ISSN/ 2788-9777

المجلة العلمية لجامعة سيئون

مجلة علمية محكمة - نصف سنوية - ، تعنى بنشر البحوث العلمية في مجالات العلوم الإنسانية والتطبيقية . تصدرها نيابة الدراسات العليا والبحث العلمي

المجلد الأول العدد الأول ديسمبر ٢٠٢٠م

شعرية الصّورة في ديوان (مع الريح) لأحمد الحربي

مُحَمَّد أحمد ثابت عاتي *

ملخص البحث:

يحاول البحث رصد الصورة الشعرية عند أحمد الحربي ، وكشف أبعادها الدلالية وظلالها الجمالية في علاقتها بالسياق والذات، ويتميز الحربي عن غيره بالقدرة على اصطياد الاستعارات والتشبيهات والكنايات بما يخدم الغاية الفنية ويمنح الشعر شعريته التي تقوم على الانزياح الفني.

يسعى البحث إلى الكشف عن شعرية الصورة، وما تنطق به من أبعاد، وتفرزه من طاقات جمالية ترفع من درجة الشعر، وتؤكد شخصية الشاعر وموهبته وقدرته على استنفار طاقة اللغة التعبيرية؛ لتشخيص التجارب والمشاعر والافكار. ويعتمد البحث من أجل تحقيق هذا الهدف على منهج نصيّ داخلي، قوامه دراسة الصورة أسلوبياً وبلاغياً ورصد جماليتها من خلال ربطها بالسياق وحركة الأفكار والمشاعر، مع الانطلاق من الوصف إلى التحليل؛ للوصول إلى ما يحقق شعرية الصورة.

كلمات مفتاحية: الصورة، الشعر، الانزياح، الإيقاع.

* إدارة تعليم صبيا- وزارة التعليم -جازان- ضمد - المملكة العربية السعودية .

The Poetic Image at Divan (Ma'a Areeh) of Ahmed Al-Harbi

Mohammad Ahmed Thabit Ati *

Abstract:

The research summary: The research tries to monitor the poetic image of Ahmad Al-Harbi, reveal its semantic dimensions and esthetic conditions in relation to context and self, and the war is characterized by the ability to hunt metaphors, analogueies and canons in a way that serves the artistic purpose and gives the poetry based on the artistic distilation. The search seeks to reveal the image's poetry, its dimensions, its esthetic energies that increase the hair's degree, and confirms the poet's character, talent and ability to alert the energy of the expressive language; to diagnose experiences, feelings and ideas. The search for this goal is based on an internal textual approach, based on the study of the image, Aslubia and Balagea, and the monitoring of its beauty by linking it to context and the movement of ideas and feelings, from description to analysis, to reach the image's poetic.

Keywords: image, poetry, displacement, rythm.

* Administration of education in Sabya – Ministry of Education – Kingdom of Saudi Arabia. Dhamad – Jazan .

توطئة: في خصوصية القول الشعري .

يختلف الشعر عن أجناس القول الأخرى في البناء والوظيفة، ويعد الإيقاع مكونا رئيسا من مكونات الشعر، فهو الذي يمنحه القدرة على التأثير النفسي المفضي إلى الإطراب، ولا غناء له –من ثمة– عن إيقاع متناغم تسهم في تشكيله عوامل متضافرة من وزن وقافية وروي وتكرار وموازنة. غير أنه وجب التنبيه إلى أنّ الإيقاع وحده لا يمنح للشعر شعرية إذا خلا من التخييل والتصوير؛ لأنه يصير مجرد كلام لا أثر له في النفس، من هنا تتجلى أهمية الصورة الشعرية في تحديد خصوصية القول الشعري وإعطائه الشرعية الجمالية، ذلك أن "الشعر ما اشتمل على المثل السائر، والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن [1] تنتفي عنه سمة الشعرية.

والشعرية عند جون كوهن "علم موضوعه الشعر"[2]، وهي في الوقت نفسه ما يتوافر عليه الشعر من سمات فنية ترقي به إلى درجة القول المحقق لـ"الانفعال الشعري"[3]، وتهدف الشعرية حسب جون كوهن إلى الكشف عن السمات العامة التي بموجبها تصنف الأعمال إلى شعرية وغير شعرية[4]، أو ما يمكن التعبير عنه بما يمنح الشعر شعرية، ويميز جون كوهن بين السمات الحاضرة التي تميز الشعر والسمات الغائبة التي تميز النثر[5].

إن ما يميّز لغة الشعر أنها تنزاح عن المألوف والمتداول أو المعيار، فكلما كثر الانزياح ازداد الكلام اقترابا من القطب الشعري[6] الذي يختلف عن القطب النثري الذي يجعل غايته تحقيق الإبلاغ والتواصل.

إذ تعد الصورة الشعرية، بمختلف تجلياتها، عمود الشعر، حيث تقرر المعنى بأسلوب غير مألوف فتثير لدى المتلقي فضولا وشوقا بخلاف الأسلوب العاري المجرد[7]. فبها يكتسب الشعر جماليته، وعليه "لا ينبغي للشعر أن يكون خاليا مغسولا من هذه الحلي فارغا"[8]، وابن رشيق يشير إلى الوظيفة التزينية للشعر، حيثُ تُوظّف اللغة جماليا بغاية الإمتاع.

