل بلا طلاء
ولو أني عُجنت من الشقاء

وعبلة فكرة، وظلال معنى
وما ذنبي إذا كانت ذنوبي

لا معنى، سماوي الرواء
بأني جئت ضد الانحناء

أراها في منامي وانتباهي
وأن الله أبدعني وفياً

وفي وهجي وساعات انطفائي
من الإخلاص يقتلني وفائي

وعبلة كنز أفراحي، وحبي
أنادي يا خليج غوانتنامو

فعبلة لم تكن إحدى النساء
فهل سمع الأحبة عن ندائي

وداري، درت حتى دار رأسي
لقد أشرعت صدري للمنايا

من النجوى أدافع عن بقائي
وأجنحتي بأبواب السماء

أطرت السابحات، أصيد نجماً
ودست على الحياة بظل نعلي

يعبّر للوفية عن وفائي
لأن العيش أرخص من حذائي

وكسرت السيوف على النواصي
على حد الخنوع نحرت عجزي

وقد رجع الجبان إلى الوراء
فما للحر في زمن الإماء

مواطنتي يدٌ تحمي، وقلبٌ
يعلمني الحياء أبي وأهلي

وثغرٌ لا يمل من الدعاء
وأهلي يكذبون بلا حياء

فيا وطني كسوتك من فؤادي
تعبت من الخداع فجئت أدعو

وبت من الغرام بلا غطاء
بقية من أحب إلى سواء

وهان عليّ أن أعرى وألا
لماذا تقطعون يدي وكفي

تظل تبيت وحدك في العراء
مخضبة الأصابع من ولائي

فكيف تبيعني وتبيع حبي
عجبت لمن أجن به جنوناً

وترضى أن يكون بذا جزائي
أكون دواءه ويكون دائي!

وعبلة كيف تشطبني وتمحو
سأبقى والخناجر ملء ظهري

ينابيعي، وعبلة نبت مائي
لمن أهواه أفخر بانتمائي

أنا فوق الحريق أظل أبهى
وأخرج من رحيق الجمر ورداً

لأن النار تمنحني صفائي
فعودي ليس يخرج من لحائي

ولـن أرثـي الـذيـن مـضوا ومـاتـوا
لأني سوف أجـــرح في رثـائـي
سأبـكـيـهـم بـإيـقـاع الحـنـايـا
وأفـجـأ صدمـة الـزمـن الفجائي
وأبـكـيـهـم ومـــن وجـعـي أغـنـي
وأشعـل ضوء فجري من دمائي
وإن أسرفـــت يـومـاً في بكائي
فـــإن الـنـاي يـخـلـق للبكاء[1]

إن الـصور الجزئية في قصيدة «عنترة في طبعته الجديـدة» كلهـا مبنيـة في إطـار صورة كلية هي «القنـاع»، فنجـد الشاعر يوظـف كل ملامح هذا القناع التراثي وكل متعلقاته، ويسقط عليها أبعاد تجربته المعـاصرة، فالصحـراء والأطلال وعبلة وديارهـا، كلهـا ملامح حسيـة ظهـرت في أبعاد جديدة، واستدعت معها معاني الفروسية والحب والإباء والأمل، وصراع الإنسان مع مجتمعه الذي تنكر له وظلمه. وعندما نقترب أكثر من صور هذا النـص الذي ابتدأ بالحريق وانتهى بالبكاء نشعر بمـرارة الشاعر وألمه على واقع بالغ التعقيد حاول أن يرسمـه من وراء حجاب. ويجدر بنا أن نتلمس مفاصل الصور الجزئيـة صورة صورة؛ لتتكشف لنا علاقاتها وأبعادها وغلافها الكبير.

يمكـن أن نلحظ ثلاث صور جزئية في هذا النص قامـت كل واحـدة منها علـى تقنيـة مختلفة من تقنيات تشكيل الصورة.

الصورة الأولى:

إذا كـان الحـريـق هـو ابـتـدائـي
فـهـل أخـــشى يـكـون بـه انتهائي
أنـــا رجـل الحـرائـق فـوق وجهي
لـظـى والـنـار تـغـلـي في دمـائـي
ومـــن نـــار إلى نـــور رحـيـلـي
ومـــن لـهـب وفي لـهـب حـدائـي
أسافـر في مـدى الـصحـراء طيراً
أفـتـش في الـفـجـائـع عـن فنائي

إننـا أمـام لوحة مشتعلـة، لقد تكـررت مفردات النار وما يتعلق بهـا ثماني مرات في أربعة أبيات، «إذا كان الحريـق هو ابتدائي» الحريق هنا صورة مبنية علـى الاستعارة، لتصوير الـشدة والمعاناة ومثلهـا صورة «النـار تغلـي في دمائـي» لتصوير الشجاعـة والقـوة، و«فوق وجهـي لظـى» إشارة إلى سُمـرة عنـترة لتحقيق الاندمـاج الكامل مع شخصية القناع.

