بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر): نازك الملائكة أنموذجاً

الدكتور رائد وليد جرادات*

الملخص

تعدُّ الصورة الفنية واحدة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشعراء في بناء قصائدهم وتجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم، والتعبير عن أفكارهم وتصوّراتهم للإنسان والكون والحياة. وقد حفل الشعراء المحدثون بالصورة الفنية احتفاءً كبيراً، واهتمّوا بطريقة تشكيلها وبنائها، وبطبيعة العلاقات القائمة بين عناصرها المختلفة، حتى غدت ملمحاً بارزاً في نصوصهم الشعرية، وعلامة فارقة تدلّ على تطوّر الشعر العربي وتقدّمه، ومواكبته لتغيّرات العصر، ومتطلباته، واحتياجاته؛ وذلك نتيجة لاختلاف طبيعة الخيال، ولاختلاف مفهوم الشعر بشكل عام عند شعرائنا المحدثيين.

تحاول هذه الدراسة الوقوف عند بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحداثي الحر، بوصفها الملمح الرئيس للحداثة بما يكمن في عناصرها من دهشة، ومفارقة، وانزياح، وخيال فسيح، يفتح الآفاق لدى المتلقين لقراءات متعدُّدة ومفتوحة.

وحتى تصل الدراسة إلى الهدف المنشود قسمتها قسمين: الأول نظري، يتناول مفهوم الصورة الفنية عند النقاد القدامى والمحدثين، ومدى تأثيرها في بنية النص الشعري، والآخر تطبيقي يتضمن دراسة نماذج تطبيقية مختلفة لنازك الملائكة، بوصفها من ألمع رواد الشعر الحر.

* قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب -جامعة الطفيلة التقنية - الأردن

المقدمة:

إنَّ أهم ما يميّز لغة الشعر صدق التعبير عن الأفكار والخواطر الوجدانية عن طريق الإيحاء؛ فالشعر خلق لغوي جمالي ممتع، يبتعدُّ عن التعبير المباشر وعن لغة التقرير التي تعتمد الألفاظ المرصوفة، والمربوطة ربطاً تعسفياً من حيث التشابه الخارجي بين الأشياء، وهو في جذوره موضوع لتجربة نفسية. والعملية الشعرية عملية تحويل التجربة إلى صور انفعالية تترك أثراً سحرياً، وإيحاءً رائعاً في نفس المتلقي، ينمّ عن جهد، وخلق، وإبداع.

وإنّ الصورة هي الجزء الأكثر فنية في بنية النص الشعري الحديث الحر، وهي الملمح الرئيس المميّز للحداثة الشعرية؛ ولذا فقد نبّه النقاد والدارسون على الاهتمام بالجمال اللغوي في خصائصه التعبيرية المستوحاة من الإحساس الداخلي لصور البيان، والتي غدت فيما بعد معياراً لجودة نظم القول.

تحاول هذه الدراسة الوقوف عند بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحداثي الحر؛ أنَّها عنصراً رئيساً في بنيته الداخلية بما يكمن في عناصرها من دهشة، ومفارقة، وانزياح، وخيال فسيح، يفتح الآفاق لدى المتلقيين لقراءات متعدُّدة ومفتوحة.

وحتى تصل الدراسة إلى الهدف المنشود قسمتها قسمين: الأول نظري، يتناول مفهوم الصورة الفنية عند النقاد القدامى والمحدثين، ومدى تأثيرها في بنية النص الشعري، والآخر تطبيقي يتضمن دراسة نماذج تطبيقية مختلفة لنازك الملائكة، بوصفها من ألمع رواد الشعر الحر.

أولاً: مفهوم الصورة الفنية:

إنّ مصطلح الصورة الفنية من أكثر المصطلحات تداولاً في دراسة النص الشعري الحديث؛ لأنّها الوسيلة الفاعلة، التي تُوصلنا إلى إدراك تجربة الشاعر،

والوعاء الذي يستوعب تلك التجربة عن طريق السمو باللغة، وتفتيق طاقات الكلمة، فالصورة تنمو في داخل الشاعر مع النص الشعري ذاته، وليست شكلاً منفصلاً؛ وعليه فإنّ قوة الشعر تتمثّل " في الإيحاء عن طريق الصور الشعرية لا في التصريح بالأفكار مجردة ولا المبالغة في وصفها، تلك التي تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد منها إلى التصوير والتخصيص، ومن ثم كانت للصورة أهمية خاصة"[1].

هذا فضلاً عن أنّ التعبير بوساطة الصورة يجعل الشعر أكثر تجاوزاً للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنية. واللغة الشعرية المؤثرة هي تلك التي تستعين متجاوزة البنية التركيبية الأفقية بعلاقات تنشئها بين المفردات بوسائل بيانية مختلفة تؤدي إلى ما يسمى بالصورة الفنية التي تستمد طاقتها الإيحائية وحقيقتها من تساميها وطرافة تراكيبها.

وللصورة الفنية مفاهيم متعدُّدة ومختلفة باختلاف الأزمنة؛ فمفهومها القديم كان قائماً على صلة التشابه بين الشعر والتصوير، والرسم، والتخيّل، وعلى الاهتمام بالأشكال البلاغية للصورة: كالتشبيه، والاستعارة، والكناية[2]، وأمّا في الحديث فقد تعدُّدت مفاهيمها وتنوعت، إذ يعرّفها عبد القادر الرباعي بأنّها "هيئة تُثيرها الكلمات

(1) هلال، محمد غنيمي: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة مصر للطبع، القاهرة، د.ت، ص60.

(2) ينظر: الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1968م، ج1 ص 206، ج4 ص5-56، والحيوان: تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1948، ج3 ص131-132، والجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978م، ص196- 197، وص65-66، والقرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجه، تونس، 1966م، ص17-19، وص71-90، وص143-144.

الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة مُعبّرة وموحية في آن"[1]، وهي كذلك "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيّرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية"[2]، ويعرّفها علي البطل بأنّها "تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعدُّدة يقف العالم المحسوس في مقدمتها"[3].

والصورة الفنية في أبسط معانيها "رسم قوامه الكلمات"[4]؛ لذا فالشاعر يعتمد في هذا الرسم على خياله، الذي "يتميّز بالقدرة على خلق أثر موحد من الكثرة، مثلما يتميّز بالقدرة على تعدُّيل سلسلة من الأفكار، بواسطة فكرة واحدة سائدة، أو انفعال واحد مسيطر، في مرحلة واحدة متكاملة لا مراحل متعاقبة منفصلة"[5]؛ فالصورة "ابنة للخيال الشعري الممتاز الذي يتألف ــ عند الشعراء ــ من قوى داخلية

(1) الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم، الرياض، 1984، ص85.

(2) القط، عبد القادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1978م، ص391.

(3) البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري: دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، 1981م، ص30، وينظر: صالح، بشرى: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ص10.

(4) لويس، سيسل. دي: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مؤسسة الخليج، 1984م، ص81.

(5) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، الطبعة الثانية 1993م، ص63.

تفرّق العناصر وتنشر المواد ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبها في قالب خاص حين تريد خلق فن جديد متّحد ومنسجم"[1].