ينبني على ما سبق، أنه كلما اعتمد الشاعر على الصورة ضمن لكلامه جمالية وإبهارا؛ لأنها خروج عن المألوف في طرق التعبير، حيث يكتنف التعبير الفني بين ثناياه أسرارا وظلالا ترتقي بالقول الشعري، وقد عضّد ذلك القرطاجني في قوله: "الشعر كلام مخيل موزون"[9] والتخييل أحد أهم مميزاته.

إنّ التعبير بالصورة يفجّر طاقة اللغة، ويمنحها أبعادا إيحائية، وإشعاعات جمالية لا تؤديها اللغة المباشرة التي تنتفي فيها الغاية الإيحائية ابتداءً، من هنا جاء تميز لغة الشعر الثائرة على المألوف، المتجاوزة للنمط القار في أداء المعنى الذي يؤدي وظيفة التقرير والإبلاغ. ويؤكد ما سبق "أن الوصف هو الشعر، وبقية الأبواب الأخرى.. تابعة له، متفرعة عنه"[10] .

إن الشاعر يتجاوز بسلوكه طريقة التصوير "السرد التقريري للحقائق والبث المباشر للأفكار"[11]، حيث يتجاوز المألوف ويخرج عن سبل الحقيقة، فالشعر أولا وقبل كل شيء جنس من التصوير[12] يُغلّب فيه الشاعر طاقة التخييل، ووظيفة الإمتاع، ولا يتأتى إلا لمن امتلك شجاعة تعبيرية تسعفه في اختراق عوالم التخييل ودروبه الملتوية.

يعتني الشاعر إذًا، بالانزياح الدلالي، حيث يتخذ عنده الخروج عن المألوف وخرق التعبير الحقيقي ظاهرة تعبيرية أسلوبية تتكرر في الديوان كله، ويستغل طاقته التعبيرية لنقل تجاربه الذاتية وعوالمه التخييلية التي يبث فيها الحركة والحياة، وينقلها من عالم التجريد إلى عالم اللغة المادي.

1- **المبحث الأول: الاستعارة .**

تتميز الاستعارة عن التشبيه بكونها تشكل "أفضل المجاز"[13]، والأسلوبَ الأكثر قدرة على حمل الدلالات، وأداء الوظائف الإيحائية والتعبيرية والتصويرية، وتعدّ الاستعارة ظاهرة تعبيرية تشكل خيارا أسلوبيا يقع في الدرجة الأولى يبرز باع الشاعر التخييلي، وقدرته على تحويل العوالم الشعرية المتخيلة إلى تجل لغوي ينطق بمعاناته، ويصور عذاباته، وينقل تجاربه متحركة ناطقة بالاعتماد على تقنية التشخيص والتجسيم والأنسنة.

يلجأ الشاعر إلى سلوك فجاج المجاز، وتبني الاستخدام الفني، والابتعاد عن دلالة اللفظ الوضعية عندما لا تؤدي الحقيقة المعنى، ولا تحقق وظيفة الإمتاع، فيكون خيار الانزياح مفروضا بقوة الفكر والشعور.

تتجاوز الاستعارة وظيفة التزيين إلى وظائف ترتبط بسياق الكلام وغاية المتكلم، وهي في أبسط تعاريفها "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى، وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه"[14]. ولعل أكبر وظائفها التشخيص والأنسنة "فإنك لترى بها الجماد حيّا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية"[15].

- **الصورة التشخيصية:** يستهل الشاعر ديوانه باحتفاء بليغ بالقصيدة متغنيا بها، وفي ثنايا تغنيه وتغزّله يخرج عن الحقيقة معبرا عن إعجابه بالقصيدة ومراودته لها في لحظة الخلق:

لثغتها تبعثرني على وجه المآل

لكنها صمتت ولم تذكر تفاصيل الرواية[16] .

إن القصيدة في لحظة الخلق تخلخل كيانه، فيفقد وعيه الإدراكي، وهي لحظة خاصة يكون فيها الشاعر فاقدا الصلة بعالمه الخارجي، واللثغة كناية عن وهلة المخاض التي يصاحبها صوت الوليد، لقد مكنت الاستعارة من منح السطر الشعري أبعادا جمالية ودلالية ترتبط بطبيعة التجربة التي يصعب رصدها علميا وتجريبيا، فتبقى اللغة الشعرية الأقدر على تقريبها وتصويرها.

يلوذ الشاعر بالتشخيص في إسناد صفتي الصمت والذكر للقصيدة، خالقا فجوة دلالية بين المسند والمسند إليه، وهنا نتصور القصيدة إنسانا يلوذ بالصمت، ويعبر الصمت –هنا– عن رفض البوح بالأسرار الخفية، وهكذا يبقى سر القصيدة عصيا عن الكشف عما تكنه من الأسرار الخفية.