«ومـن نار إلى نور رحيلي» المقابلة بين النار والنور تصور الاحـتراق الذاتـي للبطل الذي يـؤول إلى عاقبة حسنـة وإلى انتـصار... والسفر والرحيل بحثًـا عن مواطـن الفجائـع التي قد يكـون فيها الهـلاك والفنـاء تصويـر للإقـدام والشجاعـة وخوض غمار الموت.

إن دلالات هـذه الصور تكشف لنـا عن شخصية بطـل مختفيـة خلـف القنـاع «عنـترة» شخصية صقلتها المعاناة والألم، شخصية تبحث عن الأمل والحرية والكرامة.

الصورة الثانية: صورة الأطلال

ولمّـا تـنـحـنـي الأطـــلال صمـتـاً
أدوزنـــهـــا مـــــداراً لـلـبـهـاء
وقـفـت بـهـا أسائـلـهـا هـواهـا
وأسكـــب في مـسامـعـهـا غنائي

(1) صالح الزهراني ، الأعمال الشعرية، ص 303.

وكـم أيـقـظـتـهـا لـيـلاً فـقـامـت
تـسـامـرنـي، وتـنـعـش لي مـسـائـي
ويـجـلـدنـا الـشـتـاء بـقـبـضـتـيـه
فـأوقـد في مـفـاصـلـهـا شـتـائـي
وأطـويـهـا عـلـى صـدري، أغـطـي
وحـيـن تـزفـهـا حـمّـى هـواهـا
عـنـاقـيـد الـفـتـون بـلا غـطـاء
أسـويـهـا عـلـى صـدر اسـتـوائـي

قامت هذه الصورة على تشخيص الأطلال وبعث الحياة فيها، فشخصية البطل أحالت صمت الأطلال إلى نغم عذب، ووقف البطل يبادلها الهوى ويسمعها أغانيه، حتى استيقظت واستجابت لرغبته. ثم يشخص الشتاء أيضًا «ويجلدنا الشتاء بقبضتيه» فجعل للشتاء قبضتين يجلد بهما لتصوير قسوته وشدته، فيقف البطل موقفًا شجاعًا للدفاع عن الأطلال وحمايتها. هذه الأطلال بالنسبة للبطل هي الوطن، وقد أبرز الشاعر حب البطل لوطنه وولائه له ودفاعه عنه.

الصورة الثالثة: صورة عبلة

لـعـبـلـة والـبـلاد هـوى قـديم
وعـبـلـة والـبـلاد هـمـا بـلائـي
أضـعـت الـعـمـر لـلأحـبـاب أبـنـي
لـهـم كـبـراً، وأسـحـق كـبـريـائـي
فـعـبـلـة صـغـتـهـا نـغـمـاً جـمـيـلاً
يـسـبّـح في مـدارات الـفـضـاء
وعـبـلـة قـصـة سـكـنـت فـؤادي
حـوادثُـهـا تـطـل بـلا طـلاء
وعـبـلـة فـكـرة، وظـلال مـعـنـى
أراهـا في مـنـامـي وانـتـبـاهـي
لا مـعـنـى، سـمـاوي الـرواء
وفي وهـجـي وسـاعـات انـطـفـائـي
وعـبـلـة كـنـز أفـراحـي، وحـبـي
فـعـبـلـة لم تـكـن إحـدى الـنـسـاء

وظف الشاعر «عبلة» هنا توظيفًا رمزيا للأمل والهدف الذي يسعى البطل لتحقيقه، كما كانت «عبلة» أملا وهدفًا عند القناع «عنترة»، وتتكرر في بقية النص صورة الوطن وولاء البطل له وإخلاصه له وتفانيه في سبيل رفعته وكرامته، وتقديم الوطن ومصلحته على نفسه، وتكشف لنا بعض إشارات السياق مثل قوله: «أنادي يا خليج قوانتنامو» أن هذا القناع يخفي وراءه بعض شباب الوطن الذين غرر بهم الأعداء فخرجوا بعقيدة صافية وولاء مطلق لأوطانهم، إلا أنهم وقعوا في الأسر والسجن كما وقع عنترة في الأسر في قصته المشهورة، فتنكر لهم وطنهم وأحبابهم رغم ولائهم وصدقهم.

إذن رأينا فيما سبق كيف برز القناع وسيلة تصوير فنية تساعد المبدع في تصوير تجربته وإيصال رسالته.

2- التركيب اللغوي والصورة

إن دراسة الصورة عند مستواها التركيبي من المباحث المهمة في إطار الأسلوبية. فتركيب اللغة في الشعر عمومًا حظي باهتمام كثير من النقاد قديمًا وحديثًا.