ويرى جان كوهن أنّ وظيفة الصورة هي التكثيف، فالشعرية هي تكثيفية اللغة، والكلمة الشعرية لا تُغيّر محتوى المعنى وإنّما تُغيّر شكله. إنّها تَعْبر من الحياد إلى التكثيف، ويكشف التحليل أنّ للصورة ملمحين اثنين، فهي من الناحية البنيوية شمولية، ومن الناحية الوظيفية تكثيفية، إنّها إذن شمولية لكي تتكثف[2]، فإذا كانت الشعرية تكثيفاً للغة، فإنّ الصورة الفنية تكثيف للشعرية، وهذا المقترب أدنى إلى طبيعة الصورة الفنية في النص الشعر العربي الحديث ومنه ما يسمى بالقصيدة الحرة أو التفعيلة.

واللغة الشعرية تتكئ على العلاقات التي تنشئها بين المفردات بوسائل بيانية مختلفة وبتجاوزها البنية التركيبية الأفقية تؤدّي إلى تكوين بنية الصورة الفنية، فهي متخيل إيحائي وبه يبلغ النص الشعري الحر أقصى درجاته التعبيرية، وأعلى إمكانياته التأثرية في المتلقي. فالصورة الفنية "لا تهدف إلى أن تقرّب دلالتها من فهمنا، ولكنّها تسهم في خلق إدراك متميّز للشيء، أي أنّها تخلق رؤية ولا تقدّم معرفة. إنّ ما يهمّ المتلقي ليس ما كان عليه الشيء، وإنّما اختبار ما سيكون عليه"[3].

وقد اتخذ تشكيل الصورة الفنية في بنية النص الشعري العربي الحديث الحر أنماطاً متعددة هي: بنية الصورة في الشعر التقليدي، وبنية الصورة في الشعر الحر،

(1) الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربيـــة للدراســـات والنـــشر والتوزيع، بيروت، 1978م، ص391.

(2) كوهن، جون: اللغة العليا: النظرية الشعرية، ترجمة:أحمد درويش، المجلـــس الأعلـــى للثقافـــة، القاهرة، 1995م، ص145.

(3) يوسف، أحمد: القراءة النسقية: سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعـــة الأولى، 2007م، ص95.

وبنية الصورة الحسي، وبنية الصورة الذهني، وبنية الصورة الرمزي. وسنقوم بتوضيح هذه البنى الصورية من خلال نماذج تطبيقية مختلفة لنازك الملائكة، آخذين بالحسبان أنّ إقامة معمارية البنى الصورية الشعرية في النص الحديث الحر بإحدى الوسائل السالفة لا يعنى الاقتصار على أسلوب واحد في البناء، فقد تتكئ الشاعرة على أكثر من نمط أو أسلوب في تشكيل صورها الفنية ضمن إطار نصها الشعري، إذْ إنّ العمل الأدبي الفني هو مجموعة صور تتلاحم من أجل توصيل تجربة الشاعر في أحسن وجه إلى المتلقي، فمجموعة الصور الجزئية المختلفة البناء تتضافر، وتتفاعل فيما بينها لإقامة معمارية البنى الصورية في النص، ولتقديم صورة كلية عامة هي في جوهرها النص الشعري ذاته.

ثانياً: الإطار التطبيقي

1. بنية الصورة في الشعر التقليدي:

وهذا البناء من أكثر الأبنية شيوعاً في النص الشعري العربي إلّا أنّه أقرب إلى طبيعة النص الشعري العربي التقليدي "وقد اتكأ الشعراء التقليديون على شكل الشيء وعلى لونه في صورهم الفنية اتكاءً كبيراً ولم يحاولوا النفاذ إلى باطنه"[(1)]. وقد اهتم هذا البناء الصوري بالتشبيه الخارجي خاصة، وهو من أبسط الأساليب الفنية في تشكيل بنية الصورة، وأقلّها قدرة على الإيحاء، إذ يقول اليوسفي: "والحال أنّ مطابقة الصورة للواقع أمر يحبط طاقاتها الفنية ويحدّ من اندفاعاتها الدلالية. إذ يصبح الغرض منها كأنّه مجرد الإخبار عما هو موجود في الواقع العيني، ملتصقاً بأصله الواقع ينزع إلى نقله نقلاً حرفياً مسطحاً...حتى لكأنّ الصورة الشعرية لا تخفي وراءها رؤية للعالم، وموقفاً من مشكلاته وطريقة حضور فيه بل هي مجرد صنعة قائمة على قواعد

(1) اليافي، نعيم: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، سورية، د.ت، د.ط. ص24.

تركيبية متعارفة يمكن تعلّمها"[1]؛ وهو ما حدا بأدونيس إلى القول بأنّ العرب عدّوا الشعر مجرد صياغة شكلية لبعض القواعد المتداولة بين الشعراء[2].

فقد اتكأت نازك في نصها الشعري على الوصف المباشر، والتشبيه، والبيان التقليدي في رسم بنى صورها الفنية، ومثال ذلك ما نجده في المقاطع الآتية:

فيم، كالماء في رمال الصحارى،
لحظات وتنضبين؟
كشروق الهلال، كالأزهار
كخيالات حالمين؟[3]

فهي تقيم بنية صورتها الفنية على التشبيه التقليدي بتوافر عناصره: المشبه، والمشبه به، إذْ شبّهت السعادة بالماء، والأزهار، وشروق الهلال، وخيالات الحالمين، وأتت بأكثر من تشبيه مقارن بحالة واحدة، وهذا حدّ من القيمة التعبيرية للتشبيه، ويجعل الصورة جامدة لا حراك فيها؛ لأنّ الصورة ستضيع بين جزئياتها، وتترهل، فتفقد ثبات الرؤية وكثافتها.

فالتشبيه قد يستبد بأطراف بنية الصورة كلّها في نسق يوحي بالإيغال بالتقليدية، ولا سيّما إذا كانت العلاقة بين المشبه والمشبه به قريبة لتحقق العناصر المشتركة بينهما كما في المقطع الآتي:

يا جسداً كالقبر ما فيه روح [4]

(1) اليوسفي، محمد لطفي: الشعر والشعرية: الفلاسفة والمفكرون العرب مأنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992م، ص92.

(2) سعيد، علي أحمد: زمن الشعر أدونيس، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1978م، ص42.

(3) الملائكة، نازك: الديوان، قصيدة "نداء إلى السعادة"، دار العودة بيروت، 1997م ، م1ص317.

(4) الملائكة، نازك: الديوان، قصيدة "ذكريات ممحوة"، م1ص463

فقد شبهت الجسد بالقبر، ثم حددت وجه الشبه "ما فيه روح" فجاءت الصورة قريبة واضحة المعالم؛ لأنّ تشبيه الجسد الميت بـــالقبر تشبيه جاف جامد، تعوزه الدلالات المتعدُّدة، فكانت النتيجة صورة جامدة لا حراك فيها.

إنّ الكشف عن الصورة لا يتمّ بتمثيل شيء بشيء، وعدّ كذا وصفاً لكذا، وإنّما يكون بالتغلغل إلى مكامن الصورة، والتقاط رابطة بين جزيئاتها، ومن ثمّ الكشف عن إبداعها الفني، ولا يتأتى ذلك إلا بتحليل الكلّ إلى الجزء أي تحليل الكلّ إلى عناصر، ثم الربط بين هذه المكونات، فيكون كلّ جزء جزءاً من الصورة وليس صفة أو وصفاً لها.

وتقول في مقطع آخر:

وأذرع صمّاء كالأحجار, فارقها الشوق [1]

فلو اقتصرت الشاعرة في هذه الصورة على تشبيه الأذرع الصماء بالأحجار لما أتت بشيء، إلا أنّ المسألة قد تأخذ مساراً آخر فـــي حالـــة وجـــود انزيـــاح بينهمـــا والمتضمن في البعد الاستعاري المتحقق من ورود الفعل "فارقها"، هـــو الـــذي أنقـــذ الموقف، وهو الشيء الذي يعيد إلى التشبيه فاعليته في خلق الدهشة وفي رفد الصورة بعناصر التخيل الابتكاري.