وفي سياق مغاير يعبر الشاعر عن تجربة ذاتية يصوّر فيها "لحظة البوح" التي تمتاز بخصوصيتها، وهي لحظة خارج الزمان والمكان يلوذ بها بآلية التصوير القائمة على الخرق والانتهاك؛ ليمنح كلامه أبعادا دلالية لا تنقضي امتداداتها:

مهجة تتشظّى

والثواني هناك

تشقى وتسعد

جاذبتني حديثها

يا لقلبي !!

حين وافت ..

وقلبها.. حين غرّد [17]

يصور الشاعر روحه وقد تناثرت أطرافها، معبرا عن لحظة تتخذ فيها الأحاسيس وضعية شرود فتنتقل في كل اتجاه، وهي حالة أشبه بالتشظي، وفي هذه اللحظة تتأرجح الثواني التي تصير زمنا ذا قسمة بين السعادة والشقاء، والشاعر ها هنا يؤنسن الزمن مسندا للثواني صفة حسية إنسانية، معبرا عن حالة التشظي الأولى التي أسندها للمهجة.. ولعل الملاحظ في الصورتين أنه يشاكل بينهما ويناسب، إذ تكمل إحداهما الأخرى؛ لترسم لوحة بيانية متحركة ناطقة تكشف عن لواعج الذات وواقعها.

- **شعرية التكثيف:** وقد يلجأ الشاعر إلى تكثيف الصور في مساحة قصيرة ، ففي قصيدته (لم أنم.. إغفاءة وحسب) ينهج سبيل شعراء الغزل:

قاومتُ حتّى ملّني السهر
وغفا على أرجوحتي القمر
ولثمت طيفا حين باكرني
عتبى .. فقل لي كيف أعتذر؟
لولاك لم تسبح مجنحة
في مهجتي الأقمار والصور[18]

يصف الشاعر تجربته الشعورية معتمدا على كم من الانزياحات المتتالية الدالة على تدفّق يعكس نبضا داخليا حيّا، وقد عكست كثرة الأفعال حركية داخلية. لقد أسند الشاعر الملل إلى السهر الذي اشتكى من طول سهده، وهذا الشعور انتقل إلى القمر الذي غفا ولم يغف الشاعر، وهو يتكئ على التشخيص الذي يهب الأبيات بعدا جماليا فنتصور الأشياء المشخصة تتحرك وتنطق وتشتكي، وهنا تكمن أهمية اللغة في تحريك المعاني ومنحها بعدا تشخيصيا ماديا وبث الحياة في الجماد.

إن الشاعر يغالبه الشوق الجارف الذي جعله يلثم الطيف متخيلا إياها صورة المحبوب الذي فارقه، وتضطلع الاستعارات الموظفة بوظيفة تجميلية، كما تعبّر عن شوق الشاعر ومعاناته، ولعل قيامها على التشخيص والأنسنة زاد من قيمتها التعبيرية

وتشيع عند الشاعر نبرة الاعتذار التي تتخذ تجليا خاصا يتشكل حسب خصوصية التجربة، وهو ما يعطي للتعبير جدة وتفرّدا، وتزداد جماليته بتوظيف الصورة النابضة التي تنطق بخصوصية اللحظة، وهذا ما نلاحظه في قصيدة (أمازلت غضبى؟)، حيث يكشف الاستفهام الوارد في العنوان عن رغبة الشاعر في تقديم قربان اعتذار :

تعالي نمشُط جيد
المساء..
ونكتب في غرّة الهاجرة
تعالي
نرقصُ كلّ الطيور
لحن أيامنا الغادرة
تعالي
يسافر فينا الربيع
ويلثم ازهارنا العاطرة[19]

يطلب الشاعر ودّ المحبوبة، فيغريها بأمور تطبعها الغرائبية التي أنتجها اللجوء إلى المجاز، حيث جعل الشاعر للمساء جيدا، وللهاجرة وجها، وللأيام لحنا غادرا متقلّبا، وقيام هذه الانزياحات على التشخيص أسهم في جعلها متحركة نابضة، والشاعر مأخوذ بوهم اللحظة الذي جعله يهيم في أودية الخيال، وقد أسعفته اللغة في امتطاء صهوة المجاز، ولما كان يعيش حالة ربيع شعوري يصير فيه الإحساس جنة مضّمخة بالعبير:

يسافر فينا الربيع
ويلثم أزهارنا العاطرة

والربيع المسافر ليس سوى إحساس الحياة يمنح الشعور بالحب الذي يسري في العروق فيمنح القلب حياة وربيعا، وسبيل ذلك أن يمحو خريف المشاعر.

يمتلك الشاعر قدرة كبيرة على تجميع الصور وتكثيفها وتنوعها، حيث تتشابك المعاني وتلتف كأشجار غابة كثيفة، يحتاج معها المتأمل إلى تعامل حذر لصيد المعنى، ففي قصيدة (بقايا الصحو)[20] يصر الشاعر على غواية المحبوبة بأشياء من عالم الخيال عازفا على نغم المجاز المطرب:

تعالي هناك..
ومرّي على شرفة الأمنيات
على الأمس.. ألوانه الشاحبة..

