الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التّعليم العاليّ والبحث العلميّ
جامعة العقيد أكلي محند أولحاج-البويرة-
كليّة الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

جامعة البويرة

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj -Bouira-
Tasadawit Akli Muhend Ulhag -Tubirett-
Faculté des lettres et des langues
Département de lange et littérature arabe

التّخصّص: نقد حديث ومعاصر

سمات الصورة الشعرية في مجموعة "الوليمة"

لـ "أنسي الحاج"

مذكّرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالبة:

- مريم بن حواء

إشراف الأستاذ:

أ.د/ رابح ملوك

لجنة المناقشة

1. د/جمال قالم.....رئيســـــا
2. أ.د/ رابح ملوك .....مشرفا ومقررا
3. أ/ الزوبير الدردوخ.....عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة: 2018م/2019م.

كلمة شكر وعرفان

الحمد لله على نعمتي التوفيق وَالسداد.

والشكر والتقدير للأستاذ الفاضل "رابح ملوك"

على تتويجه بحثي بحسن إشرافه وتوجيهه.

ولكل أساتذتي ومن دعمني وساندني.

مريم

إهداء

إلى من لن يكرره الزمان، إلى من أراني سبل النجاح

أبي الغالي: "أحمد بن حواء".

إلى ينبوع الحنان، إلى من وهبتني الحياة

أمي الغالية: "فاطمة مهناوي".

إلى هبات الرحمن، إلى رياحين الفؤاد إلى إخوتي

أخي الغالي: "حمزة" وأختّي الحبيبتين: "حنان" و"عائشة أسماء".

إلى من شاركني بسمتي ودمعتي إلى رفقاء دربي.

مريم

مقدّمة:

احتلت قضية الصورة الشعرية أهمية كبيرة في الدراسات النقدية الحديثة للدور الذي تشغله في بناء القصيدة الحداثية، فقد غدت القصيدة صورة شعرية كبرى تتداخل وتتوالد بها الصور، في علاقات متكاملة أو متضادة، وفقًا لما تقتضيه تجربة الشاعر وطريقة كتابته واختياره للألفاظ وَالعبارات والعلاقات الرابطة بينها، فالصورة الشعرية تعكس أسلوب الشاعر وَتجربته الفنية.

ولقد عمد الشاعر الحداثي إلى الصورة الشعرية فطور أساليب بنائها وعدد أنماطها لتتناسب ورؤياه الشعرية، فالصورة هي وسيلة الشاعر للتعبير عن قراءته للوجود، إنها الوعاء الذي يمزج فيه بين ذاته من جهة والعالم الخارجي من جهةٍ أخرى، ويوصلها للقارئ مشحونةً بالدلالات والمعاني.

ورغبةً منا في اكتشاف السمات التي تجعل الصورة الشعرية تؤدي هذا الدور وتحتل هذه المكانة في بناء القصيدة وفي الدراسات النقدية الحديثة، اخترنا دراستها في جنس شعري يستمدُ قوته الشعرية منها حيث تظهر سماتها جليةً وهو "قصيدة النثر" مختارين مدونةً لأحد الشعراء المؤسسين لهذا الجنس الأدبي –مجموعة "الوليمة" للشاعر "أنسي الحاج"- آخر مجموعاته الشعرية، حيث اكتملت تجربته ونضجت لتظهر سماتها بكل وضوح، متسائلين: ما هي السمات التي ميزت طبيعة الصورة الشعرية وأساليب بنائها وأنماطها؟.

وفي محاولةٍ منا لمعالجة هذا الموضوع الموسوم بـ: سمات الصورة الشعرية في مجموعة "الوليمة" لـ"أنسي الحاج"، وَالإجابة عن التساؤلات السابقة قسمنا بحثنا وفق خُطةٍ احتوت فصلين يتصدرهما مدخل وتليهما خاتمة بأهم النتائج. وقد تناولنا في المدخل الموسوم بـ: "ميلاد قصيدة النثر وتطور مفهوم الصورة الشعرية". جذور قصيدة النثر وروافدها قبل التعريف بها وذكر أهم خصائصها في المحطة الأولى، أما في المحطة الثانية فقد تطرقنا لمفهوم الصورة الشعرية محاولين

الكشف عن ماهيتها في المعاجم اللّغوية ولدى النقاد العرب القدامى والمعاصرين ولدى النقاد الغربيين.

أما في الفصل الأول والموسوم بـ: طبيعة الصورة الشعرية وأساليب بنائها في مجموعة "الوليمة" لـ"أنسي الحاج"، فقد توقفنا عند أهم سمتين ميزتا طبيعة الصورة الشعرية في هذه المجموعة وهما (الطابع الحركي وَالغموض)، ثم انتقلنا إلى أهم الأساليب التي انبنت عليها الصورة بهذه المجموعة مبرزين السمات التي تمنحها لها، وهي خمسة أساليب: الأسلوب القصصي، الأسلوب الدرامي، الأسلوب الرمزي، الأسلوب الدائري والأسلوب المكثف.

أما في الفصل الثاني والموسوم بـ: أنماط الصورة الشعرية في مجموعة "الوليمة" لـ"أنسي الحاج"، فقد درسنا أهم الأنماط التي تجسدت فيهم الصورة بهذه المجموعة مبرزين سماتها وهي أربعة أنماط: الصورة الثيمية، الصورة المفارقة، الصورة التشبيهية والصورة المكررة.

لنصل إلى نهاية بحثنا مذيلاً بخاتمةٍ احتوت أهم النتائج التي توصلنا إليها.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج الأسلوبي، باعتباره منهجاً يقوم أساساً على تحديد خصائص الظاهرةَ ووصف طبيعتها ونوع العلاقة بينهما وبين متغيراتها وأسبابها واتجاهاتها. فيكون بهذا الأنسب في عملية البحث عن سمات الصورة الشعرية وما تثيره من دلالات في المجموعة.

أما فيما يخص الدراسات السابقة حول موضوع بحثنا فأقول: إن مجموعة "الوليمة" ورغم صدورها منذُ مدة طويلة نسبيا إلا أن دراسة صورها الشعرية ظلت بعيدة عن حقول دراسات الأكاديمية، وهذا ما دفعنا إلى دراستها مستنيرين بجملة من المراجع أهمها:

- كتاب تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث لنعيم اليافي.

- وكتاب قصيدة النثر العربية "بحث في المفهوم والبنى" لرابح ملوك.
- وكتاب الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث لبشرى موسى صالح.
- وكتاب الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية وَالمعنوية لعز الدين إسماعيل.

وفي الأخير لابد أن أشير إلى أن دراسة قضية الصورة الشعرية في قصيدة النثر للشاعر تميز أسلوبه بالغموض وكشف سماتها لم يكن بالأمر السهل أو الهين على الإطلاق، بل إنني أعترف بصعوبته التي لم يكن بإمكاني تجاوزها لولا مساعدة أساتذتي الأفاضل: وأولهم الأستاذ المحترم "رابح ملوك" الذي كان لنصائحه وتوجهاته الفضل الأكبر في إنجاز هذا العمل، فلهم مني فائق الشكر والتقدير.

مدخل نظري: ميلاد قصيدة النثر وتطور مفهوم الصورة الشعرية.

I- ميلاد قصيدة النثر:

II - مفهوم الصورة الشعرية:

ا- ميلاد قصيدة النثر:

تُعدّ قصيدة النثر إحدى نتاجات حركة الحداثة الشعرية المتبنية لفلسفة الحرية، فهي « خلاصة ما يتطلع إليه الحس حين يرفض الواقع، وينفر من المألوف، ويستبق الغيب » [1]، وشاعرها كما يقول أنسي الحاج« غازٍ. وحاجته إلى الحرية تفوق حاجة أي كان إلى الحرية، إنه يستبيح كُلّ المحرّمات ليتحرر » [2] ولربما يكون هذا هو سبب كسره لقيود الوزن والقافية التي تأسره وتقيد تجربته الشعرية، من خلال لجوئه لقصيدة انبثقت من النثر وعدت ثورةً به كما يرى الباحث "محمد علاء الدين عبد المولى" [3].

فجُذُورها تعود إلى سجع الكهان وبعض خطب العصر الجاهلي التي احتوت لّغةً شعريةً مكثفة المعاني في عبارات موجزة، تسمو بها إلى ذروة الشعرية كخُطب الإمام علي مثلًا، كما أنهُ كان للّغة القرآن الكريم دورٌ فعالٌ في لفت انتباه الكتاب إلى وجود أسلوب يجمع بين قوة الفكر وجموح العاطفة، وبين بُعد المعاني وسهولة المفردات. ليأتي أدباء العصر الأمويّ بعد ذلك فيحاولوا احتواء موضوعات كانت حكرًا على الشعر في أجناس نثرية كموضوع النسيب المحتوى في رسائل الغرام[4].

ورغم أهمية هذه الخطوات في ظهور قصيدة النثر، إلا أن المهد الحقيقي الذي انبثقت منه هو جنس النثر الشعري المتمثل في كتابات أدباء المهجر الرومانسيين أمثال: جبران خليل جبران

---

[1]- إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2007، ص13.

[2]- أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2007، ص 25.

[3]- ينظر: محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص110.

[4]- ينظر: رابح ملوك، قصيدة النثر العربية "بحث في المفهوم والبنى"، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، 2015، ص ص 23، 24.

وأمين الريحاني وفؤاد سليمان[1]، فلقد عُدّ جبران «الأب الروحي الحقيقي لعملية التجسير بين الشعر والنثر، ذلك لأن نصوصه تمتلك الصورة الشعرية المكثفة واللّغة الشعرية، لكنها تلغي الوزن والقافية تمامًا مما يجعلها شبيهة بقصيدة النثر»[2]، هذا الجنس الأدبي الذي انبثق من النثر ليُعدّ شعرًا كان يحتاج لمراحل تُمهد لهُ في جنس الشعر، يحتاج لـ « أذهانٍ تؤرقها شعوريا أو لا شعوريا الرغبة في إيجاد شكل جديد للشعر»[3]، بقدر ما احتاج لمراحل تجعل العقول تستسيغ« الفكرة الخصبة التي مفادُها أن النثر قابل للشعر»[4]، فهو« نتاج لتطورات عرفها النثر والشعر معا»[5]، إذ لم يكن بمقدور الشاعر الحداثي أن ينتقل مباشرةً من الشعر العمودي السائد لألف عام إلى قصيدة النثر التي تُحطم أهم ركيزة به - الوزن والقافية – لولا وجود روافد شعرية عملت على تحطيمها تدريجيًا على امتداد سنوات، حتى أصبح بمقدور القارئ تقبل وجود شعر بدون وزن أو قافية.

وأول هذه الروافد هو الشعر المرسل: وهو شعر موزون غير مقفى، كتبه الشعراء العرب إثر تأثرهم بشعراء الإنجليز خاصة " ملتون" و" شكسبير". وهو ثلاثة أنماط حسب تحديد الباحث "طراد الكبيسي": القصيدة ذات النمط التقليدي التي بدون قافية موحدة، القصيدة ذات النمط التقليدي ذات القوافي المزدوجة والقصيدة ذات النمط القريب من الشعر المرسل الأوروبي[6]، ورغم تعدد أنماطه فله سمات ثابتة بها جميعًا تميزه عن غيره من الأجناس الشعرية وهي: « تدفق

---

[1]- ينظر: رابح ملوك، المرجع السابق، ص 24.

[2]- فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي (دراسة أجناسية لأدب نزار قباني)، دار فضاءات، عمان، 2017، ص 95.

[3]- سوزان برنار، قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)، تر: زهير مجيد مغامس، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، 1999، ص 23.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- رابح ملوك، قصيدة النثر العربية، ص25.

[6]- ينظر: المرجع نفسه، ص 26.