إنّ بنية الصورة الشعرية التقليدية تعدُّ من أهم الأشكال البلاغية وأكثرها شيوعاً في الشعر التقليدي النص الشعري التقليدي، لأنّها تقوم على وصف التجربة لا التعبير عنها، فهي بصرية خارجية تقوم على بناء متقابل بين شيئين يشتركان في صفة واحدة، والشاعر يدرك أنّه يقدّم علاقة شبه بين موضوعين خارجيين، فالعلاقة أو عملية المقارنة لا ترتبط بنفس الشاعر أو داخله، ولا تمت إلى تجربته الشعرية بصلة،

(1) الملائكة، نازك: الديوان، قصيدة "عروق خامدة"، م1ص463

وهو في النتيجة أقرب إلى الاستعمال النثري الذي يبقي اللغة في مستواها التوصيلي المباشر أو شبه المباشر، ولا تترك في ذهن المتلقي الأثر المطلوب، ولا ترتقي به إلى مستوى المشاركة والتفاعل في صنع النص كما في بناء الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر).

2. بنية الصورة في الشعر الحر:

تقوم بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث الحر على الكلمة الموحية ودلالتها المركزية والهامشية، ومن علاقتها التقليدية إلى نسج علاقات جديدة من خلال تبادل المدركات؛ وذلك بإضفاء الصفات المادية على المعنوية وبالعكس، وبأساليب متعدُّدة وأشكال فنية مختلفة كالتشخيص: "وهو إحياء المواد الحسية الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله"[(1)]، والتجسيد: وهو "تقديم المعنى في جسد شَيْئيّ أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية"[(2)]. ومن أمثلة ذلك قول نازك:

تعال نصيد الرؤى ونعد خيوط السنا

ونشهد منحدرات الرمال على حبنا [(3)]

تظهر لنا الصورة الفنية في سريالية مبنية على التجسيد من جانب، والإمعان في التشخيص من جانب آخر فالرؤى بما هي معطى معنوي من الصور الحلمية، تتحول إلى جسد حي يمكن اصطياده، في حين يصبح بالإمكان عدّ خيوط السنا التي يستحيل عدّها، وأمّا منحدرات الرمال فتكتسب صفة إنسانية من خلال التشخيص، فتتحول إنساناً شاهداً على الحب يمكن قبول شهادته.

(1) الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص210

(2) المرجع نفسه، ص209.

(3) الملائكة، نازك: الديوان، قصيدة "دعوة الأحلام"، م2ص234.

وقولها:

ويثمر غصن الكون ووجه الدجى يتغيّر

ويمطر نجم

وفي شفتي يتفتق بيدر[1]

تشتمل بنية الصورة المحورية في هذا المقطع على صور متعدُّدة: "ويثمر غصن الكون"، و"وجه الدجى يتغيّر"، و"يمطر النجم"، و"في شفتي يتفتق البيدر"، فهذه الصور كلُّها تستند إلى مرجع معنوي تعمل الأوجه البلاغية على لغة تسيجه بالغموض، وتتمثل هذه الأوجه في الاستعارة الدالة على التجسيد المتحقق من استعارة الغصن للكون، والوجه للدجى.

إنّ المجازات المعتمدة في التعبير هي التي تقوم بخرق نظام اللغة محدثة بذلك تشويشاً في المعنى المعياري. وإذا كانت نازك لا تقول شيئاً آخر غيّر ما تريد، فإنّ الكلمات تقول في الاستعارات شيئاً آخر لا تدل عليه عادة، وربّما أنّ استعمال الاستعارة المركبة من شأنه أن يسهم في ذهنية الصورة وفي تجريديتها البعيدة، وهذا ما نلحظه في "يمطر نجم"، و"في شفتي يتفتق بيدر"؛ فالاستعارة الأولى تتجلى في إسناد النجم إلى المطر، وأمّا الثانية فتتجلى في إسناد البيدر إلى التفتق ولكن أين؟ ليس في الأرض، وإنّما في الشفة، وهنا يكمن عنصر المفاجئة والدهشة في ذهن المتلقي، وتحتاج إلى عقل تجريدي كي يستوعبها.

وتقول نازك في قصيدة بعنوان "الماء والبارود":

وقالت الرياح: إسماعيل

فردّد البيت العتيق تحت حرّ الشمس إسماعيل

وأنحنت السماء قوساً أزرقاً يلثم إسماعيل[2]

(1) الملائكة، نازك، ديوان "يغيّر ألوانه البحر"، منشورات وزارة الإعلام، بغداد،1977م، ص 113.

(2) المرجع نفسه، ص 35.

فهي تشخّص الطبيعة، وتحوّلها ذواتاً إنسانية حيّة وناطقة، تحسّ بإحساسها، وتتفاعل معها، فإذا بالريح تنادي إسماعيل، فيجيبها البيت العتيق مردّداً معها النـــداء، فتستجيب السماء لهما، إذ تتحوّل أُمّاً حنونة تلثم إسماعيل، وتعانقه خوفاً عليه. كما أنّ النص يحمل أبعاداً دينية أشارت إليه الشاعرة من استحضار شخصية النبي إســماعيل عليه السلام ورحلته الشاقة في الصحراء، واستجابة الله لندائه.

وتقول أيضاً:

عد بنا يا قطار
فالظلام رهيب هنا والسكون ثقيل
عد بنا فالمدى شاسع والطريق طويل
والليالي قصار
عد بنا فالرياح تنوح وراء الظلال
وعواء الذئاب وراء الجبال
كصراخ الأسى في قلوب البشر[1]

فالنص يرتكز على الصورة الحسية التي تقوم على التشخيص؛ إذ تنادي الشاعرة القطار وهو جامد لا يسمع أو يرى، وتخبره بحالها، وما يحيط بها من ظلام، وسكون، ومدى يأسرها، ويسبب لها الحزن واليأس "المدى شاسع والطريق طويل والليالي قصار"، والأسى والخوف "الرياح تنوح"، و"عواء الذئاب"، و"صراخ الأسى". فالجمادات في هذه الصور الاستعارية التشخيصية تتحوّل إلى إنسان حيّ، يشارك الشاعرة مأساتها، وحزنها، وانفعالها؛ فإذا القطار يسمع لنداء قلبها، والرياح تنوح عليها، والأسى يصرخ كمداً لحالتها.

(1) الملائكة، نازك: الديوان، قصيدة "في جبال الشمال /شظايا ورمان "، م2ص162.