سيأتي وحيدا..
يبلل خدّيه قطر الندى
وتغسله غيمة هاربة..
يرتّلها الجمر كالأغنيات
ومدي يديك
إذا جرّك الصبح فوق الخيال..
وأحرق حبر المواويل
باقي الرفات[21]

يحسن الشاعر اصطياد الصور المؤنقة التي تنقل نبضا متحفّزا يعكس حالة من الوهج العاطفي، فيستعمل الأمر المحيل على التودد طالبا من المحبوبة أن تطل من شرفة الأمنيات التي تنقلها إلى عوالم الغد الربيعي المشرق، والاعتماد على التصوير أسهم في منح التعبير بعدا تخييليا محفزا المخاطب على المغامرة والتجريب. ويكثّف الشاعر من الانزياحات التي تقع متقاربة، فيشخّص الأمس جاعلا له خدا يُبلّل ويُغسل، وينهي الشاعر المقطع بانفتاح على أسطورة الفينيق[22] بزخمها الشعوري والتاريخي والدلالي مستدعيا مشهد الإحراق الذي ينتج عنه انبعاث وصحوٌ .

وقد يتأثّر الشاعر باللحظة فتتحفّز لغته منطلقة في سماوات التخييل الذي ينقل نبض النفس في تموجها، فتستحيل الصور ناطقة بالدلالة مشعة بالجمال، ومن ذلك قوله في قصيدة (مشارف)[23]:

ونحن يا حبيبتي ..
على مشارف الجبل..
مُضمّخٌ هوى النهار
بالعطور،
والزهور،
والوشل...
وبعض شوقنا القديم
في قصائد الغزل

لقد جعل الشاعر هوى النهار زهرا يفوح عطرا، وهي صورة تعبّر عن فرحته باللقاء وانتشائه به، الأمر الذي حفّزه على إطلاق العنان للغته؛ لتقتحم سماء الخرق والانزياح الواسعة.

- **الصورة الكلية:** وقد يسلك طريقا فخريا يخرج فيه عن المسار الذاتي الغنائي، يذكرنا فيه بشعر الفخر ونبرته الحماسية (جنوبيون)[24] وفي الجمع دلالة التحام والتئام:

وحين يذيبنا التاريخُ
نزرع بقايا الصحو
ميرا ث الأولى شدوا
على أكتافهم كفنا..
ومدوا للردى كفا
ليختاروا لنا وطنا

إنّ ما يميز هذا المقطع هو تكاثف صوره الجزئية التي شكلت صورة كلية تعبّر عن مجد الجماعة وافتخار الشاعر بماضيها وحاضرها، وقد جاءت الصور المختارة ناطقة بالاعتزاز والتلاحم، فقد جعل التاريخ فاعلا ونسب إليه فعل الإذابة يصهر بموجبه الأحداث والوقائع ليصنع مجد الجماعة، التي تتخذ من العمل والجد شعارا في الحياة (نزرع بقايا الصحو)، وهذه الصورة على جدّتها وغموضها وانفلاتها تعبّر عن إصرار قوم الشاعر على استشراف الغد وتجاوز الواقع وزرع بقايا الصحو التي ستنبت صحوا كاملا يتحقق به مجد الوطن (ليختاروا لنا وطنا)، وتزيد الكناية الصور السابقة تتميما، ففي قول الشاعر (مدوا للردى كفا) كناية عن الشجاعة ومواجهة الخطر، وتشخيص للردى في صورة إنسان يصافح ويقاتل.

تضطلع هذا الصور وغيرها بدور التشخيص والتعبير والإيحاء، وهو ما يعطيها فاعلية جمالية ودلالية

تزيد من قدرة الشعر على أداء وظيفته الجمالية والدلالية بقليل أو كثير من الإبهار والإدهاش.

يبتعد شاعرنا عن الصور المكرورة التي تستقى من الموروث الشعري ، ويصنع لنفسه صورا تعبيرية ينحتها من خياله معتمدا على التجربة الفكرية والشعورية، وهو ما يجعله أحيانا يسلك سبيل التجريد المنتج والتغريب المدهش الذي يستفز مخيلة المتلقي لتبدع تأويلات تحاول من خلالها تقريب الصورة ومراودتها؛ لتتناسب مع المعنى، ومن ذلك قوله في قصيدة (غدا تأتين)[25]:

غدا تأتين دالية ..
يمشطها صهيل الريح..
في روض الرياحين الجنوبية..
وتنتشرين أفراحا سماوية..
كرائحة الندى المسكوب
ماء في عيون الشمس
يسبي المهجة الثكلى
وترتعشين موالا
كدفق الأمنيات البيض
في أيامنا الأولى

إن الصورة المعبّر عنها في المقطع صورة كلية، لا يمكن فهمها إلا باتحاد كل أجزائها، وهو ما يخلق وحدة الصورة التي ليست إلا مكونا من مكونات الوحدة العضوية الكبرى.

تقوم صور هذا المقطع العميق على الخرق والانتهاك، إذ تنطق بدلالات لا حصر لها معبّرة عن تجربة شعورية تنطق أملا في غدٍ مشرق تلوّنه الأماني البيض.