المعنى، وجعل الفقرة -لا البيت- وحدة المعنى، ويستخدم عدد غير محدّد من التّفعيلات، إضافة إلى استخدام إيقاع للحوار أقرب إلى إيقاع الكلام العادي، كما استخدم نظامًا غير مطرد من القافية»[1]

ورغم أن محاولة الشعراء العرب لكتابة الشعر المرسل باءت بالفشل، لِقفزهم على مرحلة مهمة، هي تحطيم نظام الشطرين، فبدون إلغاء هذا النظام نبقى في حاجة إلى الشيء الذي يحدد المقاطع، التي تكّون وحدة البناء في القصيدة عند قراءتها، أي الحاجة إلى القافية الموحدة للمحافظة على تماسك بناء الشكل الشعري، إلا أنه يُعدّ خطوةً أساسية في التمهيد لظهور قصيدة النثر، إذ إنهُ محاولة للتخلص من الشكل التقليدي للقصيد الشعرية، فقد ألغى سيطرة وجود القوافي في كتابة القصيدة الشعرية العربية.[2]

ثم جاء ناظم الشعر الحر فأبقى على القافية وحطّم بنية البيت الإيقاعية والموضوعية، مستبدلًا بنيته الإيقاعية ببنية الأسطر، ووحدته الموضوعية بوحدة المقاطع، سامحًا بمحاولات جديدة لإزالة القافية بعد إزالة حاجتنا إلى الدور الذي تلعبه في بناء القصيدة، بتحطيم الشكل العمودي متساوي التفعيلات ذي الشطرين.[3]

أما الشعر المنثور فهو شعرٌ خالٍ من الوزن والقافية معا، إلا ما جاء اعتباطيا دون قصد[4]، فهو شعر ينبني إيقاعه على التكرار، والتوازيات بأنواعها " المركبة، المتضادة والمترادفة" واستعمال أسماء المناداة، وتوزيع الحروف الصائتة والصامتة، ومن خصائصه أنه يعالج موضوعات شاعرية،

---

[1]- رابح ملوك، المرجع السابق، ص 30.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 31.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 33.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 43.

باللّغة متوترة مركزة المعاني في أسطر قصيرة، مكتوبة بشكل يشبه شكل كتابة الشعر الحر، من أشهر كتابه "ألريحاني". [1]

إن هذا الجنس من الشعر شبيه إلى حدّ بعيد بقصيدة النثر فهو يلغي وجود الوزن والقافية بالشعر، ولا يختلف عنها إلا في غياب المفاهيم التأسيسية للقصيدة عنه وحضورها بقصيدة النثر[2]. كما أنهُ قريب في سماته وخصائصه من النثر الشعري ولا يميزه عنه سوى أن النثر الشعري لا يبلغ التوتر العاطفي الذي يميز الشعر، رغم استخدامه للأسلوب الشعري وتوظيفه للصور الشعرية بعاطفة عالية، كما يمكن التمييز بينهما من خلال طريقة الكتابة، فالنثر الشعري عكس الشعر المنثور مُكون من جُمل طويلة منتظمة في فقرات تكوّن وحدة مغلقة، فقد استعمل في كتابة المقالات والقصص وحتى الروايات كما فعل جبران خليل جبران.[3]

ورغم أهمية كل هذه المراحل وضرورتها لميلاد قصيدة النثر، إلا أن ظهورها كان بالدرجة الأولى نتاجًا لحركة ترجمة الشعراء للشعر، هذه الحركة التي كشفت لهم أن الشعر قادر على إحداث الصدمة الخفيفة دون الحاجة إلى الوزن أو القافية واللذان ينكسران عند ترجمة القصيدة فلا يبقى إلا بناؤها وموضوعها، بالإضافة إلى الغنائية والصورة الشعرية وما يسميه " بو" بوحدة الانطباع ومع هذا تنجح الترجمات الحرة للشعر[4]، مؤكدة على حقيقة أن« القصيدة يمكن أن تكون منثورة دون أن تهلك» [5]. ومن هذه الحقيقة انطلق الشعراء في كتابة قصيدة النثر فها هو ذا

1- ينظر: رابح ملوك، المرجع السابق، ص 52.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 53.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 51.

4- ينظر: سوزان برنار، قصيدة النثر(من بودلير إلى أيامنا)، ص 29.

5- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

"أدونيس" يقر بأنه كتب قصيدة "وحدة اليأس" بعد اكتشافه لطاقات وأساليب تعبيرية لا يمكنه تحقيقها في ظل الوزن والقافية، وذلك خلال ترجمته لقصيدة لـ" سان جون بيالس".[1]

والملاحظ ممّا سبق أن القصيدة النثر والقصيدة الناتجة عن ترجمة الشاعر للشعر شبيهتان حدّ التماثل في الخصائص والسمات فكلاهما يمثل« ما يبقى في النص من الشعر بعد انكسار الوعاء الإيقاعي »[2]

إن قصيدة النثر تجمع بين خصائص فنَّيْ الشعر والنثر فقد جمعت شتات مالا يمكن جمعه، وربطت بين المتنافرات مكونة مزيجًا متجانسًا من المتناقضات، فهي تجمع بين فنٍ مُنظم وأخر فوضوي، بين قيدٍ مُسيج و حريةٍ مطلقة، بين مشاعر فياضة وفكر مسيطر. إنها جنس يريد الذهاب إلى ما وراء اللّغة عبر استعمالها، يريد كسر الأشكال وهو يصنعها، يريد الفرار من الأدب وهو نوع مصنف ضمنه[3]، إنها كما تعرفها سوزان برنار:« شكلٌ مرن، مرن ومتنافر بما فيه الكفاية ليتلاءم مع الحركات الغنائية للروح، ومع تموجات الحلم وارتعاشات الضمير» [4]

فكيف يمكن تحديد تعريف شامل وَواف لنوع يحوي كل هذا التنافر والتناقض؟ وكيف يمكن رسم حدود مؤطرة له، وهو نشأ تمردا على الحدود ورفضا للقيود؟.

ربما تكون أحسن طريقة لتعريف قصيدة النثر عبر مقارنة سماتها بسمات الأجناس الأدبية القريبة منها كما فعلت موسوعة "الشعر وفنونه" والتي عرفتها بأنها: تأليف مطابق للقصيدة الغنائية لا تختلف عنها إلا في أنها تكتب كما يكتب النثر، وهي أشد قصرًا وتركيزًا من النثر الشعري، ولا

---

[1]- الجريدة (بيروت)، 18 ديسمبر1960، ص10. نقلا عن: رابح ملوك، قصيدة النثر العربية، ص 59.

[2]- رابح ملوك، قصيدة النثر العربية، ص 58.

[3]- ينظر: سوزان برنار، قصيدة النثر (من بود إلى أيامنا)، ص 16.

[4]- المرجع نفسه، ص 68.

تحوي وقفات في نهاية أسطرها كالتي تحويها أسطر الشعر الحر، أما ما يميزها عن القطعة النثرية القصيرة فهو: بروز إيقاعها وَوضوح تأثيرها الصوتي مع كثافتها التعبيرية. [1]

وهناك من عرفها ليميزها عن الأجناس الأدبية الأخرى ويثبت وجودها، رغم إيمانه بأنها رافضة لكل تحديد كـ" أدونيس" الذي يراها« كائن متحرك مفاجئ »[2]، ثم يعرفها بقوله: « مجموعة علائق تنتظم في شبكة كثيفة، ذات تقنية محددة، وَبناء تركيبي موحد، منتظم الأجزاء، متوازن، تهيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية وتقودها وتوجهها. إن قصيدة النثر تبلور، قبل أن تكون نثرا. أي أنها وحدة عضوية، وكثافة وتوتر. قبل أن تكون جملًا أو كلمات »[3]

كما يعرفها "جالو" على أنها« قطعة نثرية موجزة من غير إخلال موحدة ومضغوطة كقطعة من بلور... وخلق حر، ليس له من ضرورة أخرى غير رغبة المؤلف في البناء، خارجا عن كل تحديد، وشيء مضطرب، إيحاءاته لا نهائية » [4]

وَمنه فإن قصيدة النثر هي: قطعة لغوية خالية من الوزن والقافية، موجزة العبارات، كثيفة المعاني، موحدة البناء، طوعت خصائص النثر وحورتها لتستطيع استعمالها في إطار فن الشعر.

إن قصيدة النثر جنس أدبي له سماته وخصائصه التي تميزه عن غيره من الأجناس الأدبية، والتي حددتها "سوزان برنار" في كتابها "قصيدة النثر من (بودلير إلى أيامنا)" في ثلاث خصائص هي:

---

[1]- Encyclopedia of Poetry and Poetie: in «.Prose Poem». نقلا عن: سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، بيروت، ص 692.

[2]- أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر،ع 14، دار مجلة شعر، بيروت، 1960، ص 280.

[3]- المرجع نفسه، ص 288.

[4]- سوزان برنار، قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)، ص 136.

1- **الوحدة العضوية:** هي الخاصية التي تحفظ لها بناء القصيدة وتميزها عن النثر الشعري، بحيث تجعلها وحدةً واحدة ضمن إطار معين داخل عالم مغلق هو عالم القصيدة نفسها.

2_**المجانية أو"اللازمنية"**: فليس لقصيدة النثر غاية أو هدف خارج ذاتها، وهي وإن استخدمت وسائل النثر فإنها تحورها لغاية شعرية خالصة تمكنها من عرض نفسها كشيء لازماني.

3-**الإيجاز**: فقصيدة النثر يجب أن تتجنب الاستطراد والتفصيلات التفسيرية، لأنها تضر بوحدتها وكثافتها اللذين يكسبانها قوتها الشعرية ويعوضانها عن غياب الوزن الموجود في باقي القصائد الشعرية.[1]

وهذه الخصائص ذاتها هي التي يرى "أنسي الحاج" أن قصيدة النثر تتبني عليها إذ يقول: « لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر أي قصيدةً حقًا لا قطعة نثر فنّيّة أو محمّلة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجاز (أو الاختصار)، التّوهج، المجانية »[2]

في حين يجمل "أدونيس" الخصائص العامة لقصيدة النثر في قوله: «شاملة: متمركزة، مجانية، كثيفة ذات إطار. هي عالم مغلق، مقفل على نفسه، كاف بنفسه، وهي في الوقت ذاته، كتلة مشعة بلا نهاية من الإيحاءات قادرة أن تهز كياننا في أعماقه، إنها عالم من العلائق »[3]

ومنهُ فإن ما يميز قصيدة النثر عن غيرها من الأجناس الأدبية هو كيفية استعمالها للّغة، فكل خصائصها مرتبطة بطريقة توظيفها للّغة، والتي تظهر بجلاء في كيفية بناء شاعرها لصورها الشعرية القائمة عمومًا على كسر أفق توقع القارئ مولدةً لديه شعورًا بالدهشة واللذة معا، وتأثيرا مضاعفا، عند الوصول إلى الجمع بين عناصرها المتباعدة وفهم معناها [4]، فهذه الصور غامضة

---

[1]- ينظر: سوزان برنار، المرجع السابق، ص ص 18، 19.

[2]- أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص 20.

[3]- أدونيس، في قصيدة النثر، ص ص 289، 290.

[4]- ينظر: رابح ملوك، قصيدة النثر العربية، ص 343.

غير مبهمة، بعيدة المرامي مُحددة المعاني، سماتها تكادُ تطابق سمات قصيدة النثر، فهي كثيفة المعاني وموجزة العبارات.

II - مفهوم الصورة الشعرية:

يُعد مصطلح الصورة الشعرية من أكثر المصطلحات التي اعترى مفهومها اللبس والغموض، لارتباطها بالذات المبدعة من جهة وَبالذات المتلقية من جهةٍ أخرى فـ« هي المرآة التي ينعكس فيها الخط الفردي، الخاص بما فيه من نسبية حتمية تفرضها طبيعة الذات الشعرية المتميّزة هذا ومن جانب أخر إن تحديد الصورة الفنية. أو وصف طبيعتها يعتمد على ما تحدثه في نفس متلقيها من وجوه للاستجابة وأبعاد دلالية وإيحائية » [1]

ولهذا نجد تعريفات عديدة للصورة الشعرية تختلف من جنس شعري لآخر ومن ناقد لآخر، فقد تطور مفهومها مع تطور الشعر لأنها تعكسه وتجسده« فالشعر هو الصورة، والصورة هي الشعر»[2] وكما يستحيل تقنيين الشعر وضبطه في مفهوم جامع مانع، كذلك يستحيل وضع مفهوم جامع مانع للصورة الشعرية.