ونجد النقد القديم أولى موضوع التركيب عناية خاصة، فالإمام عبد القاهر الجرجاني بنى نظرية النظم على التركيب وأشار إلى أهميته في بناء المعاني إذ يقول: «لا يُرى كلام وُصِف بصحة نظم أو فساده

أو وُصِف بمزية وفضل فيه إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه»[1]

وأشار (جون كوهين- Cohen Jean) إلى فضل التركيب في كتابه «بنية اللغة الشعرية» واعتبره من أهم مواطن الشعرية وعقد له فصلا كاملا بعنوان «نظام الكلمات».[2]

فثم تراكيب تحمل من الدلالات والتأثير ما لا تحمله تراكيب أخرى، بالنظر إلى قربها من المعيار وبعدها عنه، فكلما ابتعد التركيب عن المعيار حقق شعرية أوسع بشرط ألا يخرج على مواصفات اللغة ويدمر أنظمتها بحجة الشعرية.[3]

«ولا شك أن صياغة التراكيب الإبداعية إنما تمثل في حقيقتها قدرة الفنان على تشكيل اللغة جماليًا بأن يخترق إطار المألوفات أحيانًا، أو يصنع منها شيئًا شبيهًا بغير المألوف، وهو في ذلك يتعامل مع مواد أولية ذات خواص معجمية قابلة لأن تزرع في السياق كما هي، كما هي قابلة لأن تزرع فيه بشكل متطور، ولكنها في كلتا الحالتين تقدم النموذج الأسلوبي المميز للبنية الجمالية».[4] ودراسة التراكيب الحاملة للصورة، وأبرز الظواهر الطارئة على التركيب، وتلمس أبعاد الدلالة الناتجة من خصوصية كل تركيب غاية هذا الجزء من الدراسة، وسنقف عند أبرز الظواهر التركيبية في الصور عند الشاعر، وندرس أبعادها الدلالية عبر تركيب الإضافة وظاهرة الحذف.

(1) الإمام عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص83.
(2) جون كوهين- Cohen Jean. بناء لغة الشعر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ترجمة وتقديم وتعليق د.أحمد درويش، 1990م، ص183.
(3) سامح الرواشدة، قصيدة «إسماعيل» لأدونيس (صور من الانزياح التركيبي وجمالياته)، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مجلد30، عدد3، ص468.
(4) محمد عبدالمطلب، جدلية الإفراد والتركيب، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1995م، ص181.

❁ الإضافة

الإضافة من أبرز التراكيب الجزئية الحاملة للصورة في شعر صالح الزهراني، فالصورة عنده لا تستمد قيمتها من اللفظ المجازي المفرد بقدر ما تستمد قيمتها من التركيب والسياق.

وقد وقع اختياري على هذا التركيب دون سواه من التراكيب اللغوية الاسمية والفعلية الحاملة للصورة لأنه الأبرز حضورًا في الصور عند الشاعر، وله دور بارز في تجسيد المشاعر الإنسانية وتشخيص الماديات والمعنويات مما يجعله يتبوأ منزلة كبيرة جديرة بالدرس والتحليل.

و«تقوم عملية الإضافة في اللغة العربية على إسناد معنى إلى معنى آخر، بحيث إن اللفظ الأول «المضاف» يصبح معرفًا باللفظ الثاني «المضاف إليه». ولكن تضطرب هذه العلاقة المعنوية بين المضاف والمضاف إليه في الاستعارة وتبرز بشكل واضح عملية رفض النظام العقلي المنتظم للعالم، ليحل محله نظام جديد قائم على الحدس»[5]، وبفضل هذا الانحراف الدلالي القوي في التركيب الإضافي تبرز مهارة الشاعر في استثمار هذه الطاقة اللغوية وتوظيفها في تجربته الشعرية. وقد تأتي الإضافة المجازية بسيطة غير معقدة، مركبة من طرفين كـ: «سواقي الحب، خيول الإباء، عيون الفجر، صفاء البوح» وقد تأتي مركبة من ثلاثة أجزاء كـ: «دمع أبناء الشجون، جنون عاصفة الهوى».

وتبرز أهمية هذا التركيب «في الجمع بين لفظين من حقلين دلاليين مختلفين في صورة المضاف (= الطرف الأول= ط1) والمضاف

(5) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص87.

إليه (= الطرف الثاني = ط2) لتحقيق غايات أسلوبية مختلفة، حين يقوم (ط1) بتشخيص (ط2) وبيان هيئته، أو إظهار شدته ووفرته، أو تمثيل حدوثه فنيًّا أو غير ذلك من الصفات الأخرى على نحو بلاغي جمالي»[1]

وتبرز وظائف هذا التركيب في شعر الزهراني في عدة جوانب منها تجسيد المشاعر الإنسانية وهو الجانب الأكثر حضورًا عبر تركيب الإضافة، يليه، تشخيص المحسوسات والمجردات، وهما الجانبان اللذان نتناولهما بشيء من التفصيل، وقد يأتي هذا التركيب حاملا لطرفي الصورة الجزئية القائمة على التشبيه كقوله: «احتلال الليل»، أو مشكِّلًا من المتضايفين معنىً جديدًا يدخل في بناء الصورة مفيدًا الاختصار والإيجاز وتوسيع الدلالة ونحو ذلك.