يمعن الشاعر في اقتناص الصور البعيدة، وخلق الفجوات الدلالية بين المسند والمسند إليه، فدالية العنب معادل للربيع والانبعاث والحياة، وتشخيصها في شكل امرأة يمشطها صهيل الريح يمنح الصورة بعدا أسطوريا ممعنا في العمق والإيحاء، إذ تنطق بمعاني الاهتمام والرعاية بالمرأة الدالية لتزيد خيراتها، فكلتاهما ابنة الأرض الخصبة التي لا تكف عن العطاء، وكلتاهما تسكر من يشربها.

لقد لجأ الشاعر إلى خرق العلاقة المنطقية وإحداث الفجوات الدلالية السحيقة التي التأمت بالفعل التأويلي العميق الذي رتق الفتق بين المسند والمسند إليه، وهو ما افرز إدهاشا وتغريبا.

2- المبحث الثاني: التشبيه والكناية.

يرد التشبيه في شعر الحربي بدرجة أقل مقارنة بالاستعارة، وهو ما يفسر الارتباط بالسياق والمقام الذي يحدد نوع الصورة الموظفة، وهو خيار أسلوبي يرتبط بالمعنى المعبر عنه وبالسياق الذي يفرض نوعا معينا من الصور التعبيرية، ولعله يرتبط في العمق بطريقة الشاعر وأسلوبه في التعبير.

ويقصد بالتشبيه في العرف البلاغي " صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنّه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إيّاه"[26].

تعد عملية التشبيه من أعقد العمليات التي ينجزها ذهن الشاعر، وتكمن صعوبتها في القدرة على المقاربة بين طرفين مختلفين، وهو" ما اتفق العقلاء على شرف قدْره، وفخامة أمره في فن البلاغة، وأنّ تعقيب المعاني به –لا سيما قسم التمثيل منه– يضاعف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحا كانت أو ذما، أو افتخارا، أو غير ذلك" [27].

والتشبيه بهذا الوصف يحتاج إلى مراعاة للسياق والمقام والأحوال؛ تجنبا للوقوع في الخطأ والخروج إلى المحال حتى يحقق الشاعر "الإصابة بين المختلفين من الجنس مع إمكانية الملاءمة والتأليف تحقيقا للإحسان"[28].

والتشبيه في عمقه" آلية من الآليات التي ينظّم بواسطتها الذهنُ العالم، ويتمثّله، ويخزنه، ثم يستعيده عند الحاجة"[29]، ويقتضي ذلك من الشاعر معرفة واسعةً بالأشياء والأطراف التي يدخلها في عملية المقاربة والمشابهة، وما يحتاجه ذلك من دقة واحتياط.

- **التشبيه الصريح:** في القصيدة التي يستهل بها الشاعر ديوانه متغنّيا ، يستظل بالتشبيه ليصور طبيعة القصيدة وماهيتها:

جوسي وترمح كالغزال
تجيء ضحكتها.. كخفق جوانحي
وتقول: كالموال.. (30)

فهي ثائرة عصية عن القبض لا تمكن أحدا من نفسها، وإذا أمسك بعضها شردت وثارت (ترمح كالغزال)، ولقد أحسن الشاعر إيجاد التقارب بين طرفي الصورة، فخلق التناسب المعنوي. ومن ناحية أخرى يشبه ضحكتها بخفق جوانحه ونبض قلبه، وهنا يعتمد على التشخيص ويقرنه بالتشبيه تعبيرا عن لحظة الولادة والخلق الشعري.

إن الاعتماد على التشبيه أسعف الشاعر في التغني بالقصيدة والتعبير عن تجربته في مراودتها، وهي تجربة ذات خصوصية يلقى فيها الشاعر مشقة وعنتا فكريا يفرز تساؤلات وجودية مرتبطة بالإبداع والفكر والكون وسيرورة الحياة.

- **التشبيه البليغ:** لا تخطئ العين النزعة الذاتية المهيمنة في شعر الحربي، فهو شاعر يحسن نقل تجربته وتصويرها في صور تعبيرية تتلون بألوان مختلفة، ويسلك في ذلك طريق المجاز الذي يعبّد له سبل التعبير الجمالي الذي لا تنقطع دلالاته، ومن ذلك قوله معبرا عن تماهيه مع المحبوب في قصيدة (أنا وأنت)(31):

أنا قلبٌ متيّم
وأمانٍ
نابضاتٌ
ومهجةٌ تتجدد

يلوذ الشاعر بالتشبيه البليغ الذي تنعدم فيه الفواصل بين الطرفين، ولعل طبيعة التجربة التي عبر عنها الشاعر فرضت هذا النوع من الاختيار التعبيري، فالشاعر ومحبوبته واحد، لا مسافة بينهما، وشأن علاقة هذه صفتها أن يُعبّر عنها بتشبيه بليغ تنتفي فيه المسافة ويصير الطرفان متماهيين كأنهما واحد . لا يجد الشاعر غضاضة في أن يسير على طريقة القدماء في ابتدائه بالتغزل، مطلقا العنان لأمانيه :