ولهذا لابدّ من العودة لمفهومها في المعاجم اللّغوية قبل التطرق لمفهومها الاصطلاحي:

ورد في "لسان العرب" لـ"ابن منظور" تحت جذر "صَوَرَ" أن: «الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وَصورة الأمر كذا وَكذا أي صِفتَهُ»[3] فيكون المراد

---

[1]- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 19.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- ابن منظور "أبو الفضل جمال الدّين بن مكرم"، لسان العرب، دار صادر، ط4، م7، دار الصادر، بيروت، 2005، ص 304.

بالصورة هنا ظاهر الشيء وحقيقته ووصفه، كما يراد بها الوجه «وصوره الله صورةً حسنةً فتصور...أراد بالصورةِ الوجه » [1]

ومنه فإن للصورة دلالات لّغوية متعدّدة أجملها "نور الدين عصام" في معجمه "الوسيط" بقوله: « الصورة: مادة: صَوَرَ.

الصورة: جمع: صُوَرٌ وصِوَرٌ. الشكل

الصورة: الوجهُ

الصورة: الهيئةُ

الصورة: الصّفةُ

صورة الشيء: خياله في الذهن أو العقل » [2]

تقترب هذه الدلالات اللّغوية للصورة من المفهوم الاصطلاحي للصورة الشعرية، فقد عنت لدى النقاد القدامى الشكل أو الهيئة أو الصفة التي يقدم بها الشاعر أفكاره وأحاسيسه « وكأن الشاعر يتمخض- كما يقال- المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرًا، ثم يُعد لهُ بعد ذلك ما يُلبسه إيّاه من الصور التي تناسبه » [3]، أما اليوم فهي أقرب للتعريف اللّغوي القائل بأنها خيالُ الشيء في الذهن أو العقل.

ورغم أهمية هذه المفاهيم فإنها لا تلم بمفهوم الصورة إلا إلمامًا بسيطًا، فهي الجوهر الأساسي وَالحيوي الدائم للشعر هذا الكائن المتغير الدائم التحول، فكيف يكون جوهره ثابتًا سهلاً على الفهم والتحديد؟، وقد اختلف النقاد ليس في مفهوم المصطلح فحسب بل حتى في التأصيل له.

---

[1]- ابن منظور، المصدر السابق، ص 304.

[2]- عصام نور الدين، الوسيط عربي- عربي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005، ص 798.

[3]- جابر عصفور، النقد الأدبي الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ج2، دار الكتاب المصري، القاهرة، 2003، ص 382.

فقد انقسموا إلى فريقين، فريق يرى أنها وليدّة تراثنا النقدي القديم، وآخر ينظر إليها على أنها وافد من الحداثة الغربية لا وجود لظلها في تراثنا النقدي.[1]

وهنا يتبادر للِذهن سؤال: هل كان شعرُنا القديم خاليًا من كل أنواع التصوير؟، هل كان مُجرد أوزن وكلام عادي مباشر؟. والجواب قطعا لا، فقد كان شعرُنا غنيًا بالصور البلاغية كالتشبيه والاستعارة والكناية مُنذ العصر الجاهلي، وَما دام الشعر قد عرف التصوير فلابدّ أن النقد قد عالج قضاياه، فهما وجهان لعملة واحدة ما أن يعرف أحدهما شيءً حتى يعرفه الآخر، وعليه فإننا قد« لا نجد المصطلح -بهذه الصياغة الحديثة- في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول»[2]

وَلعلّ أول من عالج هذه القضية من بين النقاد العرب هو " الجاحظ" في كتابه " الحيوان" حين قال في تعريفه للشعر« إنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير »[3]. والمتأمل في هذا المفهوم يلاحظ أنه يوحي بثلاثة مبادئ تتماشى ومفهوم الصورة في النقد الحديث وقد ناقشها "الجاحظ" في كتبه النقدية، وهي:

- أن للشاعر أسلوبًا خاصًا في التعبير عن مشاعره وأفكاره، بطريقة تثير مشاعر القارئ وتميلهُ إلى وجه ما.
- أن الشاعر يقوم بصياغة أفكاره ومعانيه بطريقة حسية، وهو ما نسميه اليوم بالتجسيم.

---

[1]- ينظر: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص20.

[2]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص07.

[3]- الجاحظ "أبو عثمان بن بحر"، الحيوان، ج3، دار الكتب العلمية، م2، بيروت، 1998، ص ص 131، 132.

- وعليه يصبح الشعر قريبًا جدًا من الرسم، وإن اختلف عنه في مادة التصوير إلا أنه يشابهه في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي.[1]

ومنه فقد فتح الجاحظ باب معالجة قضايا التصوير أمام النقاد القدامى، فجاء بعده من أيده ورأى بأن الصورة هي الوسيلة التي يصوغ بها الشاعر أفكاره ومشاعره ويقدمها للسامع بطريقة تبرز مهارته وشاعريته. إذ هي المحددة لتميزه وكفاءته حسب رأى الناقد قدامة بن جعفر الذي يقول: « إن المعاني كلها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب، وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة»[2]

وجاء من النقاد من طور أفكاره ورأى أن الصورة ليست الوسيلة أو الشكل الذي يصوغ فيه الشاعر أفكاره ومعانيه فحسب، بل هي امتزاج كلي بين الشكل والموضوع حتى لا نكاد نميز أحدهما عن الآخر إذ « لا نظم في الكلام ولا ترتيب حتى يعلق بعضهما ببعض ويبنى بعضهما على بعض وتجعل هذا بسبب تلك»[3] على حدّ تعبير القاضي الجرجاني، الذي درس الصورة بناءً على الذوق الفني المرهف واعتمادًا على ما تثيره هذه الصور في نفوس مُتلقيها، متجاوزا بذلك مقياس التشابه، فالصورة الشعرية ينبغي أن تكون مطلقة لا مقيدة بوجه شبه أو غيره، فكانت بذلك بلاغة الصورة المعاصرة امتدادا لبلاغته وبيانه.[4]

فها هو ذا "بول ريفردي" الشاعر الفرنسي المعاصر يرى كما كان يرى الجرجاني أن علاقة

---

[1]- ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ص 254، 255.

[2]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص65.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: سعد كريم الفقي، دار اليقين، د م، 2001، ص61.

[4]- ينظر: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 25.

التشابه وحدها قاصرة عن إنتاج صورة شعرية جيدة، فليس مُهمًا فيها تطابق الإيحاءات مع الشيء الموحى به، بقدر كشفها عن شيء مجهول بناءً عن شيء معلوم، قد لا يتطابق معه تطابقا منطقيا، ولكنه يوحي بدلالته ويرسمه في الذهن رسما واضحا[1]، كعبارة "الربيع العربي" التي ترسم الموت والدماء، ترسم الدمار والخراب، رغم بعد معناها اللّغوي عن هذه الإيحاءات وعدم وجود أي صلة تشابه بينهما. فالصورة كما يقول " بول": « إبداع ذهني صرف. وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع بين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة...إن الصورة لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة»[2]

وإذا كانت الصورة عند "بول" ذاتية مرتبطة بالإبداع الذهني الصرف، فإنها عند "باوند" مُنظر الحركات الشعرية المُختلفة وأبرز دعاة مدرسة " الأيماوجيين" امتزاج كلي بين الذات والموضوع يتداخل فيها التعبير عن العالم الداخلي للشاعر بهواجسه وعقده وأفكاره المتضاربة والمتداخلة مع العالم الخارجي بوضوحه وجلائه[3]، فالصورة حسبه« هي ما ينقل عقدة فكرية أو عاطفية في لحظة رمزية»[4]، أي هي تعبير عن العالم الداخلي للشاعر من خلال مقاربته بالعالم الخارجي.

في حين يرى "سي دي لويس" أن الصورة الشعرية هي تصويرٌ للعالم الخارجي حسب رُؤيا الشاعر له، مما يفسر جرأة الشعراء في خلق صور جديدة ومبتكرة حين يتغير بناء المجتمع ويختلف فهمهم له فيحاولون تصويره كما يرونه مظهرين الحقيقة الكامنة تحت ما هو ظاهر وفي

---

[1]- ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، د م، ص 134.

[2]- Cf. Herberr Read :Collecred Essays in Literary Criticismù, (Fabee de Faber London) pp .98-90 : نقلا عن: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 134.

[3]- ينظر: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 32.

[4]- رابح ملوك، ريشة الشاعر - بحث في بنية الصورة الشعرية و أنماطها عند الماغوط-، دار ميم للنشر، الجزائر، 2008، ص 19.

هذا تأكيد منهم على أهمية الجانب الحسي وقوة إيحائه وإثارته لمشاعر المتلقي، فالصورة الشعرية تعمل على كشف الأشياء أمامنا بشكل دقيق يثير عواطفنا ومشاعرنا للدرجة التي نحس عندها بأننا لأول مرة نلتقي بها وإن كنا نعرفها من قبل، لأننا نراها الآن من منظور الشاعر. نرى انعكاس هذا الشيء الخارجي في روح الأديب[1] فـ« الصورة الشعرية هي العقل الإنساني الهادف لإيجاد صلة مع كل ما هو حي أو كان حيًا وبذلك توجد خلال كل استعارة تطابقا بين الموضوعات الخارجية»[2]

والملاحظ أن هذه التعريفات الثلاثة تتفق في ارتباط الصورة الشعرية بذات الأديب، فهي إما تُعبر عن العالم الداخلي له وتوضحه باستعمال العالم الخارجي، أو تصور انعكاس العالم الخارجي في ذات الأديب، أو توضح رؤيا الأديب لهذا العالم، بأسلوب فني جمالي يرتكز على قوة إبداعية في الإيحاء بما يجول في ذات الشاعر من تخييل، وَمن هنا اتفق النقاد الغربيون على دراسة الصورة الشعرية من إحدى هذه الزوايا الثلاث، حيث صنفت:« المناهج الحديثة التي درست الصورة الشعرية حسب مفهوم المصطلح إلى ثلاثة مناهج: المنهج النفسي، والرمزي، والفني أو البلاغي » [3]

ولم يبتعد النقاد العرب المعاصرون في دراستهم لمفهوم الصورة الشعرية عن ما جاء به النقاد الغربيون، لوحدة الإنتاج الفني المدروس من جهة، ولدراستهم وتأثرهم بأعمالهم النقدية والفنية من جهة أخرى.

---

[1]- ينظر: سي دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الخبابي ومالك ميري وسليمان حسن إبراهيم. مر: عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982، ص 56.

[2]- المرجع نفسه، ص40.

[3]- نعيم اليافي، مُقدّمة لدراسة الصورة الفنيّة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982، ص 69.

فها هو الناقد "جابر عصفور" يخلص بعد دراسته للصورة الشعرية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب إلى أنها وسيلة الشاعر للتعبير عن جوانب خفية من التجربة الإنسانية وليست مجرد حُلي تُزين بها المعاني لأجل لفت الانتباه، يمكن الاستغناء عنها، وإنما ضرورة حتمية لا يستطيع الشاعر بغيرها إيصال ما يدركه للقارئ[1]، فالصورة لديه« هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته، ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام... فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات، لا يمكن له أن يتفهمها ويجسّدها، بدون الصّورة » [2]

وما أقرب نظرته هذه من تعريف "بول ريفردى" لها فكلاهما رآها وسيلة للتعبير عن ما يجول بذات الأديب، وامتزاج كلي بين الشكل والمضمون لا يمكن الاستغناء عنها.