وقد تبدو بعض البنى الصورية في نص نازك الشعري الحر مشتتة في الظاهر، ولكنّها تقوم على جملة من المشاهد النفسية والوجدانية، التي تبدو للمتأمل أنّها تدور حول محور أساس ملتحمة فيما بينها من أجل خلق صورة كلية منسجمة الأجزاء، ولعلّ قصيدتها "يبقى لنا البحر" تمثّل ذلك:

وفي ذات يوم سرت ألسن النار في بيتنـــا
مضت تمضغ الباب، تشعل لين الستائـــر
يـــــدور اللـــــهيب دوائـــــر
يزمجر في شرفات منانا ويضحك من رعبنا
يهـــدد أن يتوسع، يركـــض فـــي حيّنـــــا
وينذر أن يتغذى خدوداً، شفاهـــاً، ظفائـــر
ويغتـــال حتى شبـــاب البيـــادر[1]

إنّ بنية الصورة في هذا النص جاءت بناءً مشهدياً أقيم على السرد، وقد ارتبطت بالحالة الشعورية التي صورت لنا الأشياء على غيّر شاكلتها الوصفية المباشرة، أو التشبيه البياني المباشر حتى جاء البناء الصوري الحر موحداً المتنافرات، ومقرباً المتضادات، ومظهراً المألوف في هيئة غيّر المألوف، وذلك كلّه عائد إلى الرؤية النابعة من داخل الشاعرة، إذ صوّرت لنا عن طريق الاستعارة التي استطاعت بسط مساحة من الانزياح بين المعنى ومعنى المعنى واستبدال المظهر المألوف في الطبيعة بآخر جديد ومستغرب ويتجلى في إكسابها سلوكاً بشرياً: "تمضغ الباب، يضحك من رعبنا، يهدد أن يتوسع، يركض في حينا".

وهذا وجه ثان للعملية الشعرية في الشعر الحر في علاقة الطبيعة بالإنسان، حيث يتبدى الوجه الأول في عملية إكساب الجوانب الإنسانية خصائص طبيعية وعلى

(1) الملائكة ، نازك: ديوان يغيّر ألوانه البحر"، ص18.

الرغم من الحسية المستفادة من صورة "ألسن النار تمضغ الباب"، فإنّ التجريد هو ما يميّزها لأنّ استعارة الألسن للنار بنيت على أساس توهمي تخييلي.

إنّ بنية الصورة الفنية لا تقف عند حد التشبيه ولا تبنى منه وحده وبتراكيب التشخيص البلاغية التقليدية وحسب، بل نجده حاجتها إلى النمو والحركة تدفعها إلى استخدام الاستعارة الممتدة التي تتحول بدورها إلى صورة شعرية موسعة؛ وذلك بحسب طول النص الشعري وقصره ومخاطبته للمتلقي.

3. بنية الصورة الحسي:

يعدُّ هذا النمط الصوري "من أكثر الأبنية حضوراً في النص الشعري الحر، وذلك لأنَّ الشاعر ميال إلى التعبير عن العوالم الشعورية المجردة بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم وأشياءه الحسية للقيام بمهمة الأداء. وهي بتعبير ويليك ووارن: إعادة إنتاج عقلي لذكرى أو تجربة حسية ليست بالضرورة مدركة بالصبر"[(1)]. وهو من الوسائل التي لجأ إليها شعراء المدرسة الرمزية والسريالية في التعبير عن انفعالهم النفسي، فأصبح بإمكان الشاعر منح حاسة البصر ومالها من صفات لحاسة السمع، أو الشمّ، أو الذوق، أو الحدس وهو ما يسمى بتراسل الحواس، وعرّفه الدارسون بأنّه "كلام مشحون شحناً قوياً يتألف عادة من عناصر محسوسة، وخطوط ألوان، وحركة ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة أي أنّها توحي بأكثر من المعنى الظاهر وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي وتؤلّف في مجموعها كلاماً منسجماً"[(2)]، تقول نازك في قصيدة بعنوان "الوصول":

(1) عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الأدب، بيروت، الطبعة الأولى، 1992، ص41.

(2) غريب، روز: تمهيد في النقد الأدبي الحديث، الطبعة الأولى، بيروت، 1971م، ص192.

قصيدة الوصولْ

لقد وصلنا . هاهنا يحيا الجمالْ ،
والدفء، والشمسُ الأنيقة، والسكونْ ،
والامتداد وعالم يسعُ القرونْ
بحرٌ من الألوان يخلقه الخيالْ
وتموج فوق مداه آلاف الظلالْ [1]

فقد أقامت الشاعرة بنية صورتها في هذا المقطع على تراكمية تجميعية لمحسوسات منها ما هو بصري، ومنها ما هو سمعي، أو لمسي لمظهر كوني لم تخترقه نفسها الشاعرة، وهي لوحة متكاملة الحواس فيها اللون/الظلال، والحركة/تموج، والإحساس/الدفء، والبصر/ الشمس الأنيقة، ومثل هذه الصور يمكن وصفها بالصورة النقلية.

فقد استطاع الشاعر الحديث أن يقيم بناءه المعماري الصوري الشعري الحسي، ويصوّر الحالات النفسية والوجدانية والشعورية، ويرسم المشاهد واللوحات من خلال العلاقات الجديدة التي يستخدمها في تبادل الحواس وتراسلها، وأصبح بالإمكان التحدّث عن المحسوس كأنّه معنوي، والمادي كأنّه ملموس محسوس. وهذا ما ذكره سعيد الورقي بقوله: "فقد اصطبغت الصورة الشعرية بأساس موقف الشاعر من الوجود هذا الموقف الذي اعتمد فيه الشاعر على ثقافته الخاصة أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة... وهكذا سيطرت الرؤية الداخلية للشاعر الحديث على صوره الشعرية فجعلها صوراً ذات وجود نفسي داخلي تحرص على الداخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجية"[2].

(1) الملائكة، نازك: الديوان، م2،ص368 -369 .

(2) الورقي، سعيد: لغة الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1979م، ص165.

وتقول في قصيدة أخرى:

دعيه يعانقك سكران من وهج هذا البريق
ويشرب يشرب هذا الضياء ولا يستفيق
يفيض عليه سناك الحنون
ولولاك يا شمس ما ذبل النشيد نشيد المروج
وجفّ رحيق الشذى تحت برد الشتاء اللجوج[1]

فالنص يقوم بصورة أساسية على فكرة تبادل معطيات الحواس؛ إذ يتحوّل الضياء مادة سائله يُشرب كما تُشرب السوائل، ويصير للشذى رحيق تمتصّه الشفاه لا تشمه الأنوف، ويصير أيضاً مادة ملموسة لا مشمومة، وتنبثق الحرارة من العقل لا من العروق، ويصبح للهتافات أضواء، وأشعة قمرية، وللقمر عذوبة بدلاً من الألق، ويتحوّل الجرس عن سمعيته فيوصف بصفات بصرية ونفسية مشتركة كالذبول، ويفقد ميّزاته الأساسية من جهر وهمس، أو رخاوة وشدة، أو قوة ورقة، وتُغيّر النجوم سناها وبريقها بأصوات تسكب، وعيون تضحك تنوب عن الشفاه. وهكذا تتبدل الصفات الأساسية بصفات جديدة تحمل حرارة النفس، واضطراب القلب، وتوتر دقاته، وتتبادل الأشياء مهامها، ومواقعها، ووظائفها بسهولة دون أن ينكر ذلك على الشاعرة، وهو ما يمتاز به العطاء الرمزي في التعبير.

وإذا كان التشبيه يؤدي دوراً فعالاً في تأسيس البنية الصورية الحسية، فإنّ هذا الدور يتضاعف في حالة الاتيان بأكثر من تشبيه مقارن بحالة واحدة. وصورته أن يكون هناك مشبه واحد، في حين يتعدُد المشبه به، الشيء الذي ينتج عنه توسع في الصورة وتنام في الدلالة، والتعبير عن المدلول التجريدي بالدال الحسي، إذ تقول نازك:

(1) الملائكة، نازك: قصيدة "أغنية لشمس الشتاء" م2، ص 373 - 375 .