اليوم جئتُ.. يزفّني الوعدُ
وغدا أرحل عنك يا (هند)
وغدا يثور الجمر في لغتي
وغدا يعود الشوق والسهد
لولاك .. ما ثار الطريق على
دفق الرؤى، وتعاظم الفصد
دفق الرؤى، وتعاظم الفصد
كالقارب المثقوب.. مرتحلا
ضحكا عليه الجزر والمدّ (32)

إن غاية التشبيه تقريب المعنى وتصويره في الذهن، ولقد نجح الشاعر في المقاربة بين طرفي التشبيه وإيجاد وجه الشبه بينهما، إنه يخوض بحرا متلاطم الأمواج بقارب مثقوب لا يبارح مكانه. إن جودة التشبيه تكمن في اختيار المشبه به الذي عضّده بصورة تشخص موقف المد والجزر من محاولته الانتحارية اليائسة . وهنا تكمن قيمة الصورة الشعرية في تصوير المعنى والتعبير عن المشاعر والمبالغة في وصفها. ومن نماذج التشبيه الدالة، قول الشاعر:

ونحن يا حبيبتي..
على مشارف الجبل
نعابث الحياة،
والحياة تنطفي..
كالشوق حينما يذوب
في مسافة القبل(33)

يقبض الشاعر على صور مدهشة تمليها اللحظة التي يفقد فيها اتصاله بالعالم الحسي زمنيا ومكانيا، ومن ذلك

تشبيهه لانطفاء الحياة في لحظة الهيام والمعابثة بالشوق الذي يذوب بين مسافة القبل، فيحترق بجوى الحب ولهيب العشق الحارق، ولقد وقع الشاعر على وجه شبه غريب استقاه من التجربة . ويزيد من قوة التشبيه التخييلية والتعبيرية اقترانه بالاستعارة حيث حولت الشوق إلى مادة تتأثر بالحرارة فنسب إليها الذوبان، وهو ما أعطى للمعنى بعدا جماليا موحيا.

- **الكناية:** تعد الكناية مظهرا من مظاهر الانزياح الدلالي، حيث تقوم على إخفاء المعنى من خلال إطلاق اللفظ وإرادة لازم معناه[34]، وتكمن جماليتها في قيامها على الإشارة والإخفاء، والابتعاد عن التعيين.

وإذا كانت الكناية لا تظهر في شعر الحربي إلا لماما، فإن ذلك يؤكد انسياق الشاعر وراء الدلالة والسياق، باعتبارهما محددا الأسلوب والخيار التعبيري، ما يعني أنّه لا يفكّر في الصورة والشكل بقدر ما يترك المعنى يختار صورته التعبيرية، من هنا كانت عنايته بالكناية نوعية، يعبّر بها عن المشاعر والأفكار والمواقف والمعاني، بما يضمن لتعبيره أبعادا جمالية تجعله خارجا المألوف في الصياغة والتخييل.

ومن هذه الكنايات الدّالة الحبلى بالحمولة بالرمزية الفخرية، قوله في قصيدة (جنوبيون) ذات النزعة الحماسية:

ومَدّوا للردى كفّا[35]

إنّ الضمير هنا، عائد على قوم الشاعر، الذين يتخذون الشجاعة شعارَ حياة، ولا يقنعون بالتوسّط، فإما أن يكون لهم الصدر أو القبر، وقد نجح الشاعر في التعبير عن سياستهم وفلسفتهم في الحياة، فلسفة القوة، فهم قوم لا يخافون، يصافحون الموت، وقد ازدادت الكناية توهّجا وإشعاعا بتماهيها الجمالي مع الاستعارة القائمة على التشخيص والتجريد.

- **الجمع بين التشبيه الكناية:** تلتبس الكناية عند الشاعر، بالاستعارة، فتردان متماهيتين كما سبق الإلماح إلى ذلك، ونسوق النموذج التالي:

لثغتها تبعثرني على وجه المآل

لكنها صمتت ولم تذكر تفاصيل الرواية[36] .

يتحدث الشاعر هنا، عن القصيدة التي يتغنى بها مغتبطا، حيث يشكل فعلا (اللثغة والصمت) مركز السطرين، جماليا ودلاليا، فاللثغة كناية عن الفرح بولادة القصيدة التي تتحول إلى طفل وليد يبعثر تركيز الشاعر، والصمت ينقلب إلى عجز عن فكّ اسرارها التي تحتفظ بها لنفسها ولمن يأتي بعده ليظفر بشيء منها. ومن ذا الذي تعطيه القصيدة كامل أسرارها.

خلاصة:

يدفعنا ما سبق إلى القول بأن أحمد الحربي شاعر يحسن اصطياد الاستعارات، واستنفار طاقات اللغة للتعبير عن تجاربه ومشاعره وأفكاره، والصور عنده غير مجتلبة بل يستدعيها المقام والسياق، وجدلية اللغة والفكر حاضرة بوضوح في شعر الحربي، فالخيار التعبيري عنده يرتهن بحركة الأفكار والمشاعر، وترتبط صوره بالألفاظ والمعاني والأفكار ارتباطا عضويا.