في حين يرى الناقد "عز الدين إسماعيل " أن الصورة الشعرية هي وسيلة الشاعر للتعبير عن ما يجول بذاته، فهي الوسيلة التي تمكنه من تصوير مالا يمكن تصويره بغيرها، فيجعل اللامرئي محسوسًا ويجعل الغير مألوف للعقل والمنطق يلامس الوجدان فيتقبله الإحساس ليراه المتلقي بمنظور الشاعر فيستسيغه عقله رغم عدم واقعيته، فالصورة حسبه « دائما غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع، لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع». [3]

أما الناقدة "بشرى موسى صالح" فتذهب في أهمية الصورة الشعرية إلى أبعد من ذلك إذ هي الشعر ذاته عندها، فهي نتاج عمل ذهني يصوغ به الشاعر أفكاره ومعانيه بشكل متلائم مع السياق الخارجي تلاؤمًا تامًا، فتحوي بذلك القيمتين الأساسيتين بالشعر– القيمة التعبيرية الموضوعية

---

[1]- ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 382.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 127.

والقيمة التشكيلية الفنية-.[1] ولذا بات لزاما على الناقد الحداثي أن لا يبحث فيها عن القيمة التزينية أو التقريرية أو الشارحة كما كان يفعل الناقد التقليدي، وإنما يبحث في حداثتها وجدتها، يبحث في تكثيفها للمعاني وقدرتها على الإيحاء الذي يفتح باب التأويل بقرينة أو دليل، واهبة بذلك للقصيدة ديمومة القراءة والحيوية.[2]

فالصورة الشعرية« هي: الصوغ اللساني المخصوص، الذي بوساطته تجري تمثل المعاني، تمثلًا جديدًا ومبتكرًا، بما يحيلها صورًا مرئيةً معبرةً، وذلك الصوغ المتميز والمتفرد، هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ مادياتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي» [3] ومنه فإن الصورة الشعرية تؤكد على امتزاج الخصائص الفنية مع المحتوى الفكري للأديب في القصيدة، فالعناصر الفنية توحي بما يجول بذات الأديب، وتصوغه ضمن رؤياه مانحةً للقصيدة صورتها الكلية والنهائية. [4]

الواضح مما سبق أن الصورة الشعرية ترتبط بروح التجربة الشعرية، إذ تصور أفكار الشاعر وَرؤياه، مجسدةً شاعريته وقدرته الفنية على التعبير، والتي تختلف من شاعر لآخر، ومن مرحلة شعرية إلى أخرى، كبصمة مميزة بكل قصيدة.

---

[1]- ينظر: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 145.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص148.

[3]- المرجع نفسه، ص3.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 173.

الفصل الأول: طبيعة الصورة الشعرية وأساليب بنائها في مجموعة "الوليمة" لـ"أُنسي الحاج":

I- طبيعة الصورة الشعرية:

1- الطابع الحركي.

2- سمة الغموض.

II- أساليب الصورة الشعرية:

1- الأسلوب القصصي.

2- الأسلوب الدرامي.

3- الأسلوب الرمزي.

4- الأسلوب المكثف.

5- الأسلوب الدائري.

I - طبيعة الصورة الشعرية:

يتضح من مفهوم الصورة الشعرية أن طبيعتها تختلف من نمط شعري لآخر، ومن شاعر لآخر، إذ ترتبط بروح التجربة الشعرية وتجسد ذات الأديب عبر تصوير رؤياه، ممّا يجعل الكشف عن طبيعتها أمرًا ضروريًا لفهم القصيدة.

ولعلّ أهم ما يميز طبيعة الصورة الشعرية في مجموعة " الوليمة" لـ"أنسي الحاج" سمتان ظاهرتان هما: طابعها الحركي واكتساؤها للغموض.

1- الطابع الحركي:

اهتم أنسي الحاج بالصورة الشعرية جاعلا من الفعل محور بناء لها، حتى باتت جميع قصائده تبدو غنية به [1]

يقول في قصيدته "يا شفير هاويتي":

« كَرِهوا أُمّةً لأنها تبتسم فراحت تَضْحك

وقتَلوها لأنها تضحك فأخذت ترقص

ومَزَّقوها لأنها ترقص

فراحت عيناها تغصّان بالوعود وشَعْشَعَت نوافذُها.

قَطَعوا يُمناها عن يُسراها لأنّ يديها قَلْبُ العالم.» [2]

إن الملاحظ على هذا النموذج طابعه الحركي الناتج عن طغيان الأفعال به، وهي أفعال مُنجزة من قبل ذاتين متصارعتين، ذاتٌ مهاجمة، وأخرى مسالمة، ذاتٌ كارهة حاقدة، وأخرى واثقة متماسكة، وقد تميزت أفعال الذات الحاقدة بأنها أفعال ماضية منجزة من قبل الجماعة " كرهوا،

[1]- ينظر: رابح ملوك، قصيدة النثر العربية، ص 161.

[2]- أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2007، ص 227.

قتلوا، مزقوا وقطعوا" والفعل الماضي هو فعل قار، أنجز وانتهى، أي أصبح حقيقة واقعة تتطلب ردة فعل.

أما أفعال الذات الواثقة فهي تتراوح بين زمني الماضي " فراحت، أخذت، راحت وشعشعت" والحاضر "تبتسم، تضحك، ترقص وتغصان"، وهي أفعال منجزة من قبل ذات فردية متماسكة، في حين أن الأفعال المطبقة عليها منجزة من قبل ذات جماعية" كرهوا، قتلوها، مزقوها وقطعوا". والفرد أضعف من الجماعة، ولهذا تنهزم الذات الفردية في النهاية حين تخسر تماسكها نتيجة تمزقها، إذ بعد أن كانت تنتقل من سعادة إلى سعادةً أكبر غير آبهة بأفعال الذات الجماعية، لم تجد غير الوعود لتغص بهم عيناها.

والمتأمل في هذه الأفعال سيلاحظ أنها تتولد فيما بينها بشكل سببي على مستوى المعنى وطريقة الكتابة، ففعل التبسم ولدّ فعل الكره، وفعل الكره ولدّ فعل الضحك، وفعل الضحك ولدّ فعل القتل، وفعل القتل ولدّ فعل الرقص، وفعل الرقص ولدّ فعل التمزيق، وفعل التمزيق ولدّ فعلي الغصة والشعشعة.

والواضح في هذا المقطع أن الشاعر يعالج قضية انقسام الأمة العربية، ويُرجع ضعفها وانهزامها إلى هذا التمزق والتفكك، فالذات الجماعية لم تستطع هزيمة الذات الفردية إلا عندما قسمتها "مزقتها" وحين مزقتها أصبح صوتها غير مسموع- توقف ضحكها- ولم يعد باستطاعتها الحركة -توقفت عن الرقص- ولم يبق لها سوى الوعود لتغص بهم عيناها. وهذا الضعف هو الذي يصوره أُنسي الحاج في قصيدة أخرى بعنوان" لو كنت مكاني"

إذ يقول في مقطعها الأول:

« يتكلّمون يتكلمون

ويتكلمون

حبّذا لو يسكتون!

يسكتون يسكتون

ويسكتون

أوّاه! أرجوكم! تكلّموا!...» [1]

في هذا المقطع يظهر غضب وحيرة الشاعر، يظهر غضبه من خلال تكرار الفعل نفسه "يتكلّمون" عدة مرات في سطرين متتاليين دون فواصل، ثم يتمنى ضده بسطر الذي يليه "يسكتون" وحين ينجز هذا الفعل، لا يرضى عنه بل ويثير غضبه فيكرره كما كرر فعل الكلام ثم يرجوهم أن يتكلموا. وفي هذا تظهر حيرته فلا السكوت أرضاه ولا حتى الكلام أراحه.

فالشاعر هنا يطالب بالأفعال لا بالكلام، فالكلام الذي لا ينجز أفعالًا، الذي هو مجرد وعود تذرها الرياح أو مجرد توعدات لا يخشى مردُها، يكون السكوت أفضل منه، فربما يكسوهم السكوت وقارًا يخشى صاحبه. ولكن الشاعر يعود فيرى أن سكوتهم لم يجدي وأن هناك أمور بالواقع يجب أن لا يسكت عليها، فيعود ويرجوهم أن يتكلموا.

وبهذا يُظهر الشاعر ضعف العرب، فكلامهم بدون جدوى وسكوتهم بدون وقار، فليسُوا الحليم الذي يخشى صمته.

وقد أفاد طغيان الأفعال على هذا المقطع في تجسيد غليان روح الشاعر غضبًا، وتصوير توتره. كما وهب المقطع الشعري حركيةً أكبر خاصةً أن الأفعال المستعملة تنتمي إلى زمن الحاضر ومكررة بدون فواصل ممّا يجعل تأثيرها أقوى في المتلقي.

[1]- أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص 314.

2- سمة الغموض:

تعد سمة الغموض سمةً ملازمة للصورة الشعرية في قصيدة النثر، لأنها تقوم أساسًا على الإيجاز المبني على الموازنة بين التعبير العاطفي والكثافة والحذف والعمق، وبين الشكل المتميز بالديمومة والحيوية، وهذا ما يدفعها نحو الغرابة والخروج عن المألوف، ممّا يجعل صورها غامضة صعبةً على الفهم والتلقي.[1] فالغموض لم يعد تلك الكتابة التي« تتكئ على ما هو غامض وفوضوي ومدهش وغريب...فالنص الإبداعي يتشح بالغموض من كونه يسعى للإمساك بعالم هو نفسه غريب وغامض ومحّير» [2].

فشاعر قصيدة النثر يسعى لتصوير عالمه الداخلي الذي هو انعكاس للعالم الخارجي، هذا العالم الغامض المتناقض الفوضوي، الذي اختلطت فيه القيم بالرذائل، فلم يعد باستطاعة الإنسان أن يميز بين الصواب والخطأ فيه، يصور انعكاس هذا الشيء الغامض في ذاته، قاطعًا صلته بصلة الشيء الموحي به، فليس الشعر الحديث« سوى تضييق مستمر لهذه المسافة بين التجربة وشكل التعبير عنها» [3]، مما يجعل صوره تبدو غامضة صعبة على الفهم والتفسير:

يقول أنسي الحاج في قصيدة "يا شفير هاويتي":

«وَجَعي من القتل يذوب أمامكِ، ووجعي على القتيل يصبح فيك قيامة. يا شفير هاويتي، يا مُغْريتي وضحيّتي، أَشهَدُ أنْ لا شروق إلاّ من عينيكِ، ولا ظهورَ إلاّ في عينيكِ، ولاّ هبوب إلاّ على

---

[1]- ينظر: عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، 2011، ص 182.

[2]- المرجع نفسه، ص 178.

[3]- رابح ملوك، قصيدة النثر العربية، ص 165.

جبينك، ولا هدوء إلاّ على جبينك، أشهد أن لا حياة إلاّ الموت فيك، ولا سلام إلاّ من شهوتك، ولا مستقبل إلّا على جناح شعرِكِ، تاج العالم، يا شفير هاويتي.» [1]

إن أنسي الحاج لا يخاطب في قصيدته هذه المرأة –كما يبدو للوهلة الأولى- فالمرأة غائبة في حالتها المستقلة عن هذا المقطع لا تظهر به إلا ليصور عبر صفاتها شغفه للحرية، حبيبته التي يبحث عنها فحاجة أنسي الحاج« إلى الحرية تفوق حاجة أي كان إلى الحرية» [2] فالحرية هي مغريته وضحيته هي شفير هاويته وتاج العالم في نظره.