وتتعدد الأوجه الوظيفية والدلالية لهذا التركيب وتتجلى أبرز وظائفه التصويرية عند الشاعر فيما يأتي:

(أ) تجسيد المشاعر الإنسانية

التجسيد -كما مر معنا سابقًا- هو أن تكتسب المعنويات صفات حسية أو مادية مجسدة غير حية. ويمكن أن نلحظ تجسيد المشاعر الإنسانية في شعر صالح الزهراني بكثرة عبر تركيب الإضافة بشكل أساسي، وتعطينا الأمثلة الآتية تصورًا واضحًا عن دور هذا التركيب في تشكيل الصورة. فلنتأمل «حبل الود / نخلة الحزن / سواقي الحب / أنهر الخوف / رماد الحزن / أشعة الحب / عناقيد فرحة / شاطئ الحزن / رحى الجوع / شرار الحقد / حساء الخوف / جيوش الهم / غيمة بهجة / شرار الحقد / بلابل الوجع / لغة العشق / خيل القلق / نكهة الفرح / أرض العشق / نهر المشاعر / غيمة بهجة / شرار الحقد / لغة العشق / خيل القلق / نكهة الفرح / أرض العشق / نهر المشاعر / جمر المحبة.

إن الحضور الكثيف لتصوير المشاعر الإنسانية المختلفة عبر تقنية التجسيد تعكس عمق إحساس الشاعر بتجاربه الشعرية المختلفة، وقدرته على تصويرها بمختلف الوسائل، إيمانًا منه بأن إيصال أفكاره ومشاعره بطريقة إيحاء الصور أبلغ وأكثر تأثيرًا. والذي يهمنا هنا هو النظر في التركيب الإضافي ودوره في إبراز الصورة عبر دوره الذي يؤديه مباشرة، ودوره عبر شبكة العلاقات التي يبنيها مع مكونات الصورة الأخرى.

يقول:

وأنا على جمر المحبة قابضٌ
والنار في شرع المحب زُلالُ[2]

لنتأمل التركيب الإضافي الذي جسد فيه الشاعر مشاعر «المحبة» بقوله: «جمر المحبة»، إنَّ إضافة الدال الأول إلى الدال الثاني أعطت للثاني حيزًا مكانيًّا بعد أن كان مجردًا، وأصبح له صورة ذهنية مرتبطة بصفات الدال الأول، وإذا علمنا أن هذا لا يمكن أن يتم على وجه الحقيقة فإننا نتأول هذه النتيجة من باب المجاز الواسع، فتتشكل في الخطوة الأولى صورة مجسدة

(1) محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، 1988م، ص120.

(2) صالح الزهراني ، الأعمال الشعرية ، ص253.

لهذا المعنوي ثم تكتمل الصورة عبر التصور الذهني القائم على دلالة وقيمة شعورية، «فالشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة الحشد من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية»[1].

إذن يمكن أن نقول إن الصورة في هذا التركيب لها دلالات موحية بقدر من الألم الذي يعانيه الشاعر في سبيل الحب، إنه ألم طوعي واختياري، إنه محب مخلص وعلى استعداد دائم للبذل والتضحية في سبيل المحبوب، بل يغدو الألم وتغدو المعاناة شيئًا محبوبًا يستلذ به الشاعر «والنار في شرع المحب زلال»، إن هذا الإلحاح من الشاعر يدعونا أن نقترب أكثر من إيحاءات الصورة في «جمر المحبة» لنكتشف أن سياق النص العام -الذي فيه هذه الصورة- في الدفاع عن عرض المصطفى ρ، فتستدعي الصورة الحديث النبوي الشريف: " يأتي على الناس زمان القابض على دينه كالقابض على الجمر"، إذن قضية الشاعر هنا قضية دين وعقيدة والتزام وحب تهون في سبيله كل التضحيات.

ويجسد الشاعر الوجع في ثلاثة تراكيب إضافية في قصيدة حارس النور فيقول:

ما قلتُ إن احتلال الليل في دمنا
نار على حطب الأوجاع ما خبتا
بلابل الوجع الدامي حناجرُها
جفّت ولا مزنة مرت ولا همتا
والشعر يا سيدي جمرٌ وعاصفة
لأنه من لظى أوجاعنا نبتا[2]

نلاحظ تراكيب الإضافة المجسدة للوجع في قوله: «حطب الأوجاع» و « بلابل الوجع» و « لظى أوجاعنا»، وينفرد كل تركيب بدلالة مختلفة في تصوير الوجع استنادًا إلى ما يوحيه الدال المجسِّد، فـ«حطب الأوجاع» تركيب جسد الأوجاع، وارتبطت هذه الصورة الجزئية ارتباطًا قويًّا بالصور التي سبقتها في البيت، وحتى تتجلى صورة هذا التركيب وعلاقاته ننظر إلى صورة «احتلال الليل» وصورة «احتلال الليل نار» وهما صورتان جزئيتان مترابطتان يكشف سياق النص أن الشاعر يصور الاحتلال الإسرائيلي للأراضي الفلسطينية وأثره على الفلسطينيين، فالاحتلال نار، وهذه النار هي التي تشعل أوجاعنا التي جسدها الشاعر في صورة الحطب. لقد شكل تركيب الإضافة هنا جزءًا مكملا للصورة الكلية في البيت، فما دام الاحتلال جاثمًا على فلسطين الأرض والإنسان فسيبقى الوجع والألم مشتعلا.