صوت أمي أتى دافئـــاً كـــأريج التـــــراب
في مروج فلسطيـــــن ، صـــوت انسيـــــاب
لجداول مغمى عليها من العطر . صوت انسكاب
لرحيـــق كواكـــب فجريـــة بيضـــــاء
بضـــــة الأشذاء [1]

فالشاعرة تُشبّه صوت أمها بعناصر الطبيعة المختلفة: "أريج التراب، وانسياب الجداول، وانسكاب رحيق الكواكب"، ثم تقدّمه في ثلاث حلل غيّر متجانسة بالنظر إلى مكوناتها الخاصة، وهذا ما يعزز جوانب بنية الصورة في الشعر الحر؛ وذلك عن طريق إغنائها بمشاهد غيّر متشابهة ولكنّها متكاملة.

وتزاوج هذه البنية الصورية الحسية بين ما هو بصري وصوتي وشمي "أريج التراب، صوت انسياب الجداول" في بنية لغوية تعتمد التشبيهات المتعدُّدة التي تتداخل مع حدود الاستعارة "صوت انسياب الجداول المغمى عليها من النظر". وهذا الامتداد في النسيج اللغوي المعتمد على أكثر من تشبيه من شأنه أن يساعد على توسيع الصورة وتناميها وجماليتها لدى المتلقي؛ وذلك لوجود مساحات مديدة من الإيحاء الذي يؤكده الانسجام بين المشبه "صوت الأم" والعناصر الثلاثة الممثلة للمشبه به. إنّ الصورة في مجموعها تؤكّد الجانب الصوتي/ الشمي لصوت الأم ومعظم العناصر المشبه بها تلحّ عليه وتوضحه.

وإلى جانب الانسجام على مستوى المعنى العميق للصورة الحسية، فإنّ بلاغة الصوت والشم واللون تبدو مهيمنة على جل العناصر المشبه بها، سواء صُرِّحَ باللون "فجرية بيضاء"، أم دلّ عليه بوساطة التخييل "مروج فلسطين". وواضح أنّ

(1)الملائكة، نازك: ديوان "للصلاة والثورة"، قصيدة "أقوى من القبر"، دار العلـم للملايـين، الطبعـة الأولى، بيروت، 1978م ، ص 60 .

بلاغة اللون تنقل معاني الصورة من مستوى التفكير إلى مستوى المشاهدة، كما تبرز فاعلية التشبيه في بنية الصورة الفنية الحسية.

4. بنية الصورة الذهني:

وهذا النمط من الصور يتمّ من خلال التعبير الصوري من المفهوم الحسي إلى المفهوم التجريدي أو من التجريدي إلى تجريدي آخر، فالشاعر في عمله الإبداعي لا يهدف إلى مطابقة الواقع بما يدلّ عليه من تعبيرات إنّه "يستعمل الصور ليعبر حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة أو من أجل أن تنقل الدلالة الحقة لما يجده الشاعر"[1] . وتؤدّي الاستعارة المكنية دوراً مهماً في بلورة هذا النمط من الصور في النص الشعري الحر وخاصة الاستعارة الاسمية، التي ترد في تركيب نحوي مكّون من مضاف ومضاف إليه، وتشتد حدة التجريد حينما يضاف المحسوس إلى المجرد، إذ تقول الملائكة في إحدى قصائدها وهي تتحدث عن "الخلود":

قالوا الخلود
ووجدته ظلاً تمطى في برود
فوق المدافن حيث تنكمش الحياه
ووجدته لفظاً على بعض الشفاه
غنته وهي تنوح ماضيها وتترك اللحود
غنته وهي تموت ... يا للازدراء !
قالوا الخلود , ولم أجد إلا الفناء[2]

إنّ مكونات النص كلّها هنا تتآزر وتتناصر لإنتاج الصورة الكلية للقـصيدة التي قامت على جملة من التعابير الاستعارية: "ووجدته ظلاً تمطى في برود"، و"فوق

(1) ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981م، ص217.
(2) الملائكة، نازك، الديوان، قصيدة (خرافات) ، م2، ص87 .

المدافن حيث تتكمش الحياة"، وهذا الأمر لا يذهب إلى تغريب القصيدة وإضفاء بعد إيحائي عليها بقدر ما يزيد في وضوح دلالتها وترسيخها، فهي استعارات وصفية تفسيرية لا إيحائية مثيرة، وكلّ التقابلات الدلالية التي تتكئ عليها الشاعرة في إنتاج بنية صورتها الكلية هي:

الخلود:	لا خلود
	المدافن
	انكماش الحياة
	تنوح / الموت
	تموت / الفناء

فالقصيدة تتكئ في إنتاج صورها على تقابل دلالي حاد بين صورة الخلود وأضداده، التي تتدرج ضمن حقل دلالي واحد هو الفناء وصورته، الذي هو نقيض الخلود وصورته، وهذا التجسيد الصوري الدلالي لمكونات الحقل الدلالي للفناء ينصب كلّه في صالح إبراز المعنى وتأطيره دون السماح لمزيد من التأويل.

وكما تبنى الصورة الفنية الذهنية في النص الشعري الحر بوساطة رصّ المعطيات المرجعية المتناقضة في تركيبة واحدة، فتذوب خلالها حدّة المفارقة؛ لأنّ هذه المعطيات المتناقضة عندما تدخل إلى حيز المتخيل، نجد المناخ الفني الذي يجعلها تأنس إلى بعضها بعضاً، وتعمل على تشكيل صورة مرئية على أنقاض المعاني الممعنة في التجريد، ذلك أنّ "الخيال – في الاستعارة – حين يستعين ببعض العناصر الحسية، إنما يريد من وراء ذلك غاية أخرى هي التسامي عليها وخلق مقولة، أو عالم خيالي ثانٍ بديل منها"[1].

(1) ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، ص138.

وتقول نازك:

أفسحوا الدرب له للقادم الصافي الشعور
للغلام المرهف السابح في بحر أريج
ذي الجبين الأبيض السارق أسرار الثلوج
إنّه جاء إلينا عابرا خصب المرور
إنّه أهدأ من ماء الغدير
فاحذروا أن تجرحوه بالضجيج [1]

ففي مفردة "الحزن" هنا يعدُّ الانفعال أو البؤرة الدلالية، التي تتكئ عليها بنية الصورة الفنية الذهنية والتي ينبع منها النص. والنص بهذا المعنى أو(كما تقول الصورة الذهنية – الكنائية – الاستعارية) نص مبتهج وليس حزيناً كما يقول عنوانه؛ لأنّ المرئي في النص غلام أبيض معطر وهادئ والشاعرة تحذرنا من أن نجرحه بالضجيج. إذاً نحن أمام نص لوحة تغيب فيه صورة المرئي الحقيقي أم الشاعرة على سبيل الافتراض لتحل محلها صورة الغلام يحمل صفات محببة وتريد إنشاء علاقة معه.

بالنظر إلى علاقة الاستعارات بالدلالة المستهدفة "الحزن" نلحظ أنّها لا تكتفي بالعمل على تغيير المعنى والحد من مباشرته وإنّما تتعدُّى ذلك إلى تعميق الانفعال أو توجيهه وجهة مغايرة عمّا هو منتظر. وهنا تكمن الاستعارة الناجحة في القول الشعري أيضاً على نحو ما عبر عنها جان كوهين بقوله: "إنّ الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغيير في المعنى، إنّها تغيّر في طبيعة أو نمط المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي؛ ولهذا لم تكن كل استعارة كيفما كانت شعرية"[2].

(1) الملائكة، نازك، الديوان، قصيدة "أغنية للحزن"، م2 ص 311.

(2) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986م، ص205.