وغموض هذه الصورة يكمن في بعد الصلة بين الشيء الموحي به، وشيء الذي كان وسيلةً للإيحاء عليه، فالحرية يوحي لها بالمرأة التي هي في المجتمعات العربية ضعيفة ومأسورة وكلمتها غير مسموعة، إي هي رمزٌ لضد الحرية، ولكن جموح خيال الشاعر استطاع أن يجد صفات مشتركة بينهما، شكّل من خلالها هذه الصورة التي تعكس شغفه للحرية، والتي يمكن توضيح الصلات فيها بين الحرية والمرأة كالتالي:

- المرأة في المجتمعات العربية ومنها لبنان هي العرض" الشرف"، والعرض لديهم تهون الروح فداءً له، والمقتول فداءً له يكسب تقدير ومحبة كل من يعرفه، ويسبب موتهُ حزنًا عظيمًا في قلوبهم. وكذلك الحرية، فالحرية هي التي يقدم الإنسان روحه فداءً لها دون أسف، وهي التي يكون حزننا على فاديها بروحه قيامةً في قلوبنا.
- وَالمرأةُ الجميلة العفيفة الخلوق كنزٌ يغري أيًّا كان بامتلاكه، وهي كذلك ضحيتنا، ضحيةُ العادات والتقاليد المتعسفة البالية، وكذلك الحرية هي المُغرية التي يطمح لها كل من سلبت

[1]- أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص 229.

[2]- أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص 25.

منه، وهي الضحية التي لا يمكن أخذها إن لم نسلمها نحن بتخاذلنا أو ضعفنا، فهي ضحيتنا إذا.

- المرأة هي الأم التي تربي أبنائها وتزرع فيهم العزيمة والإرادة لتحقيق النجاح، وهي الزوجة والأخت التي تدعم زوجها وأخاها ليحقق كل ما يهدف إليه من نجاح، وهي البنت التي يبذل الأب قُصار جهده لينجح في تحقيق كل ما يهدف إليه لأجل عينيها، وقد قال العرب قديمًا: "وراء كل رجل عظيم امرأة". وكذلك الحرية فلا يمكن للأسير أن يحقق النجاح "شروق، ظهور، هبوب" ولا حتى استقرار "هدوء، سلام" فلا حياة بدونها إنها فعلا كما رآها أنسي الحاج" تاج العالم".

وَإذا كانت هذه الصورة اتسمت بالغموض لبعد الصلات بين عناصرها، وجمعها بين ما لا يمكن الجمع بينه إلا عبر قوة خيال واسعة، ممّا يجعل فهمها صعبًا غير يسير. فإن هنالك صورًا أخرى صعبة على الفهم والتفسير لانبنائها على التضاد الحاد أو المفارقة ممّا يجعلها غامضة.

كقول " أنسي الحاج" في قصيدة "الوليمة":

« ضوء القمر يَلْمع ليضلل الباحثين عن فحوى ظلامه

وظلام القمر جزء ضائع في ظلام الله!

لا تبحثوا عنّي في كلمة

وليستُ في شيء.

أحرقوا هذه الكتب!

خيانة!... خيانة!... »[1]

[1]- أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص 329.

إن قارئ هذه الأسطر سيلاحظ وجود تضاد حاد، مبني على مفارقة واضحة، حيثُ أن الشاعر يجعل من ضوء القمر الهادي للمسافرين في البر وَالبحر، مجرد قناع يستر به القمر ظلامه، كي لا يكشف الباحثون فحواه.

وهنا نطرح السؤال: كيف يكون الضوء درعًا للظلام وهما الضدان اللذان ما أن يحل أحدهما حتى يغيب الآخر؟!.

بل كيف يكون للقمر رمز النور ظلام؟!.

وتزداد المفارقة حدة حين يرجع الشاعر ظلام القمر إلى ظلام الله. الله الذي هو "النور"[1] القائل: ﴿ اللهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرَضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشَكوَةٍ فِيهَا مِصبَاحُ المصبَاحُ في زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنّهَا كَوُكَبٌ دُرِّيٌّ...﴾

[سورة النور، الآية 35]

إن أنسي الحاج في هذه الأسطر يُلغي كل ما نؤمن به، بل وَيعطينا نقيضه. فها هو يخبرنا أن الله يأمرنا أن لا نبحث عنهُ في كلمة، فلا شيء يدلنا على طريقة أو كيفية التقرب منه. فلماذا أوحى على رُسله الكتب السماوية إذًا؟! وكيف نفسر قول النبي محمد "صلى الله عليه وسلم" في خطبة "حجة الوداع" «وقَدْ تَرَكْتُ فِيْكُمُ مَاْ إنْ اعتصمتم بِهِ فلَنْ تَضِلُّوْاْ أبدا، أمرا بينا، كِتَاْبَ الله وَسُنَّة نبيّه.» [2]

هذا التنافر وهذا التناقض بين ما نؤمن به وما تقوله هذه الأسطر يفسره السطر الأخير من المقطع: "خيانة!...خيانة!..." فأنسي الحاج يندد بالذين استغلوا الدين ونوره ليضلّوا به الناس، فكان

---

[1]- ورد في الإنجيل أن الله هو النور كذلك [الله نور ولا ظلمه مقترنة به البتة] [يوحنا 1:0].

[2]- محمد خليل الخطيب، خطب الرسول 574 خطبة من كنوز الدر وجوامع الكلام، دار الفضيلة، القاهرة، 1984، ص 63. وقد ورد في إنجيل يوحنا على لسان النبي عيسى عليه السلام: [أنا هو نور العالم، من يتبعني فلا يمشي في الظّلْمَةِ بل يكون له نور الحياة] [يوحنا 12:8].

نور الدين غطاء وعباءة يختبئون خلفها ويخفون نواياهم الخبيثة "ظلامهم"، فهو يريد تنبيه الناس لهذا الخداع فلا يبحث عن الله في كلمة لأن هذه الكلمة قد تؤول وتفسر خطأ حسب أهواء البشر ومطامعهم، ولذا علينا أن نفهم القرآن بعقولنا وقلوبنا حتى يكون نورًا ولا نتلقاه حسب ما يفسر لنا.

والملاحظ أن غموض هذه الصور يولد في نفس متلقيها أثرا أعمق وتأثيرا أكبر، فالشاعر لم يلجأ للغموض كحُلي يزين به قصيدته، وإنما كان ضرورة استدعاها تصوير ما لا يمكن تصويره وإيصاله للقارئ بغير هذه الطريقة.

II- أساليب بناء الصورة الشعرية:

تعددت أساليب بناء الصورة الشعرية في قصيدة النثر وتنوعت، نتيجةً لتطور مفهوم الصورة الشعرية وتحول وظيفتها من مجرد وسيلة لإضفاء رونق جمالي إلى أداة للتعبير عن رؤيا الأديب، ممّا جعل أهميتها تتضاعف إلى حد أن أصبحت« الصورة هي الشعر»[1].

ومنه فإننا حين ندرس أساليب بناء الصورة الشعرية في مجموعة "الوليمة" لـ"أنسي الحاج"، إنما ندرس أساليب بناء القصيدة الشعرية لديه في هذه المجموعة، والتي تعددت إلى: أسلوب قصصي، أسلوب درامي، أسلوب رمزي، أسلوب مكثف وأسلوب دائري.

1-الأسلوب القصصي:

المقصود بالأسلوب القصصي في بناء الصورة الشعرية، هو استعارة الشاعر لبعض الأدوات التعبيرية من الفن القصصي، واستعمالها في بناء قصيدته، كالسرد أو الوصف... أو غيرهما.[2] وليس احتواء القصيدة الشعرية لجميع الخصائص الفنية للقصة « فهو ليس سوى قالب عام لا

[1]- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 19.

[2]- ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 300.

علاقة له بطبيعة القصة في معناها الفني الحديث»[1]، لجأ إليه الشعراء لتكون صورهم متماسكة مع بعضها البعض، مكونةً وحدةً موضوعية، وليكون تعبيرهم أكثر إيحاءً وتأثيرًا لغناه بالتفاصيل الحية.

ولقد استعان "أنسي الحاج" في بناء صوره الشعرية بهذا الأسلوب لاحتوائه على الإيحاء الذي يمنح المظهر الموضوعي للعواطف الذاتية، مُكسبًا القصيدة بذلك وحدةً[2]، كانت لتضعف لولاه « فصورة عند أنسي الحاج تطلع من الداخل»[3] فتكسب بذلك طابعًا وجدانيًا يضعف الجانب الموضوعي.

ويظهر هذا الأسلوب بجلاء في كل من: قصيدة "الصديق" وقصيدة "اللجج السحيقة"، وقصيدة "النجمتان".

يقول أنسي الحاج في قصيدة النجمتان:

« كلُّ شيء تَّوقف.

في هذه الساعة الجداولُ تُصغي وَالثلج سهران.

كل شيء توقّف، والهزء المعتاد، عُلّق.

فثمّة نجمتان حطّمتا النظام.

---

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1997، ص 433.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 429.

[3]- ينظر: خالدة سعيد، حركّية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر، ط3، بيروت، 1986، ص 68.

وتنطلقان للاتحاد.

بعد لهيب المسافة وأوجاع الحريّة.

ها هما

واحدة ترمي عنها الأسماء

وأخرى الأعشاب والصخور

فتلبسان اللهفة

وظلال الصلبان

وخوف العيون.

تشدُّ النجمة إلى النجمة

تتراكضان

تقطعان ملايين السنين في لحظة

وترتمي الواحدة في الأخرى

انهيارا واحدا.

وفي الفسحة الصغيرة.

بين اليد واليد

بين لحظةٍ ولحظة

تعود تمرّ

ناعمةً كالأفعى.

ملايينُ السنين...»[1].

إن قارئ هذه القصيدة سيلاحظ اعتماد الشاعر على أسلوب قصصي سردي، يصور من خلاله لحظة اتحاد لبنان الشرقية مع لبنان الغربية، والتي يرمز لهما "بالنجمتان".

وقد ساهم هذا الأسلوب في تماسك الصور الجزئية من خلال تتابعها –عبر تتابع سرد الأحداث- مشكلةً صورة كلية تُظهر تماسك القصيدة، وتسمها بالوحدة.

يصور الشاعر في المقطع الأول: أهمية هذا الحدث من خلال تصوير انتظار العالم له، بأسلوب سردي.

أما في المقطع الثاني فيصور: حالة الطرفين "النجمتان"، والتي اتسمت بالتضحية الممزوجة باللهفة مع شيء من الخوف.

[1]- أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص ص 279، 280.

وفي المقطع الثالث يصور: حماس وشوق كل منهما للاتحاد، رغم أنه قد يكسرهما معًا "انهيارا واحدا".

أما في المقطع الرابع فيصور الشاعر: أمال وهواجس اللبنانيين من هذا الاتحاد عبر تصوير لحظة الاتحاد –لحظة المصافحة- والتي تصور ألف حلم بعودة الحياة الآمنة للبنان، فيقيم المسلمون والمسيحيون على أرضها بسلام، كما أقاما لملايين السنين من قبل، كما صور به خوف اللبنانيين من عودة الغزو والقتل، بعد أن يترك الناس حيطتهم، فالمسلمون والمسيحيون أعداء كذلك منذ آلاف السنين، وهذا ما دلت عليه كلمة (الأفعى) ربما فهي رمز "للعدو الغادر"، فالذكريات انسابت كعدو غادر ملأ قلوب اللبنانيين بالهواجس.

2-الأسلوب الدرامي:

إنه ذلك الأسلوب الذي يجعل من بناء الصورة الشعرية مُشابهًا لبناء الحياة اليومية« فالإنسان والصراع وتناقضات الحياة هي العناصر الأساسية لكل قصيدة لها هذا الطابع الدرامي»[1]، حيث إن الشاعر يستعمل هذا الأسلوب الذي ينبني على الصراع، ليجسد أفكاره ومشاعره كأشخاص تتحاور وتتصارع، فيبرز البناء الدرامي للقصيدة من خلال هذا التصارع[2].

وهو أسلوب يكسب الصورة طابعًا موضوعيًا، عبر تجسيدها لرؤيا الشاعر، فالشاعر عند استعماله يستغل« كل وسائل التعبير الدرامي، من حوار وحوار داخلي وسرد وما إلى ذلك. لكي يجسم التجربة الذاتية الصرفة في إطار موضوعي حسي وملموس»[3].

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص284.

[2]- ينظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط4، القاهرة، 2002، ص194.

[3]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص284.