ويأخذنا التركيب الثاني «بلابل الوجع» إلى جزء آخر من المأساة، فتجسيد الوجع بالبلابل التي جفت حناجرها يصور أطفال فلسطين، وتوحي الصورة بسيطرة الوجع حتى نُسب إليه هؤلاء الصغار، فتجسد فيهم، ويزيد عمق هذا الوجع بإيحاء الصورة

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص132.

(2) صالح الزهراني ، الأعمال الشعرية ، ص253.

التاليـة في البيـت «ولا مزنة مـرت ولا همتا» فهذه البلابل التي جفت حناجرها لم يلتفت إليها أحـد. وهذا هو واقع المسلمين اليوم مع أطفـال فلسطين الذين يعيـشون تحت النار والحصار.

والتركيـب الثالـث «لظى أوجاعنـا» في ذات السيـاق تجسيـد للوجـع في صورة النـار الصافيـة التـي لا دخان فيهـا. إن عمق هذا الوجـع في قلوب الفلسطينيـين وفي قلوب كل العـرب والمسلمـين مستمـر فبعـد أن كانت الأوجاع حطبًا في الصورة الأولى ها هي الأن لظى مشتعلة بسبـب استمرار هذا الاحتلال وما يمارسه من ظلم وعدوان وإهانة لكرامة الإنسان ومصادرة لحقوقه.

(ب) تشخيص المحسوسات والمجردات

ينهـض التشخيـص بكونـه أحـد وسائـل تشكيل الصورة عـبر تركيب الإضافة بشكل بـارز، ولا تخفـى فاعليتـه وتأثـيره في بنـاء الـصورة، فبفضلـه يُنقـل العـالم الخارجي بكل محسوساتـه الحية والجامدة ومدركاته المجردة إلى عـالم الإنـسان، فيكتسب حياة وفاعليـة، وأمثلـة التشخيص عـبر التركيب الإضافي كثيرة في شعر الزهراني، ومنها:

أعين الليل / وجه المدى / وجه الفجر / كف الزمـان / وجنة الشمس / جـراح الزمان / عيـون الفجر / عيون الغيـم / وجه البحر / بـراءة الحقـول / حـس الدجـى / دهـشة الحـرف/ عيون النـدى / وجوه الـشوارع / وجـه القضية / لغـة النخـل / دم الدجى / لوعـة الكتابة / قلـب الليل / فـم الظلام / سمّع الزمان / ظهر الرياح.

وتكتسب هذه التراكيب معاني كثيرة يبدعها الشاعـر في سياقات مختلفة، فتأتي الصورة موحية نابـضة بالحياة، لقـدرة التشخيص على إبراز المعاني وإثـارة خيال المتلقي ونقل الحالة الشعورية التي يعيشها الأديب.

يقول في قصيدة «الهدف»:

أنتَ علمتني لغة النخل
أنشودة الزهو في هفهفات السعف
أنت علمتني خفقة الباز حين سما واختلفْ
قلت لي: النخل لا ينحني
والشياهين لا تستسيغ الجِيفْ
وتعلمتُ أن الكرامة لا تُشترى في المزادات
أنَّ الحياة الشرفْ [1]

إذا تأملنـا تركيب الإضافـة في «لغة النخل» فسنجد أن إضافة «لغة» إلى «النخل» لا يمكن قبولهـا عقليًّا حسب دلالتهـا المعجمية، ومن ثَـمَّ نـدرك أن هنـا انزياحًا وخرقًـا لقواعد اللغـة حصل علـى المستوى المعجمـي لدلالة هـذه الألفـاظ في بنيتها الإضافيـة، وحينئذٍ يدخـل نظام الاستعارة لينظـم هذه العلاقة «فالاستعارة تأتي لكي تقلل من سعة المجاوزة الناتجـة عن عدم الملاءَمـة»[2] فينشأ لدينا في هـذه الحالـة ما اصطلـح علـى تسميتـه بـ «التشخيص»، فيخرج الدال الثاني «النخل» من طبيعته ويكتسب معنى جديدًا ينتمي إلى عـالم الـدال الأول «لغة»، لقـد أصبح النخل بفـضل هـذا التركيـب كائنًا عاقـلا يمتلك

(1) المصدر السابق ص82.
(2) جان كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990م، ص119.