وقد بلغت نازك في تحقيق هذا الانفعال درجة رفيعة، ومما سبق يمكن رصد الانتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي في حركة التفاعل القائمة بين الأطراف والاستعارات الواردة في النص الشعري السابق في المخطط الآتي:

أفسحوا الدرب له: الترحيب
للغلام المرهف : ضيف شرف
إنّه جاء إلينا عابراً سبيل خصب المرور: الوصول بعد المعاناة والتعب
فاحذروا أن تجرحوه بالضجيج : رهافة رومانسية الغلام

إنّ هذا النوع من الصور في الشعر الحرــ وإن كان يستعين بالأوجه البلاغية العربية التقليدية ــ يُعطي الأولوية للتأثير النفسي في المتلقي، ويستنفر قدراته على التخييل من أجل تلقٍ أوفق؛ ولذلك نرى أنّ البؤر الدلالية التي يركز عليها هذا النمط من الصور الفنية تراوح بين إضفاء روح السخرية على بعض المواقف وبين إبراز بعض الانفعالات الإنسانية كالإحساس بالمفارقة.

ويمكن أن نعثر في قصيدة نازك الملائكة "أغنية لشمس الشتاء" على تلك البنية الصورية الفنية الذهنية التي تعتمد العلاقات الجديدة فالانتقال من المفهوم الحسي إلى المفهوم التجريدي أو من التجريدي إلى تجريدي آخر، إذ تقول:

من دفء عينيك مِنْ ضوء الجبين السَّعيد
أريقي عصير البنفسج فوق الضياء المديد
وصبي البريق فوق سرايـــا الغديـــر
ومن عطــر هذا الضيـــاء المـــذاب
أريقي على صفات الضباب ربيعاً نضير[1]

(1) الملائكة، نازك: الديوان، م2 ص 372 .

نلحظ وبسهولة في البناء الصوري الذهني تلك الصور الجزئية المبنية على أساليب متعدُّدة، فالدفء ليس من لوازم العيون ولا من خصائصها، والسعادة، من المعنويات لكنّ الشاعرة وصفت بها الجبين المحسوس، وهذا ما أسميناه بالتجريد، من المعروف أنّ "البريق" لا يُسكب، ولا يُصبّ كما تُصبّ السوائل، وليس في الضياء عطر، وهنا تبادلت الصورة الحسية صفاتها حيث منحت الضوء وهو مدرك بصري صفته العطر وهو مدرك شمي، وكذلك الربيع فهو لا يُراق كما تُراق المدام ولكنّ الشاعرة جسّدته. إنّ هذه الصلات بين المضاف والمضاف إليه "دفء العيون"، والصفة والموصوف "الجبين السعيد"، وبين الفاعل والمفعول "أريقي على صفحات الضباب ربيعاً نضير" ما هي إلا علاقات بنائية تركيبية جديدة أملتها الطبيعة البنائية الصورية الفنية الحديثة للنص الشعري الحديث الحر؛ فالصورة الذهنية هنا تتجاوز منطلقات التشخيص والتجسيد إلى منطلقات جديدة تعمل على إعادة تشكيل أشياء الطبيعة والواقع وجعلها تتبادل الأدوات فيما بينها وتغيّر خصائصها؛ لتستقبل خصائص غيّرها كما لاحظنا في المقطع السابق. ولكنّ السؤال ما دور المتلقي أو مكان المتلقي من ذلك كلّه؟

إنّ "الشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتّى أنواعها لا يقصد أن يمثّل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنّه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية"[1] لدى المتلقي الذي يسهم في إنتاج بنية الصورة الفنية كما يسهم في إنتاج النص الشعري الحر.

فبنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث الحر تكاد تكون في معظمها صوراً ذهنية إذا أخذنا أدواتها التوصيلية بالحسبان، فالشاعر الحديث في عمله الإبداعي لا يهدف إلى مطابقة الواقع بما يدلُّ عليه من تعبيرات "يستعمل الصور ليعبّر

(1) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1981م، ص132.

عن حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة، أو من أجل أن تنقل الدلالة الحقة لما يجده الشاعر"[1].

مما سبق نؤكّد أنّ بنية الصورة الفنية في الشعر الحر تخرج من حيز التشكيل إلى مجالات الإيحاء لتنفي عن نفسها تهمة اقتصارها على وظيفة التزيين البياني ولتتجنب المباشرة والاعتباطية، ولتكون بعد ذلك وسيلة إيحاء تلميحية غيّر مباشرة، وذلك طبقاً لما قال به جيرالد أنطوان[2].

قد تنحو الصورة الفنية الذهنية المنحى السريالي والنمو الأفقي والعمودي في الأداء، وعندئذٍ لا بدّ من اللجوء إلى الأدوات البلاغية الاستعارة البعيدة، والتخيلات التي لا يمكن أن تتحقق إلا في ذهن منتجها أو متلقٍ على درجة عالية من الثقافة والمعرفة، أي درجة عالية من الاستعدُّاد؛ فينتج عن ذلك تناسل خصب للصور الشعرية البلاغية وغيّر البلاغية، فتتآزر جميعاً في الأداء التصويري للدلالات، تقول الشاعرة:

قالـــوا السكـــــون
أسطـــورة حمقــاء جــاء بهــا جمـــاد
يصغـــي بأذنيـــه ويترك روحه تحت الرماد
لم يسمـــع الصرخـــات يرسلهـــا السيـــاج
وقصائص الورق الممزق في الخرائب والغبار
ومقـــاعـــد الغـــرف القديمـــة والزجـــاج
عطاه نسج العنكبوت ومعطف فوق الجـــدار[3]

(1) ناصف، مصطفى::الصورة الأدبية، ص217.

(2)شريم، جوزيف ميشال: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية بيـروت، الطبعـة الأولـى، 1984م، ص79.

(3) الملائكة، نازك: الديوان، قصيدة "خرافات"، م2 ص 86 .

إنّ السكون/ الأسطورة موصوف بالحماقة، وهو مناقض للسكون، كما أنّه مشخص يملك الإرادة على إتيان سلوكات بشرية "له روح وله أذنان"، والتشخيص يضعنا أمام صورة تتمخض عن خلق مفاجئ للدلالة الموغلة في التجريد، إذ يصغي السكون "بأذنيه، ويترك روحه تحت الرماد"، إلا أنّه لم يسمع الصرخات يرسلها السياج/ معادل موضوعي للسكون تؤازره صور فنية مثل: "قصائص الورق، والغبار، ومقاعد الغرف القديمة، والزجاج الذي غطاه نسج العنكبوت".

5. بنية الصورة الرمزي:

يشكّل الرمز مرحلة نهائية في بنية الصورة الفنية في الشعر الحديث الحر؛ لأنّه "دائم الحركة كالحياة، وغرضه التقاط ما هو دائم الحركة، وهو بطبيعته متحرك لأنّه انتقال مستمر، فيضع في هذه الجوامد الموضوعة حياة؛ لأنّه يحولها إلى كائنات نفسية تتدرج في تطور"[1]. وتستند بنية الصورة الرمزية في النص الشعري الحر إلى تداعي الرؤى والمدركات البصرية في ذهن المتلقي ونفسه، غيّر أنّ هذا التداعي فيها ظاهري "وهو مقصود من الشاعر للإيحاء بموضوعات نفسية دقيقة تقصّر عنها الصورة المنطقية أو الواقعية"[2]. وللرمز في الشعر الحر وظيفته إيحائية على حين أنّ المجازات والاستعارات والتشبيهات ذات وظائف تجسيدية وتشخيصية[3].