ومن بين القصائد التي انبنت صورها على هذا الأسلوب في مجموعة "الوليمة": قصيدة "وفاء العصافير" وقصيدة "الحركات العمياء" وقصيدة "يوم بعد المطر".

وسأورد قصيدة "وفاء العصافير" لأوضح كيف تجلى هذا الأسلوب في بناء صورها.

يقول أنسي الحاج فيها:

« أنسابُ كالماء بين الصخور.

جلستُ لأنْظم

فرأيتُ الأوزان عصافير تبكي في أقفاصها.

أكان يمكن أن أترك العصفور حزينًا

من أجل أن أُزيّن بيتي؟

وتركت الأوزان لأشدّاء القلوب.

وكم أنا معجب ببراعتهم!

وكم يُطربني الغناء المنظّم !

وكنت أود لو أكون مثلهم

ولكنْ ما حيلتي

إذا خلقني الله ضعيفًا أمام الحرية

فضيّعتُ الأوزان وضيّعَتني

ولم أربح غير وفاء العصافير.»[1]

تنتظم صور هذه القصيدة في شكل حوار داخلي يكسب الموقف المعبر عنه قيمة درامية، تنجح في إثارتنا. فالشاعر يصور من خلال هذه القصيدة الصراع القائم حول ضرورة الوزن والقافية في بناء القصيدة الشعرية، عبر صوت داخلي مؤيد لا يظهر علنًا إلا مرةً واحدة في بداية القصيدة، وصوت آخر رافض يحاور الصوت الأول.

فالمتأمل للقصيدة سيلاحظ أن "أنسي الحاج" يحاور بها صوتا يلومه على تركه للأوزان، ويخبره أن الأفكار ستنساب وتصل للمتلقي من بين الأوزان، كما ينساب الماء من بين الصخور، كما أنها ستكسب القصيدة جمالًا ورونقًا.

فيردُ عليه الصوت الظاهر لأنسي: بأن هذه الأوزان تشبه العصافير المسجونة لتزيين البيوت، ثم يستنكر عليه طلبه قائلًا:

« أكان يمكن أن أترك العصفور حزينًا

من أجل أن أُزيّن بيتي؟»[2]

ويكمل أُنسي رادًا على هذا الصوت بأن الأوزان حقًا تظهر براعة ناظمها، وتجعل القصيدة أكثر طربًا، وأنه يود لو كان مثل ناظميها، غير أنه لا يستطيع، فالأوزان قيد وهو خلق عاشقًا للحرية. لا يملك تلك القسوة التي تُمكنه من وضع الأفكار والمشاعر في قوالب من الأوزان.

[1]- أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص ص 289، 290.

[2]- المصدر نفسه، ص289.

وَيمكن أن نلاحظ كذلك أن الشاعر كان بوسعه أن يمضي في بناء قصيدته، دون أن يستعين بصوته الداخلي المؤيد لكتابة القصيدة باستعمال الوزن. فلو حذفنا العبارتين الدالتين على وجود هذا الصوت:

« أنسابُ كالماء بين الصخور.

...

أكان يمكن أن أترك العصفور حزينًا

من أجل أن أُزيّن بيتي؟»[1]

لاستقام الكلام وَوصل المعنى، ولما حدث شيء للسياق. غير أننا نكون قد انتقلنا من الحالة الدرامية المبنية على الصراع إلى حالة الاستواء والتسطيح، فرغم استقامة الكلام إلا أنه سيلغي جانبًا من جوانب التجربة الشعرية، فلن يتجسد ذلك الصراع الذي عاشه الشاعر، ولن يتولد في ذواتنا ذلك الإحساس بالتشويق الممزوج بالمتعة، الذي يولده الأسلوب الدرامي.

3. الأسلوب الرمزي:

إن طبيعة "أنسي الحاج" الثائرة والغامضة وَالتي دفعته هو ذاته لأن يسم نفسه بالجنون وَاللّعنة في مقدمة مجموعته "لن"، دفعته كذلك لاستعمال الأسلوب الرمزي ليستطيع أن يعبر عما يجول بذاته، وما لا يمكنه أن يفصح عنه بغير الرموز.

[1]- أنسي الحاج، المصدر السابق، ص289.

فالرمز وحده من يستطيع« أن يحتوي المحدود واللامحدود والمتحول الساكن والآني الدائم ويتضمن القيم كلها التي يحسبها المنطقان العلمي والتقليدي متناقضة وما هي بمتناقضة»[1].

واستعمال هذا الأسلوب لا يعني بحال من الأحوال تحول القصيدة كلها إلى رمز واحد، وإنما يعني تماسك صورها الجزئية واشتراكها في الإشارة إلى شيء معين يجعل القصيدة تتوحد في الإشارة إليه كرمز عام كلي[2]، أو هو بتعبير أدق« أسلوب من أساليب التعبير اللغوي مغاير للمسار العادي المنطقي المجرد للغة» [3]

وقد استعان "أنسي الحاج" بهذا الأسلوب في بناء جل صور قصائده بهذه المجموعة، بل وفي بناء الصورة الكلية للمجموعة، فالصورة الكلية لجل قصائده بها هي عبارة عن صور جزئية تتلاحم وتتماسك لتشترك في الإشارة إلى رمز واحد مشترك كلي وعام، هو "الوليمة" التي تشير إلى: وليمة الدم، إلى الحرب الأهلية بلبنان ما بين سنتي 1975 و1990 للميلاد، هذه الحرب التي حولت لبنان إلى بركة دم لأكثر من خمسة عشر سنة، شاركت بها أيادٍ داخلية -طوائف مسلمة وأخرى مسيحية- وأخرى خارجية -سوريا وإسرائيل- يتسابقون جميعًا لاستنزاف ثروات لبنان ونهب خيراتها، حتى غدت كوليمة يسارع الكل إليها.

وأُنسي الحاج يحاول في هذه المجموعة أن يصور وقع هذه الفترة المؤلمة من تاريخ لبنان، في ذاته وذوات جميع اللبنانيين، ولم يجد وسيلةً أبلغ من الرمز لإيصال هذا الشعور بالحزن

---

[1]- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، 2008، ص246.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص228.

[3]- محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث [السياب ونازك والبياتي]، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2003، ص33.

الممزوج بالألم، فالرمزُ يكسي القصيدة وشاحا من الغموض، يثير القارئ لإزالته واكتشاف ما وراءه، وحين ينجح في ذلك يصله شعورٌ أبلغ وأثرٌ أعمق، فكل ما بذلنا جهدًا أكبر للوصول لشيء كلما كانت قيمته في داخلنا أكبر وأرسخ.

والمتأمل لقصائد هذه المجموعة سيلاحظ أن الصورة الكلية لجلها تشير بشكل أو بآخر إلى دلالة هذا الرمز "الوليمة: الحرب الأهلية بلبنان".

إما بتصوير وقوع حدث من أحداث هذه الحرب في ذات الشاعر، كقصيدة "النجمتان" التي تصور وقوع حدث إتحاد لبنان الشرقية مع لبنان الغربية في ذات الشاعر وكل اللبنانيين وهي قصيدة مبنية كذلك على أسلوب الرمز، فقد رمز الشاعر للبنان الشرقية ولبنان الغربية بالنجمتان وبنا قصيدته على هذا الرمز.

وإما بتصوير حالة الضياع والتشتت وَعدم الاستقرار، وهي حالات مصاحبة للحرب، وقد ظهرت في قصيدة "تعريف" وقصيدة "أخاف أن أعرف".

أو بتصوير الشوق إلى الحرية والعيش بسلام كما تظهر في قصيدة "يا شفير هاويتي" وقصيدة "ميلاد إله جديد" وقصيدة "في أحد الأيام سيرجع الكون جميلا" وقصيدة "قمر الشعر" وقصيدة "شفاه الينابيع".

أو من خلال تصوير مناجاة الشاعر ومن خلاله جميع اللبنانيين لله، ليرشدهم إلى الطريقة التي يوقفون من خلالها هذه الحرب. كما في قصيدة "لو كنت مكاني" وقصيدة "المتفرج المجهول".

ولإبراز دلالات وجماليات بناء الصورة الشعرية لأنسي الحاج من خلال الأسلوب الرمزي سأحلل قصيدة "شفاه الينابيع" والتي يقول بها:

« النبع أكثر حزنًا من العطشانة

عندما تقصده فتجده مُغْلَقًا بالحَجَر والشوك.

النبع أكثر عطشًا.

وأنتِ العطشانة لا تبكي

قولي: ((أيها النبع أنا المحتاجة اليك!)).

ومن ثنايا الحجر والشوك سيُنْهِضُه جمالُكِ.

أيتها العطشانة لا تكتئبي

فمكِ هدّية وجوعُكِ عطاء

ولمثلكِ تتجسّد الآلهة.

نامي وعند الصباح

الشوكُ مزمارٌ والحجر قَصْر،

ويُشرق النبع وتأخذينه.

فيا عطشانة أنتِ النبع

والينابيعُ شفاه.»[1].

[1]- أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص ص235، 236.

نجدُ الشاعر اتخذ من "النبع" رمزًا معادلًا "للسلام"، ونجدُ الرموز الجزئية تتآزر للإلحاح على الحاجة إليه.

بدأ الشاعر بتصوير أن السلام حزينٌ لبعده عن أرض لبنان التي رمز لها "بالعطشانة"، والعطش رمزٌ للحاجة لسر الوجود "الماء". ومن هنا تظهر شدة حاجة الشاعر للسلام –شدة حاجة لبنان له- ورغم هذا فالشاعر يرى أن النبع أكثر حزنًا من العطشانة، فلا أصعب من أن تشتاق أرض السلام للسلام "العطشانة هي النبع" في سطر ما قبل الأخير من القصيدة.

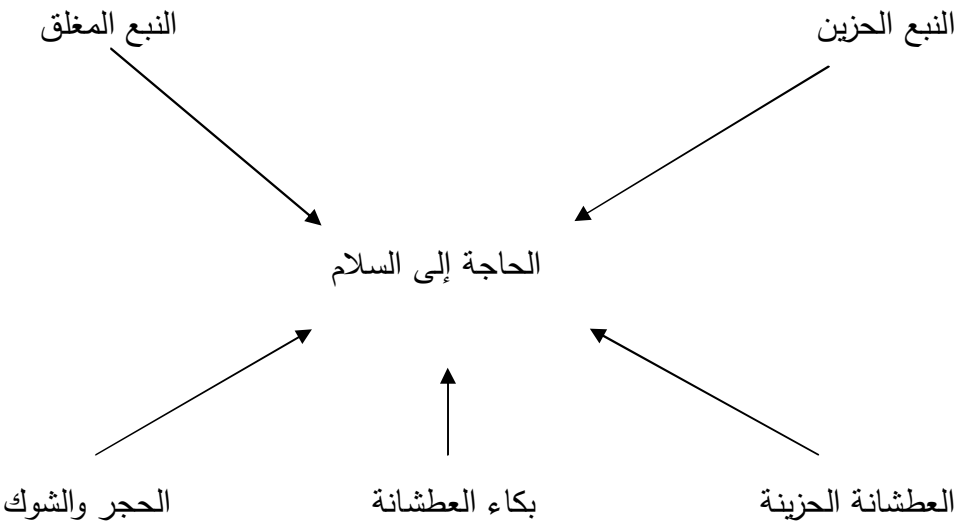
ويستمر الشاعر في تصوير غياب السلام عن أرض لبنان مُتخذًا من الحجر رمزًا "للدمار" -الخراب-، ومن الشوك رمزًا "للعزلة والحصار"، وهذا ما يظهر جليًا حين ينتقل الشاعر من تصوير الحالة التي تعيشها لبنان الآن، إلى الأمل في عودة السلام إلى أرض لبنان، فيستبدل الضد بضده: الحجر بالقصر والشوك بالمزمار.

وهنا نكون قد فهمنا القصيدة بدلالتها الكلية، التي تحمل في طياتها رموزًا جزئية، تشير إلى رمز التجربة البؤري وتتوجه نحوه، والرمز الكلي المشار إليه في هذه القصيدة هو الحاجة إلى السلام "النبع"، الذي تتعطش إليه لبنان "العطشانة"، وكل الرموز الجزئية المفردة تدور حول هذا الرمز.