لغته الخاصة. ونلاحظ أن لدينا مرحلتين مختلفتين في هذه البنية، الأولى تركيبية والثانية تصويرية، والثانية هي التي قامت على نظام الاستعارة، وحتى تكتمل هذه الصورة بقي أن ننظر إلى جانب علاقتها بنفس المبدع وجانب دلالتها السياقية، أما علاقة الصورة بنفس المبدع فكما قال عز الدين إسماعيل: تخضع في الفن الحديث إلى إرادة المبدع وقدرته على تنسيق الوجود الخارجي وفقًا لمشاعره ووجدانه، فتخضع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها وعندئذٍ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كيفما شاء[1] والجانب الثاني دلالتها الساقية الذي به تكتمل الصورة، ويمكن اكتشاف هذه الدلالة عبر الظلال والإيحاءات والعلاقات مع مكونات النص الأخرى.

وفي قول الشاعر: «أنت علمتني لغة النخل» نلاحظ تحول هذا التركيب في السياق إلى معنى الشموخ والكبرياء والثبات على المبدأ، وكلها معانٍ يؤكد عليها الشاعر ويحاول إبرازها في ثنايا النص في عالم يموج بالضعف والتخلي عن المبادئ.

ويقول في قصيدة «كائن»:

في عالم مكبوت
تخرج من فم الظلام نجمة
تشق صرخة بريئة دوائر السكوت
فيضحك القمرُ
وينهض الريحانُ من فراشه
مفتشاً عن ألفة البشرْ
ويستعيد الفجرُ خطوه
ويغمر النّوار غُصّنَ التوت [2]

يتحول الظلام إلى كائن حي بفضل التشخيص في التركيب الإضافي «فم الظلام»، ويجعل منه الشاعر أحد مظاهر العالم المكبوت، ونلاحظ أن صورة الظلام اكتسبت بعدًا مؤثرًا في المشهد، فعلاقة الكبت مرتبطة بالظلام، فقد أصبح كائنًا حيًّا مؤثرًا، له قدرة على القمع والقهر، وتظهر النجمة في الصورة خارجةً من فم الظلام لتُحدثَ شيئًا من الضياء والتأثير في المشهد المظلم. إن الشاعر في هذه الصورة يرسم واقعًا كئيبًا وموحشًا، والنجمة ترمز للشاعر الذي يحاول أن يبدد هذا الظلام وينشر الجمال والحب والخير.

لقد شكل تركيب الإضافة في شعر الزهراني أساسًا بنائيًّا ودلاليًّا للصورة، وتنوعت وظائفه بين التشخيص والتجسيد بالدرجة الأولى، واعتمد عليه الشاعر في رسم كثير من المشاعر الإنسانية، كما استثمره في تشخيص أو «أنسنة» المحسوسات والمجردات المختلفة فكان له الأثر الكبير في ثراء الصورة وعمقها الدلالي.

❁ الحذف

إن الأصل في نظام اللغة أن تذكر الألفاظ، غير أن اللغة في بعض جوانبها السياقية ومقاصدها البلاغية تلجأ إلى الخروج على هذا الأصل لغايات مختلفة كالاختصار والإيجاز، والحذف من أبرز الظواهر التي تعتري التراكيب اللغوية، وترجع أهميته إلى ما يفتحه في ذهن المتلقي من

(1) ينظر، عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص126.

(2) المصدر السابق ص232.

آفاق واسعة للدلالة، وما يثيره في النفس من لذة تحصل بالعلم بعد الجهل، وذلك أن المحذوف إذا «حصل للنفس ألم لجهلها به التفتت إلى القرينة فتفطنت له، فيحصل لها اللذة بالعلم، واللذة الحاصلة بعد الألم أقوى من اللذة الحاصلة ابتداءً».[1]

والحذف هو: «إسقاط عنصر من عناصر البناء على مستوى الكلمة المفردة أو الجملة البسيطة أو الجملة المركبة»[2] وهو «باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن»[3] ولا شك «أن نفس السامع تتسع في الظن والحساب، وكل معلوم فهو هين لكونه محصورًا».[4]

ويأخذ أسلوب الحذف في الصورة عند الشاعر عدة أشكال، منها الحذف على مستوى الصورة الكلية في النص، فنجده في قصيدة «وصية» يحذف الذي يعود عليه الضمير في جميع الأفعال التي وردت في النص، ويُسمى الحذف بالإضمار، و«الأصل ألا يذكر الضمير إلا وقد سبقه ما يعود عليه ليكون الكلام واضحًا»[5] والخروج على هذا الأصل نوع من الغموض الذي يستثير المتلقي لمعرفة هذا المخفي والبحث عنه، ويوسع أفق الدلالة فتنفتح أمامها قراءات مختلفة.

يقول الشاعر من بداية القصيدة:

يا بنيَّ سيسرق لحن الهوى حين يقلعُ...