ويقسم البناء الصوري الفني الشعري الرمزي بحسب طبيعة الرمز إلى ثلاثة أقسام هي[4]: البناء الصوري الرمزي المفرد، والبناء الصوري الرمزي المركب،

(1) كرم، أنطوان غطاس: الرمزية في الأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت، 1949م، ص2.

(2) أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، 1987م، ص341.

(3) مندور، محمد: الأدب وفنونه، دار النهضة، مصر، 1974م، ص41.

(4) قاسم، سيزا، وأبو زيد، نصر حامد: مدخل إلى السيموطيقا، دار قرطبة، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1986م، 172/2.

والبناء الصوري الرمزي التمثيلي، وإنّ اللجوء إليه في بنية النص يسعف الشاعر "على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر، والربط بين الماضي والحاضر، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية، فضلاً عن أنّ سكب الأسطورة ونفاذها بنجاح داخل النص الشعري الحر "تنقذ القصيدة الغنائية المحض، وتفتح أفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة والتنويع في أشكال التركيب والبناء"[1].

تقول نازك في قصيدة "ميلاد نهر البنفسج":

وتولـــــد عنـــــدي القصيـــــدة
كمولد فينوس من زبد البحر طافية مثل ورده
جدائلهـــا أشطـــــر عائمـــــات
وأهدابهـــا من حروف ومن كلمـــات
يوسدها الليل أهدابه وهواه وسهده
ويمنحهـــــا زبـــد البحـــر خـــده
يرقرق في وزنها شفقاً وثلوجاً وزبده
ويطعم أبياتها من بريق اللآلـــــي[2]

ففي الصورة أربعة تشبيهات الأول والثاني تشبيهان كاملا الأركان، وأمّا التشبيهان الثالث والرابع فبليغان "جدائلها أشطر عائمات / وأهدابها حروف من كلمات"، وتقوم الاستعارة بما تمتلك من طاقة بتشكيل أجزاء الصورة الباقية.

(1) عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1978م، ص165.
(2) الملائكة، نازك: ديوان (يغيّر ألوانه البحر) ، ص 115 .

فعلى الرغم من غياب الأداة ووجه الشبه في التشبيهين السابقين فإنّ علاقة المشابهة ليست قريبة كما اعتدنا في مثل هذه التشبيهات، وأنّ الصورة التي يحققها المشبهان بهما: "أشطر عائمات"، و"حروف ومن كلمات" لا تتمّ إلا على أساس لفظي؛ لأنّ المفهوم موغل في التجريدية والرمزية ، فجدائلها – والهاء عائدة على الرمز الأسطورة فينوس- لا وجود له في الواقع ولكنّه يرمز إلى الجمال، والقول نفسه يقاس على أهدابها، فالرمز شكل فاصلاً بين شيئين مختلفين، غيّر أنّه يمكن المطابقة بينهما، لأنّ كليهما مؤنث جميل، ومن ثم نجد أنّنا نتعامل في هذه الصورة الفنية بمفاهيم تجريدية لكنّها تعرض بطريقة حسية.

ومن هنا تتصف البنى الصورية الفنية في الشعر الحر بكونها مثيراً أسلوبياً يدخل في صنع المنافرة التي يتولد منها الشعر، ويسهم كذلك في إظهار ملامح السياق الأسلوبي المتأسس على عنصر الدهشة/ المفاجأة أو اللاتوقع على وفق تحديد ــ ريفايترــ التي تولد الهزة /المتعة لدى المتلقي، وبذا تتضح السمة المميّزة للصورة الفنية التي هي "الخرق الدلالي المنطقي قبل أي شيء آخر"[1].

وتقول في قصيدة "صلاح الأشباح":

تململت الساعة الباردة
على البرج ، في الظلمة الخامده
ومدت يداً من نحاس
يداً كالأساطير بوذا يحركها في احتراس
يد الرجل المنتصب
على ساعة البرج في صمته السرمدي

(1) الولي، محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيــروت، 1990م، ص27.

يحدق في وجمة المكتئب
وتقذف عيناه سيل الظلام الدجي
على القلعة الراقده
على الميتين، الذين عيونهم لاتموت
تظلُّ تحدق، ينطق فيها السكوت
صلاة، صلاه ! [1]

إنّ القصيدة دعوة إلى التطهير من واقع ممتلئ بالآثام، والناس في هذا المشهد الدرامي يتجهون تحت وطأة محاسبة الضمير إلى "ساحة التطهير"، ويستمرّ المشهد بالخروج إلى حياة جديدة من سجن القلعة المظلمة.

ومن حيث البنى الصورية فإنّنا نجد أنفسنا في هذا المقطع الشعري أمام مجموعة رموز اجتمعت، وتآلفت مع مكونات بلاغية أخرى لتشكيل البناء الصوري للمقطع وهي:

الساعة الباردة ← تمثّل صورة ثقل الزمن وتباطئه.
الرجل المنتصب ← يمثّل صورة الضمير / عملية التطهير.
بوذا الميتون الذين عيونهم لا تموت ← بوذا / صورة رمز الروحانية/ ماتوا / لم يموتوا.

وأمّا الزورّق والنّجم والرّياح ودلالاتها المعجمية، فقد حوّلت إلى رموز، وبهذه الرمزية ألقت الشاعرة على واقعيتها غلالة رومانسية[2].

وتقول في قصيدة أخرى:

(1) الملائكة، نازك: الديوان، م2 ص 389-390 .
(2) ينظر: البصري، عبد الجبار داوود: نازك الملائكة الشعر والنظرية، بغداد، 1971م، ص71.

أين أمشي؟ مللت الدروب
وسئمت المروج
والعدو الخفي اللجوج
لم يزل يقتفي خطواتي، فأين الهروب؟
...
(...) وعدوي المخيف
مقلتاه ، تمج الخريف
فوق روح تريد الربيع
وراء الضباب الشفيق
ذلك الأفعوان الفضيع
ذلك الغول أيّ انعتاق
من ظلال يديه على جبهتي البارده
أين أنجو وأهدابه الحاقده
في طريقي تصب غداً ميتاً لا يطاق ؟[1]

فإذا نظرنا إلى النص من مقاربة الصورة الفنية بالنظر إلى عناصر الصورة الدلالية، فإنّنا نجد تلازماً بين العناصر الرمزية "الغول ← والأفعوان ←والذات الإنسانية" بوصفها مفعولاً به، وبين الفضاء المكاني الذي تحقق فيه الحديث؛ فالشاعرة رمزت في بنيتها الصورية إلى العدو الخفي اللجوج بالأفعوان تارة، وبالغول تارة أخرى، وأمّا من وقع عليه الفعل "المطاردة"، فهي الذات الإنسانية؛ ولذا نستطيع عَدّ الأفعوان استعارة للمطاردة المستمرة، التي تؤكّد استمراريتها في الزمن الحاضر

(1) الملائكة، نازك، الديوان: قصيدة "الأفعوان"، م2 ص77-79 .

والماضي والمستقبل. ومن هنا حصلت المشابهة بين الرمز الاستعاري وبين المرموز إليه، وهي مشابهة تخيلية وهمية نجد لها حضوراً في التراث الشعري العربي.

وفضلاً عمَّا ذكر نجد أنّ "الغول" حيوان خرافي وهمي، فإسناد المقلتين إليه من قبيل تحويل المجرد إلى محسوس، وإمداد الصورة بما تتطلبه من مكونات وعناصر المشاهدة، مما سبق نلحظ أنّ البنية الصورة الفنية الكلية في النص اختزل قوة الزمن الضاغطة، وحتمية المصير من الوجود، وأضفت عليه خصوصية صورية ثانية.