ومنه فإن الأسلوب الرمزي ساهم في بناء الصورة الكلية بناءً مركبًا يوحي برؤيا الشاعر، ويساهم في تحقيق وحدة القصيدة ونموها نموًا داخليًا.

حيث يمكن تصوير بناء الصورة الكلية لهذه القصيدة وتلخيص كل ماسبق عبر المخطط التالي:

مخطط توضيحي لبناء الصورة الرمزية في قصيدة "شفاه الينابيع" لـ"أنسي الحاج":



4-الأسلوب المكثف:

من أكثر الأساليب التي اعتمد عليها "أنسي الحاج" في بناء صوره الشعرية، لتماشيه مع خاصية الإيجاز المتسمة بالتركيز والكثافة، والتي تتميز بها قصيدة النثر وتستمدُ منها قوتها الشعرية. فهذا الأسلوب يقوم على بناء صور غزيرة المعاني بألفاظ محدودة، فالشاعر يقوم من خلاله« باختزال التجربة الشعرية في كلمات مصوغة بدقة وتركيز»[1]، ممّا يجعل الصورة أكثر إيحاءً وأبلغ تأثيرًا، فحين تحمّل الكلمة بدلالات عدة تصبح كالنور الذي يشع من خلال الستار، فتثير بذلك القارئ لفهمها واكتشاف مضامينها، مانحةً بذلك للقصيدة ديمومة القراءة والتأويل.

ومن بين القصائد التي انبنت صورها على الأسلوب المكثف في مجموعة "الوليمة" أذكر: قصيدة "لنذهبْ" وقصيدة "الغيوم الوسيطة" وقصيدة "الباب المرصود" وقصيدة "العطاء السرّي" وقصيدة "من الألِف إلى الياء" وقصيدة "جاذبّية" وقصيدة "سؤدد العتمات" وقصيدة "نجوم الصباح".

[1]- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ص 75.

ولإبراز جماليات وَدلالات توظيف الأسلوب المكثف في بناء الصورة الشعرية لدى "أنسي الحاج" في مجموعة "الوليمة" سأقوم بتحليل قصيدة "العطاء السرّي".

والتي يقول بها أنسي الحاج:

« وَحْدَكَ، دائمًا.

هذا هو اللقاء بينكما معهم.»[1].

تبدأ القصيدة بعبارة "وَحْدَكَ، دائمًا" كأن الشاعر يخاطب شخصًا ما، أو لعله يخاطب نفسه مصورًا سخطه وألمه من هذه الوحدة التِي تأبى أن تفارقه، مصورًا حاجته إلى الرفيق وَالأنيس، ولعله يصور حاجته لأمه التي تركته وحيدا وهو في السابعة من العمر، وما أصعب شعور الوحدة حين يتلبس طفلًا فقد أمه في سن السابعة.

يُسقط الشاعر كل هذا الألم وشعور بالعزلة على وطنه لبنان حين يلتقي بجيوش العالم، فكأنه يقول لوطنه الذي انقسم إلى "لبنان الشرقية ولبنان الغربية" أنتما وحيدان مثلي في هذا العالم لا أحد معكما، مصورًا تخلي دول العالم عن لبنان وسكوتهم عن كل الجرائم التي ترتكب في حق الإنسانية به، ويظهر هذا في السطر الثاني.

كما توحي كلمة "بينكما" بالصراع الداخلي الذي تعاني منه لبنان، إذ توحي بأن لبنان قد انقسم والانقسام دليل الضعف ولانكسار دليل الصراع.

[1]- أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص282.

ومنه فإن الصورة الكلية بنيت بناءً مكثفًا، لتوحي بعزلة ووحدة وانقسام لبنان في عبارتين موجزتين.

5-الأسلوب الدائري:

هو أسلوب يجعل من الصورة الشعرية ذات بناءٍ دائريٍ مغلقٍ، حيث أن نقطة البدء بها هي نقطة الانتهاء فيها. فالمقصود بهذا الأسلوب أن تبدأ الصورة الشعرية «بموقف ما أو بلحظة نفسية معينة، ثم يعود إليها الشاعر مرة أخرى، فيختم القصيدة بها»[1]، مصورًا بذلك أهمية هذه اللحظة الشعورية، فالشاعر يبدأ بها صورته ثم يسترسل في التعبير عن كل ما تثيره بالذات وكل ما يجول حولها بداخله من هواجس، أو أحلام، أو... غيرها، إلا أنه يرى بعد ذلك كله أنه لم يستوفها حقها، فيعود ويذكرها في نهاية القصيدة علّها تكون هي أبلغ تعبيرًا عن نفسها، وما تولده بالذات من أحاسيس وأفكار، سامحًا للقارئ بذلك أن يعود فيتوقف عندها، فيستذكر كل ما قاله الشاعر عنها ليراها بعد ذلك بعيون أخرى، مستوعبًا أشياء لم تقل عنها صراحة، بل أوحيَّ بها إيحاءً.

ومن القصائد التي تجلى هذا الأسلوب في بناء صورتها الكلية بهذه المجموعة أذكر قصيدة "رجل يغوص".

يقول "أنسي الحاج":

« رأيتُ الرجُلَ يُصّعده الشكُّ كالدخان.

رأيته يَقْتلع الظلّ.

[1]- أحمد قاسم علي أسحم، الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن 1980-1995، مذكرة ماجستير، جامعة آل البيت، الأردن، 1999، ص127 .

رأيت الرجل ينزل وجهه، ينزل صوته، ينزل تيار خوفه.

رأيته لا يجد صراخه.

رأيت الرجل يغوص في مياه العذاب المنخفضة.

رأيته حصاة في ذاكرتكِ.

رأيتُ الرجل عَرَبةً لكسَلكِ، عطرًا لخيالكِ.

نافذةً لصباحكِ، وفريسةً قاتلة لأحلامك.

رأيته يُصعّده اليقينُ كالدخان...» [1].

نلاحظ أن القصيدة بدأت بعبارة "رأيت الرجل يصّعده الشك كالدخان" وانتهت بعبارة "رأيته يصّعده اليقين كالدخان" وهما عبارتان دالتان على شيء واحد غياب الحامي والمنقذ، فالدخان المتصاعد دلالة على التلاشي، والرجل في الثقافة العربية هو الحامي والمنقذ، فهو الحصن المنيع الذي يحمي الوطن ويدفع عنه الأذى، وصعوده كالدخان يعني غيابه.

هي قصيدة تجسد موت حماة وشرفاء الوطن، عند اكتشافهم لحقيقة الأوضاع في أوطانهم التي تمزقها نيران الفتنة، فحين يتمكن الرجل من كشف الوهم -يقتلع الظل- يخجل من الواقع -ينزل وجهه، ينزل صوته- ويتلبسه الخوف -تيار خوفه- ويتملكه العجز -لا يجد صراخه- فيزداد ألمه وعذابه -يغوص في مياه العذاب-.

[1]- أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص287.

وهذه الفتنة التي يرمز لها أنسي بالأنثى تخشى هذا الرجل، فهو حصاة باقي في ذاكرتها، والحصاة هي الشيء الذي يبقى ولا يزول، وهي الأداة التي يتعثر بها الإنسان، وتظهر هذه الخشية كذلك في عبارة "فريسة قاتلة لأحلامك". فكأن أنسي الحاج يقول لها: رغم أن هذا الرجل هو فريستك وهو عربة لكسلك وعطرا لخيالك، إلا أنه يبقى الوحيد القادر على قتل أحلامك ولهذا تخشينه.

ورغم نسائم الأمل التي تلوح لنا من هذه العبارة، فإن الشاعر يعود فيلغيها ويؤكد أن المنقذ والحامي غائب الآن وغير موجود. من خلال عبارته الأخيرة بالقصيدة والتي ينهيها بثلاثة نقاط متعاقبة، دالةٍ على أنهُ لم يقل كل ما يريد وأنه هناك شيء بداخله لم يستطع التعبير عنه بالكلمات، فأوحى إلى وجوده وترك للمتلقي حرية رسمه وتجسيده في ذهنه. وهكذا فإن الصورة الكلية للقصيدة تتفرع وتدور لتعود لنقطة البداية مجسدةً صورةً متماسكةً في ذهن القارئ، أكثر وضوحًا وتجسيدًا لمرامي الشاعر.

الفصل الثاني: أنماط الصورة الشعرية في مجموعة "الوليمة" لـ"أنسي الحاج"

I- الصورة الثيمية.

II- الصورة المفارقة.

III- الصورة التشبيهية.

IV- الصورة المكررة.

تعددت أنماط الصورة الشعرية في مجموعة "الوليمة" لأنسي الحاج وتنوعت بتنوع جوانب التجربة الشعرية التي تعكسها إلى أربعة أنماط مُهيمنة هي: الصورة الثيمية والصورة المفارقة والصورة التشبيهية والصورة المكررة.

ا - الصورة الثيمية:

هي تلك الصور الممثلة للوحدات الأساسية في بناء النص الشعري، حيث يُختزل بها تجربة الشاعر وَينبسط انطلاقًا منها وبشيء من التوسع المنطقي أو الجدلي أو الشبكي العالم الخاص به. فالصورة الثيمية« هي تلك الصور التي تتردد في أعمال الفنان بأشكال بيانية مختلفة تحمل أبعاد تجربته الشعورية، وتعبر عن وجهة نظره تجاه الحياة، ويتبلور فيها موقفه العام والخاص»[1].

كما أن طبيعتها المميزة تجعلها قادرة على خلق وحدة الجو والنظرة، وهي تساعد على إيجاد الوحدة الهامة والضرورية، ومنه فإننا ندرس العالم الذي تتحدد فيه معطيات التجربة وتتألف من خلال دراستها فهي تقدم لنا رؤيا الشاعر مكثفةً.[2]

ويمكن تحديد هذا النمط من الصور من خلال ملاحظة تكراره على امتداد العمل الشعري فالصورة الثيمية في أبسط تعريفاتها:« هي الصور الخاصة بالموضوعات المهيمنة في الخطاب الشعري».[3]

وقد خلصت دراسة الصورة الثيمية في الشعر العربي الحديث إلى وجود مجموعة من الظواهر التي قد تلتقي أو تتباين، وقد يكون بعضها سببًا في الآخر، مُشكّلةً معًا مخاض العصر

---

[1]- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص260.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص260.

[3]- رابح ملوك، ريشة الشاعر، ص35.

ومأساته، فهي التي ترتكز حولها الأبعاد الرئيسية للتجربة الشعرية ويمكن إجمالها في "الهم والألم والسأم والحزن والغربة والضياع."[1]

وهي قيم تركز رؤيا الشعراء وتصور تجربتهم وتكون وجودهم[2] ، وقد تجسدت رؤيا الشاعر في هذه المجموعة من خلال سبعة صور ثيمية: ثيمة الحرب، ثيمة الغربة، ثيمة الضياع، ثيمة الموت، ثيمة الانكسار، ثيمة الاحتفاء بالشعر وثيمة الحب. عكست جانبًا من عالمه الشعري، سنحاول الإبانة عنه من خلال دراستنا هذه:

1- ثيمة الحرب:

تجسدت ثيمة الحرب في مجموعة "الوليمة" للتعبير عن الخراب والألم الذي خلفتهما الحرب في لبنان وذوات أهلها، والغضب الناجم عنهما. وقد توزعت في ثلاثة محاور:

- محور صور فيه "أنسي الحاج" فضاعت هذه الحرب وما خلفته من دمار على أرض لبنان وفي ذاته.

يقول الشاعر:

- «رَكَضَ وفَتَحَ وقَفَزَ وهَبَطَ إلى لبنان المُمْتحَن للخراب الأوسع، المضروب لفرحته، المدمّر لصوته الجميل جدًا.»[3]

ويقول أيضاً:

- «هزموني في الأرض والناس، أحرَقوا شراع عينيّ، فتنوا بيني وبيني، دمًا وبؤسًا أحاطوني...»[4]

---

[1]- ينظر: نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 260 .