يطوي عصافيرك الخضر في كفه، وهيَ تهمي غناءً ويهوي على الياسمين الذي مدّ كفّيه في راحتيك

لماذا ؟ لأنك أعلنت عن حفلة للسنابل من غير إذن الجرادِ الذي لم تهاتفه لمّا نويت

يا بُنيّ سيخطف قنديلَ أمك وهي تصلي، ويحرق أحلام أطفالك الحالمين يكويك بالعار في كل عرق، لأنك في أُفقِه ما انطويت.

فلا تنكسر أيها القمر الأرجواني، أعرف أنك في دورة العمر يا قمري ما انحنيت.

قل له: حين يأتيك يقطف من ناظريك الحنان، ابتعدْ علّني الجرح حتى ارتويت.

قل له: اكتو بالجرحِ، إني بجرحك هذا اكتويت.

صب من زفراتك ثارا، وفي لهب النار ناراً وزيت.

قل له: ما سمعتك حين ينادي، وحين ترى قل له: ما رأيت.

فقد زرع الحقد في كل قلبٍ وأطفأ ضوء القناديل في كل بيتٍ.[6]

الصورة في هذا النص يكتنفها الغموض، وتحيط بها هالة من الغرابة، وذلك بفضل الإضمار الذي عمد إليه الشاعر، فكل هذه الأفعال (يسرق، يطوي، يهوي، يخطف، يحرق، يكوي، يقطف، زرع الحقد، أطفأ) تعود إلى مجهول لم يذكر في النص، ولم يشأ الشاعر أن يكشف عنه. ومن هنا

(1) محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق الدكتور عبدالقادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، 1997م، ص29.

(2) محمد كريم الكواز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، 1997م، ص42،43.

(3) الإمام عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص146.

(4) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، 1981م، ج1، ص251.

(5) محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكيب، مكتبة وهبة، القاهرة، 1996م، ص241.

(6) صالح الزهراني، الأعمال الشعرية، ص290.

ينفتح أفق الدلالة أمام المتلقي، ويُلقي هذا الغائب ظلاله على كل التفاصيل.

ومن ثَمَّ يمكن أن نفسر هذا الغائب حسب القرائن التي نستوحيها من أفعاله (يسرق، يخطف، يحرق، يكوي) ونحوها، إنها تدل على الظلم والقسوة والبشاعة، لقد عمد الشاعر إلى تصوير الظلم والقهر والاستبداد والشر أيًّا كان مصدره، وأخفاه في البنية اللسانية ليتم استثمار طاقات اللغة التصويرية ولتتسع دائرة تفسيره فتشمل كل الصور الممكنة التي يتجلى فيها الصراع بين الخير والشر، والحق والباطل، ولعله استشراف من الشاعر لشيء من المستقبل لاقتران الأفعال بالسين.

ومن أشكال الحذف المتواترة في شعر الزهراني حذف أحد مكونات الجملة، «والحذف عند البلاغيين والنحاة ليس نفيًا مطلقًا للمحذوف، وإنما هو عدم ظهور في البناء الظاهري للجملة»[1]

يقول في قصيدة «السفينة»:

يُراد منك أن تكونَ... لا تكن.
تيارُهم لو كان صاخباً سينطوي
مطأطئاً جبينَه.
سيُقبلون يجمحون.... لا تكن....
سيُحشرون في ظلالهم ضحى
والوقتُ يوم الزينة.
يراد منك أن تكون... لا تكن
هذا الزمان موبق
بحفنة يبيع فيه المرءُ عرضَه، ودينه
يراد منك أن تكون... لا تكن
فمن حروفك البيضاء
يبدأ الصباح
تبحر السفينة[2]

يمتد نص السفينة في تسعة وثمانين سطرًا شعريًّا متخذًا من الرمز الديني لسفينة نوح محورًا للصورة، ويتخذ النص من البناء الدرامي المتصاعد وسيلة لتكثيف الدلالات في تسلسل متسق تتوالى فيه الصور صورةً صورة.

والتقى في هذا النص رمز السفينة بدلالته على النجاة مع المهمة التي رسمها الشاعر لنفسه متخذًا من الشعر وسيلة لإنقاذ المجتمع من التيارات الفكرية المختلفة التي تهدم أخلاقه وتبدد قيمه السامية. ويظهر الحذف في سياق حوار القصيدة مع ذات الشاعر «يُراد منك أن تكون... لا تكن... « وللمتلقي أن يتصور هنا كل الدلالات الممكنة من التيارات والمذاهب الفكرية المختلفة التي تحاصر الشاعر من كل مكان، ولا شك أن هذا الغموض –المتمثل في الحذف– مع تكرار الجملة في النص يؤكد كثرة التحديات والعوائق والرؤى المختلفة التي تريد صرف الشاعر عن طريقه الواضح الذي رسمه لنجاته ونجاة مجتمعه.

ويقول في المقطع الرابع من قصيدة «شجر الفحشاء»:

وسافرت أبحث عن لقمة العيش، أسكنت
أهلي بروحي، وأودعت تلك الغصون الندية
بهو الفؤاد

(1) فتح الله سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسات تطبيقية، دار الزهراء، القاهرة، بدون تاريخ، ص140.