وتقول نازك في قصيدة أخرى:

أين نمضي ؟ إنه يعدُّو إلين
راكضاً عبر حقول القمح لا يلوي خطاه
باسطاً ، في لمعة الفجر ، ذراعيه إلينا
طافراً , كالريح , نشوان يداه
سوف تلقانا وتطوي رعبنا أنّى مشينا
. . .
إنّه يعدُّو ويعدُّو
وهو يجتاز بلا صوت قرانا
ماؤه البني يجتاح ولا يلويه سدّ
إنّه يتبعنا لهفان أن يطوي صبانا
في ذراعيه ويسقينا الحنانا[1]

فقد رسمت الشاعرة لوحة فنية رائعة أقيمت على بنـــاء صـــوري رمـــزي أسطوري تمثيلي تكاتفت فيه عناصر البلاغة لرسم صورة فنيـــة "للنهـــر"، إذ جعلـــت

(1) الملائكة، نازك: الديوان، قصيدة "النهر العاشق"، م2 ، ص531-532 .

مملكتها الشعرية المقامة على النهر الهائج المتغطرس المدّمر العاصف رمزاً للعـشق، متلهفاً لأحضان عشيقته، وأصبح الالتفاف حولها بقصد خنقها تطويقاً، وصارت صورة موسم الفيضانات موعداً معتاداً للقاء. وقد أقامت نصها على مجموعة إشارات ولمـح تراثية دينية وغيّرها، ومنها الصورة الفنية في قولها: "باسطا في لمعة الفجر ذراعيـه إلينا"، التي تسحبنا إلى قوله تعالى: ﴿وكلبهم باسطٌ ذراعيه بالوصـيد﴾ [1]. وإذا كانـت الاستعارة هنا تعمل على تشخيص النهر، وتقدّمه على هيئة رجل، فإنّ ذلك مما يـذكّر بأحد الأبعاد الدينية الأسطورية القديمة، التي تعتقد بالمنتزع الذكوري للنهر، مما يخفف من حدة التباعد الاستعاري بين "النهر والرجل"، وهذا يؤكّد الطبيعة الذكوريـة للنهـر باتجاه الطبيعة الأنثوية للأرض، التي رسمت بصورة عروس تنتظر عريسها القادم.

يمكننا القول في ضوء ما سبق إنّ بنية الصورة الفنية الرمزية عند نازك ذاتية محضة لا يشاركها فيه أحد سواها، فقد استطاعت أن تبتدع رموزها الخاصة بها، فثمّة مفردات لازمة تتحول بفعل تكرار الدال إلى رموز لها خاصيتها الشعرية الدلالية: كالعمر، والبحر، والشجر، والسمكة، والزورق، والأفعوان، والخيط، والمعبد، وغيّرها، هذا فضلاً عن إفادة الشاعرة من الرموز الأسطورية، والتاريخية، والدينية، والشعبية العربية، وغيّرها.

الخاتمة:

يتبيّن مما سبق أنّ نازك الملائكة اهتمّت بتشكيل صـورها الفنيـة وبنائهـا اهتماماً كبيراً؛ وذلك لتجسيد مشاعرها، وأحاسيسها، والتعبير عن أفكارها، وتصوّراتها للكون والإنسان والحياة.

(1) سورة الكهف، الآية 18.

وقد اتّخذ تشكيل الصورة لديها أنماطاً متعدُّدة منها: بناء الصورة التقليدي، والحر، والحسي، والذهني، والرمزي، واتكأت على أكثر من نمط في بناء تلك الصورة ضمن إطار نصّها الشعري، مستخدمة الكلمات الموحية، ودلالاتها المركزية والهامشية في نسج علاقات جديدة ومبتكرة تُجسّد حالتها النفسية، وتُعبر عن مشاعرها.

وقد استعانت الشاعرة في رسم صورها الفنية بأداتين هما: التشخيص والتجسيد، إذ شخّصت الطبيعة، ومنحتها بعض صفات الإنسان، وجعلتها ناطقة متحركة، وراحت تحاورها، وتبثّ إليها شكواها، وتسقط عليها مشاعرها، وجسّدت الأشياء المعنوية، ومنحتها صفات الأشياء المادية؛ وذلك لتقريب الصورة وتوضيحها في ذهن المتلقي، وهذا كثير في شعرها.

كما استعانت باستخدام الرموز باختلاف أنواعها في تشكيل نصّها، وبناء صورها، حتى غدت بنية الصورة الفنية الرمزية عندها ذاتية محضة لا يشاركها فيه أحد سواها، فقد استطاعت أن تبتدع رموزها الخاصة بها، فثمّة مفردات لازمة تتحول بفعل تكرار الدال إلى رموز لها خاصيتها الشعرية الدلالية: كالعمر، والبحر، والشجر، والسمكة، والزورق، والأفعوان، والخيط، والمعبد، وغيّرها، هذا فضلاً عن إفادتها من الرموز الأسطورية، والتاريخية، والدينية، والشعبية، وغيّرها؛ مما يكشف عن عمق ثقافتها، وسعة اطلاعها.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

1-أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، 1987م.

2-إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، ط3، بيروت،1981م.

3-البصري، عبد الجبار داوود: نازك الملائكة الشعر والنظرية، بغداد، 1971م.

4-البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري: دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، 1981م.

5-الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1968م.

6-ـــــــــــــــــ: الحيوان: تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1948.

7-الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978م.

8-الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم، الرياض، 1984.

9-ـــــــــــــــــ: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1978م.

10-سعيد، علي أحمد: زمن الشعر أدونيس، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1978م.

11-شريم، جوزيف ميشال: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية بيروت، الطبعة الأولى، 1984م.

12-صالح، بشرى: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1994م.
13-عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1978م.
14-عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، الطبعة الثانية، 1993م.
15-عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الأدب، بيروت، الطبعة الأولى، 1992م.
16-غريب، روز: تمهيد في النقد الأدبي الحديث، بيروت، الطبعة الأولى، 1971م.
17-قاسم، سيزا، وأبو زيد، نصر حامد: مدخل إلى السيموطيقا، دار قرطبة، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1986م.
18-القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجه، تونس، 1966م.
19-القط، عبد القادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1978م.
20-كرم، أنطوان غطاس: الرمزية في الأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت، 1949م.
21-كوهن، جان: اللغة العليا: النظرية الشعرية، ترجمة:أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995م.
22-ـــــــــــ: بنية اللغة الشعرية، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986م.
23-لويس، سيسل. دي: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مؤسسة الخليج، 1984م.

24-الملائكة، نازك: الديوان، دار العودة بيروت، 1997م.
25-ـــــــــــــ: ديوان "للصلاة والثورة"، قصيدة "أقوى من القبر"، دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، بيروت، 1978م.
26-ـــــــــــــ: ديوان "يغيّر ألوانه البحر"، منشورات وزارة الإعلام، بغداد،1977م.
27-مندور، محمد: الأدب وفنونه، دار النهضة، مصر، 1974م.
28-ناصف، مصطفى::الصورة الأدبية، دار الأندلس، الطبعة الثانية، بيروت، 1981م.
29-هلال، محمد غنيمي: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة مصر للطبع، القاهرة، د.ت.
30-الورقي، سعيد: لغة الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1979م.
31-الولي، محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م.
32-اليافي، نعيم: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، سورية، د.ت، د.ط.
33-يوسف، أحمد: القراءة النسقية: سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى، 2007م.
34-اليوسفي، محمد لطفي: الشعر والشعرية: الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992م.

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2011/1/16.