ومن النتائج التي خلص إليها البحث أن الاستعارة تحتل عند الحربي صدارة الخيارات الأسلوبية و السبل التعبيرية، ويأتي التشبيه في مرتبة ثانية فالكناية، ويقوّي الشاعر فاعلية هذه الأساليب بشيء من التناص؛ ليجعل نصه بوتقة تنصهر فيها أشكال تعبيرية متعددة، مما يعطي لشعره خاصية التنوع والتلوين، فتستحيل قصائده لوحات شعرية ذات ألوان.

إنّ الناظر في توظيف الحربي للصور الشعرية ليلاحظ خاصية التواشج والترابط بينها، فهي لا ترد متفرّقة مجزّأة، بل تؤدي وظيفتها بشكل عضوي يبرز تلاحمها على المستوى العميق بحيث لا يمكن فصل بعضها عن بعض.

يخضع توظيف الصور في القصيدة الواحدة إلى سياسة جمالية خاصة، تدلّ على فهم الشاعر للكتابة التي تتخذ عنده مشروعا جماليا لا ينفصل عن الواقع والحياة؛ لذا نلاحظ علاقة الصورة بتجربة الشاعر ورؤيته للحياة، وإذا أمكن سمّيناه شاعرا ذاتيا، لكن ذاتيته تختلف عن ذاتية الرومانسيين وذاتية الواقعيين، وهي ذاتية ترتبط بالتعبير عن المكنونات الداخلية والنظرة إلى الواقع والحياة بعينٍ عاشقة تبتعد عن جفاف الواقعية وشطح الرومانسية.

وتشكل الاستعارة خيارا أسلوبيا يقع في صدارة اهتمام الشاعر، حيث يكثر منها وينوّع فيها، ولعل ذلك مرتبط بقدرتها على حمل الدلالات، ووظيفتها في تحويل المعنوي إلى حسي، والمجرد إلى مادي، والجامد إلى متحرك.

يؤكد ما سبق أنّ الأسلوب خاصية فردية تميز مبدعا عن آخر، فهو الرجل وطريق في الكتابة أيضا[37]، ومن تمظهرات ذلك ولع الشاعر بالاستعارة واتخاذها خيارا تعبيريا، في مقابل قلة توظيف التشبيه وندرة توظيف الكناية.

يوزع الشاعر صوره وفق تصور مسبق، يرتهن بما هو جمالي ودلالي في آن واحد، فهو لا يلقي الصور جزافا واعتباطا بل يأتمّ بتوجيه الفكر والتجربة والشعور، فكل الصورة تبدو موظفة بشكل يصعب تغييره أو تعويضه، أي أنها ترتبط بسياقها عضويا إلى جانب الأفكار والمشاعر، وتتلون بلونها.

يمتلك الشاعر قدرة كبيرة على تكثيف الصور في مساحة قصيرة، وهو ما يضع المتلقي أمام مأزق تأويلي، يضطر معه إلى التعامل بحذر مع الصور التي تملأ فضاء القصيدة ليقف على دلالاتها وجمالياتها.

تتعدد وظائف الانزياح في شعر الحربي، فهو لا يكتفي بالوظيفة الجمالية التحسينية التي تكون فيها الصورة حلية شعرية، بل يتجاوز ذلك إلى أن تكون مؤدية لوظائف أخرى تتنوع بين التعبير والمبالغة والتشخيص والإيحاء والتلوين والأنسنة، ويفرز السياق نوع الوظيفة وآثارها.

الهوامش:

(1) ابن رشيق، أبو علي الحسن. 1972م. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. (الطبعة الرابعة). الجزء الأول. صفحة122. تحقيق: محمّد محيي الدين عبد الحميد. دار الجيل، بيروت.

(2) كوهن، جون. 1986م. بنية اللغة الشعرية. (الطبعة الأولى). صفحة 9. ترجمة: محمّد الولي ومحمّد العمري. دار توبقال. المغرب.

(3) المصدر السابق، صفحة 10

(4) ينظر: إسكندر، يوسف. 2008م. اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات.(الطبعة الثانية). صفحة 125.دار الكتب العلمية، بيروت. لبنان.

(5) ينظر: بنية اللغة الشعرية، صفحة 14.

(6) المصدر السابق، صفحة 24.

(7) عصفور، جابر. 1992م. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. (الطبعة الثالثة). صفحة 325. المركز الثقافي العربي، بيروت.

(8) ا العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. الجزء الأول. صفحة 285.

(9) القرطاجني، حازم. 2007م. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. (الطبعة الثالثة). صفحة89. تحقيق: محمّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

(10) قناوي، عبد العظيم علي. (بدون تاريخ). الوصف في الشعر العربي. (بدون طبعة). الجزء الأول. المقدمة. شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده.

(11) طبل، حسن. 2005م. الصورة البيانية في الموروث البلاغي. صفحة 14. مكتبة الإيمان، المنصورة.

(12) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. 1385هـ/ 1965م. الحيوان. (الطبعة الثانية). الجزء الثالث. صفحات 131-132. تحقيق: عبد السلام مُحَمَّد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده.

(13) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. الجزء الأول. صفحة 222.