(2) صالح الزهراني، الأعمال الشعرية، ص131.

ولّا دخلت المدينة... لّا... ولّا...، ترجلت عن صهوة الطهر، أسرجت رجلي ودافعت سيلاً من العابرين، ولّا... ولّا... تذكّرت ذاك الجواد

تذكرت نوّارة اللوز والموز، عشّاً تلاعبه الريح، طفلاً يطارد جيش الجراد. [1]

في هذا المقطع تتجلى صورة من صور اغتراب الشاعر القروي الذي انتقل إلى المدينة طلبًا للرزق، وبرز حذف أحد مكونات الجملة عنصرًا دالا على جزء غائب من الصورة، «ولَّا دخلت المدينة... لَّا... و لَّا... ترجلت عن صهوة الطهر، أسرجت رجلي ودافعت سيلًا من العابرين، و لَّا... و لَّا...». في الحذف الأول غابت جملة جواب الشرط، وفي مواضع الحذف الأربعة التالية غاب فعل الشرط الواقع بعد «لَّا» الظرفية المتضمنة معنى الشرط، ويمكن أن نلاحظ في المقطع صورتين متقابلتين، صورة القرية التي استدعاها الشاعر من الذاكرة لتعبر عن معاني النقاء، والجمال، والطهر، والاطمئنان، والسعادة في حياة القرية، والمدينة التي لّما دخلها الشاعر أخذته الدهشة فلم يستطع أن يصف هذا الواقع الجديد فسكت سكوت الحائر الغريب «ولَّا... ولَّا... و لَّا...» كلها صور غائبة توحي بعدم التجانس وتوحي بتمزق العلاقات الروحية في هذا المجتمع المديني. وكشف الحذف عن صراع الشاعر مع الحياة المادية وشعوره بالقلق وعدم الارتياح في المدينة.

ويقول في قصيدة «أحبابي»:

كانوا قناديلي التي أغشى بها ليلي

وآمالي التي خيلي على صهواتها يُدمي سلاحي

كانوا... وكنت... فلا استراح المتقون من العناء

ولا استرحت من الغناء. [2]

قصيدة أحبابي تجربة شعرية تصور نوعًا من أنواع الغدر وأشدها إيلاما على النفس، ذلك الغدر الذي يقع من الأحباب في ساعة حاسمة يكون المغدور في أشد الحاجة إلى أحبابه الذين كان يظن أنهم سنده القوي ونجدته وقت الشدة، ولكنه يكتشف أنهم هم الأعداء.

وقع حذف الخبر في الجملتين «كانوا... وكنت...» ليصور به الشاعر البعد العميق للعلاقة مع الأحباب، وأنه أكبر من أن تصفه الكلمات، وجاءت دلالة الماضي في الجملة موحية بالألم والحسرة على هذا الغياب.

وأخيرًا هذه الدراسة تضع لبنة في صرح المقاربات النقدية للإبداع في المشهد الشعري السعودي المعاصر، وفي تجربة «صالح الزهراني» على وجه الخصوص، ولا أزعم أنها جاءت كاملة أو قريبة من الكمال، بل حسبي المحاولة، وما هي إلا جهد المقل، وستبقى الأسئلة مفتوحة، وتبقى المقاربات متجددة ما تجددت طرائق التناول ومناهج النقد، وزوايا الرؤية.

(1) نفس المصدر ص176.

(2) نفس المصدر ص323.

قائمة المصادر والمراجع

- إبراهيم الكوفحي، محنة المبدع، دراسات في صياغة اللغة الشعرية، مطبعة الرزونا، عمَّان، 2007م.
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، 1981م.
- الإمام عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مطبعة المدني، القاهرة، 1992م.
- إيمان الكيلاني، بدر شاكر السياب «دراسة أسلوبية لشعره»، دار وائل للنشر، عمَّان، 2008م.
- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث،، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م.
- جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، مصر، 1981م.
- جون كوهين- Cohen Jean. بناء لغة الشعر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990م، ترجمة وتقديم وتعليق د. أحمد درويش.
- سامح الرواشدة، قصيدة «إسماعيل» لأدونيس (صور من الانزياح التركيبي وجمالياته)، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مجلد30، عدد3.
- صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م
- صالح الزهراني، الأعمال الشعرية، النادي الثقافي الأدبي بجدة، 2013م.
- صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1986م
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، 1981م.
- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2002م.
- فتح الله سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسات تطبيقية، دار الزهراء، القاهرة، د.ت.
- مجدي وهبة – كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م.
- محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، 1988م.
- محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق الدكتور عبدالقادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، 1997م.
- محمد عبدالمطلب، جدلية الإفراد والتركيب، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1995م.
- محمد كريم الكواز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، 1997م.
- محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكيب، مكتبة وهبة، القاهرة، 1996م.