(14) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله. 1371هـ/ 1952م. الصناعتين. (الطبعة الأولى). صفحة268. تحقيق: علي مُحَمَّد البجاوي و مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم. دار إحياء الكتب العربية.

(15) أسرار البلاغة، صفحة 41.

(16) الحربي، أحمد. 1437هـ/ 2015م. ديوان مع الريح. (الطبعة الأولى). صفحات 6-7. دار النابغة، طنطا.

(17) المصدر السابق، صفحات 18-19.

(18) المصدر السابق، صفحة22.

(19) المصدر السابق، صفحة 28.

(20) ديوان (مع الريح)، صفحة 31.

(21) المصدر السابق، صفحة 33.

(22) طائر الفينيق أسطورة تعبّر عن انبعاث الحياة من رحم الموت، فبعد أن يُحرق ويتحول إلى رماد ينبعث معلنا عن انتصار الحياة على الموت، ونجد مقابلها في ثقافتنا في أسطورة (العنقاء) ينظر كتاب: (غبرئيل، مخائيل أفندي عبدالله. 1439هـ/ 2018م. أساطير الأولين. (الطبعة الأولى). صفحة 136. مكتبة المنصور للنشر والتوزيع، بيروت.

(23) ديوان (مع الريح)، صفحة 69 .

(24) المصدر السابق، صفحة 76 .

(25) المصدر السابق، صفحة 105.

(26) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، الجزء الأول. صفحة 237.

(27) القزويني، الخطيب. 1426هـ/2006م. الإيضاح في علوم البلاغة. (الطبعة الأولى). صفحة233. شرح وتحقيق: مُحَمَّد عبدالمنعم خفاجي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض.

(28) أسرار البلاغة، صفحات 138-139.

(29) سليم، عبدالإله. 2001م. بنيات المشابهة في اللغة العربية. (الطبعة الأولى). صفحة 7. دار توبقال للنشر، المغرب.

(30) ديوان (مع الريح)، صفحة6 .

(31) المصدر السابق، صفحة 16.

(32) المصدر السابق، صفحات 36- 38 .

(33) المصدر السابق، صفحة 69 .

(34) الإيضاح في علوم البلاغة، صفحة 345 .

(35) ديوان (مع الريح)، صفحة 76.

(36) المصدر السابق، صفحات 6-7 .

(37) عياشي، منذر. 2002م. الأسلوبية وتحليل الخطاب. (الطبعة الأولى). صفحة 33. مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب.

مصادر البحث ومراجعه:

1. إسكندر، يوسف. 2008م. اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات.(الطبعة الثانية).دار الكتب العلمية، بيروت. لبنان.
2. ابن رشيق، أبو علي الحسن. 1972م. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. (الطبعة الرابعة). تحقيق: مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد. دار الجيل، بيروت.
3. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. 1385هـ/ 1965م. الحيوان. (الطبعة الثانية). الجزء الثالث.تحقيق: عبد السلام مُحَمَّد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده.
4. الجرجاني، عبد القاهر. 1403هـ/1983م. أسرار البلاغة. (الطبعة الثالثة).تحقيق: هـ. ريتر. دار المسيرة، بيروت.

5. الحربي، أحمد. 1437هـ/ 2015م. ديوان مع الريح. (الطبعة الأولى). دار النابغة، طنطا.

6. سليم، عبدالإله. 2001م. بنيات المشابهة في اللغة العربية. (الطبعة الأولى). دار توبقال للنشر، المغرب.

7. طبل، حسن. 2005م. الصورة البيانية في الموروث البلاغي. مكتبة الإيمان، المنصورة.

8. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله. (1371هـ/ 1952م) الصناعتين. (الطبعة الأولى). تحقيق: علي مُحَمَّد البجاوي ومُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم. دار إحياء الكتب العربية.

9. عصفور، جابر. 1992م. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. (الطبعة الثالثة). المركز الثقافي العربي، بيروت.

10. عياشي، منذر. 2002م. الأسلوبية وتحليل الخطاب. (الطبعة الأولى). مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب.

11. غبرئيل، مخائيل أفندي عبدالله. 1439هـ/ 2018م. أساطير الأولين. (الطبعة الأولى). مكتبة المنصور للنشر والتوزيع، بيروت.

12. فريزر، جميس. 1979م. أدونيس أو تموز – دراسة في الاساطير والأديان الشرقية القديمة. (الطبعة الثانية). ترجمة: جبرا خليل جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

13. القرطاجني، حازم.2007م. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. (الطبعة الرابعة). تحقيق: مُحَمَّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

14. القزويني، الخطيب. 1426هـ/2006م. الإيضاح في علوم البلاغة. (الطبعة الأولى). شرح وتحقيق: مُحَمَّد عبدالمنعم خفاجي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض.

15. قناوي، عبد العظيم علي. (بدون تاريخ). الوصف في الشعر العربي. (بدون طبعة). شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده.

16. كوهن، جون. 1986م. بنية اللغة الشعرية. (الطبعة الأولى). ترجمة: مُحَمَّد الولي ومُحَمَّد العمري، دار توبقال، المغرب.