[2]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص319.

[4]- المصدر نفسه، ص241.

- « وأنَّ الوليمة التي دعيتُ إليها بغباوة ألمي، لعنةٌ ودمار.

وأَنَّ الوليمة التي دعيتُ إليها هي روحي وجسدي! »[1]

وهنا يظهر ارتباط الشاعر بوطنه فلبنان هي وليمة الحرب وشاعر يقول أنها روحه وجسده أي هي ذاته.

- وفي المحور الثاني تجسد صور هذه الثيمة غضب وسخط "أنسي الحاج" على كل من شارك في هذه الحرب، وهو يرى أن الثأر أمرٌ ضروري لتعود لبنان كما كانت: ثأر الغفران، أي يجب أن نعاقبهم لنقدر على مسامحتهم، أو ثأر الحقد: أي يجب معاقبتهم لنستطيع أن نرتاح من الألم الذي سببوه لنا.

يقول "أنسي الحاج" مصورًا سخطه عليهم.

« اختبئي من تبكيت عينيّ

من عين كلمتي أيتها الأمم ذات الجريمة الجبانة

أيتها المرئية الساخرة من القتيل!

أبصقُ في وجهكِ حقدًا

من دم كل طفلٍ ذَبَحه ملاكُكِ الدجّال»[2]

ويقول متوعدًا بالثأر:

« قمر الشعر انكسر

وغرق في دماء لبنان.

وغدًا لن يطلع في الشهر المقبل

---

[1]- أنسي الحاج، المصدر السابق، ص 325.

[2]- المصدر نفسه، ص 232.

إلا بعد الثأر،

ثأرِ الحقد

أو ثأرِ الغفران،»[1]

- ورغم كل هذا الألم وَالدمار، رغم كل هذا الغضب الذي يتملك الشاعر فإنهُ لم يفقد إيمانه بأن هذه الحرب ليست سوى مرحلة وستنتهي وتعود لبنان كما كانت من قبل، وهذا ما جسدته صور هذه الثيمة في محورها الثالث .

يقول أنسي الحاج:

- « أيّ هواء يُنقّى بعد الغَدْر؟

أيّة أيدٍ تُغْسَل بعد الصلْب؟

... ولكنْ مهلاً

هل الحرب أكثر من فصل ويمرّ؟» [2]

- « فلننتظر مرور الزمن الصغير!

ولندُسْ بأَقدام احتقارنا جباهَ عبيده القَتَلة...»[3].

- « وما يُفْرقه الإنسان يَجْمَعه الإنسان

والأرض التي يَحْرقونها

---

[1]- أنسي الحاج، المصدر السابق، ص 304.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص 305.

تُزهّرينها يا هاوية شفيري»[1]

2- ثيمة الغربة:

تجسدت ثيمة الغربة في مجموعة "الوليمة" ونالت مساحةً ضمن موضوعاتها، كما نالتها ضمن موضوعات أدب القرن العشرين« فالغربة تعتبر أحد الأمراض السائدة في أدب هذا القرن»[2]، نتيجةً لوعي الأديب بالثغرات الموجودة بعالمه ومحاولته ترميمها، يصطدم وعيه بقيم مجتمعه فينبذ ويعزل « فالغربة ((عزلة)) مفروضة من الخارج ووسط المجموعة يحسها إنسان الرؤيا أثناء مداومته سؤال النفس »[3].

يقول أُنسي الحاج:

- « أمسَكوني وأغمضوا عينيّ

  وأبعَدوني،»[4]

- « حتى الدموع فقدتْ قدرة الشفاء لا لأنها جفّت بِل أيضًا لأنها صارت بكاءَ مهزومٍ بين غرباء.» [5].

- « أتكون مثْلهم وأكون منبوذك أنت أيضاً!؟»[6]

---

[1]- أنسي الحاج، المصدر السابق، ص229.

[2]- رابح ملوك، ريشة الشاعر، ص48.

[3]- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص164.

[4]- أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص237.

[5]- المصدر نفسه، ص225.

[6]- المصدر نفسه، ص326.

وشعور الغربة وإن كان مفروضاً من المجتمع على الشاعر الآن، فهو ليس جديداً عليه، فالغربة رفيقة أنسي منذُ الطفولة وقدره:

- « تسمعين طفولتي تستنجد من أعماق البئر، من بين براثن اليُتم الخالد.»[1]
- « القَدَر غربتانا تُعانقهما صحوة نومنا»[2]

وقد كبرت غربته وَتعاظمت حتى تاه فيها، بل وغدت وطناً له:

- « ألقاني في محيط غريب

  كلّما توغّلتُ فيه تضاعفتْ غربتي»[3]
- « أأنتَ وطني أمْ وطني غُربتي؟»[4]

ورغم أن الغربة هي ضريبة المجتمع على الشاعر لتعديه على قيمه، إلا أن "أنسي الحاج" يستعملها كوسيلة لخلق رابط بينه وبين المجتمع " أو فرد منه –حبيبته-".

يقول الشاعر:

- « توقَّفْتِ عند وحشتي لان الليل يستوقف الشمس.»[5]
- « _ متى نلتقي؟

  _في غيابٍ آخر.»[6]

---

[1]- أنسي الحاج، المصدر السابق، ص231.

[2]- المصدر نفسه، ص286.

[3]- المصدر نفسه، ص310.

[4]- المصدر نفسه، ص242.

[5]- المصدر نفسه، ص226.

[6]- المصدر نفسه، ص295.

- « فلا يعود بيننا غير سحر اغتراب دائم يجذبنا على الدوام»[1]

إلا أن المسافة بينهما لا تلغى فالشمس والليل لا يلتقيان وإن توقفت الشمس لأجل الليل فإنها تحوله لنهار، وكذا الشاعر وحبيبته لا يلتقيان فهي تعيش ضمن قيم مجتمع هو رافضٌ له وخارجٌ عنه، فلا يلتقيان إلا في غياب أحدهما عن ذاته.

3- ثيمة الضياع:

تعكس صور ثيمة الضياع شعور التمزيق والضياع اللذين عايشهما الشعراء المعاصرون على المستويين الخاص والعام، فانعكس في أشعارهم وغطت هذه الثيمة مساحةً واسعةً من موضوعاتهم الشعرية.[2]

ويُعد الضياع النتيجة الأولى للشعور بالغربة، أما النتيجة الثانية فهي ((الفعل الملتزم)).[3]

وأنسي الحاج انتهت به غربته إلى الشعور بالضياع، الذي أصبح حالةً معيشيةً ملازمةً له حتى غدا لا يعرف نفسه.

ويظهر هذا في قوله:

- « لو لم أكن نائمًا لكنتُ هائمًا.»[4]
- « ولا تعرفني بعد اليوم عيناي»[5]

1- أنسي الحاج، المصدر السابق، ص 251.

2- ينظر: نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص264.

3- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4- أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص313.

5- المصدر نفسه، ص223.

ولقد تداخلت ثيمة الغربة مع ثيمة الضياع حتى لم نعد ندرك أيهما سبب وجود الآخر، فهل غربة أنسي لحاج ولّدت ضياعه أم ضياعه أدّ إلى غربته؟.

يقول أنسي الحاج:

- « أأنتَ وطني أمْ وطني غُربتي؟

أأنتَ وطني

أم لا وطن لي يا إلهي

غيرُ قصيدة خارج الشعر

وامرأةٍ خارجَ النساء

وبلدٍ في ضباب رأسي؟!»[1].

- « من أيّ عينين تخرج ذكريات النعمة

وأيّ لسان يردّد صدى السقوط؟

أين أنا؟»[2].

وهنا نلاحظ أن الشاعر في النموذج الأول ضائع لأنه لا يجد وطنه، أي لأنه يشعر بالغربة فيبحث عن وطنه في كل شيء –في امرأةٍ خارج النساء، في قصيدة خارج الشعر، في بلدٍ موجودٍ في ضباب رأسه- وهكذا كانت الغربة سببًا في ضياعه.

أما في النموذج الثاني فنلاحظ أن الشاعر من شدة ضياعه، لا يعرف أين هو، فيشعر بالغربة، فيكون الضياع سببًا في غربته.

---

[1]- أنسي الحاج، المصدر السابق، ص242.

[2]- المصدر نفسه، ص330.

إن هذا الضياع الشديد الذي يتولد من الغربة ويولدها، لا يخففه على "أنسي الحاج" سوى صلته بحبيبته التي تُأنس وحشته بصوتها، وتحميه من الضياع. يقول الشاعر:

- « تجلسين في ظلال الأحلام تحت قناطر الطِيبة. نَغَمُ صوتكِ يَحمينا في بساتين الضياع.»[1].

وهنا تتداخل ثيمة الحب مع ثيمة الضياع، فالحب هو منقذ "أنسي الحاج" من الضياع.

4- ثيمة الموت:

تعكس الصورة الثيمية المتعلقة بالموت، الموت ببعديه: بعده المحسوس "الملموس" وبعده المعنوي "الشعوري"، وهو يتوزع على مستويين:

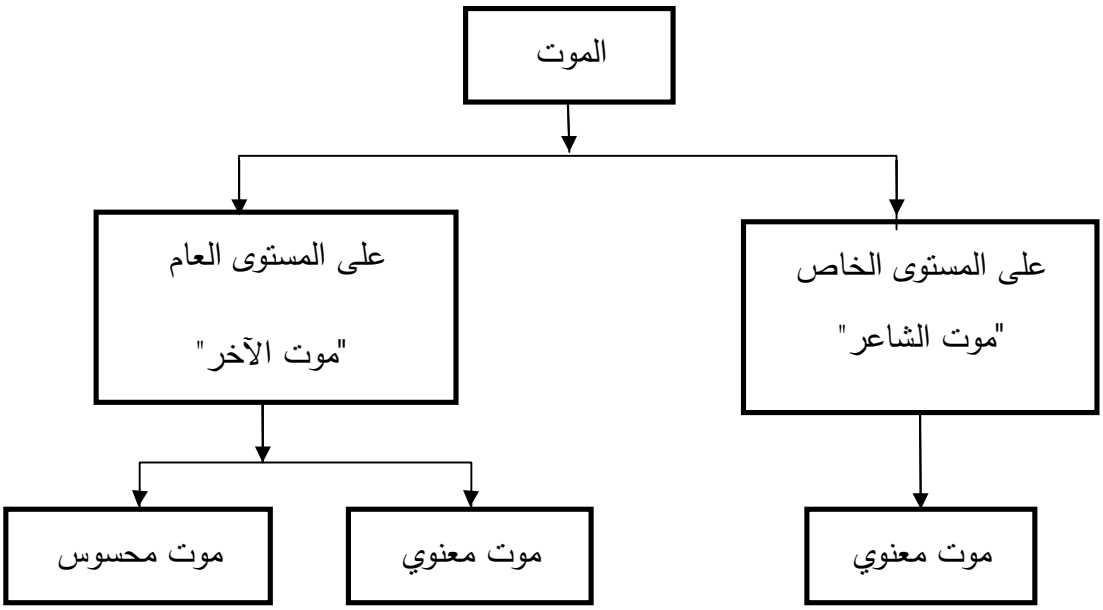
- مستوى شخصي: يتجسد فيه الموت ببعده المعنوي.

- ومستوى عام: يتجسد فيه الموت ببعديه المعنوي وَالملموس.

ويمكن أن نمثل لتوزع هذه الثيمة عبر المخطط التالي:

[1]- أنسي الحاج، المصدر السابق، ص224.

مخطط توضحي لتوزع ثيمة الموت بمجموعة "الوليمة" لـ"أنسي الحاج":



ومنه فإن الموت هنا يتأرجح بين موت معنوي "شعوري" يجسد حالة الفقد والعجز الذي يشعر بهما الشاعر وتعانيهما بلاده.

وتظهر في قوله:

- « فليبتعد شَبَحُ الخطأ

  ولا يقتحْمنا باكرًا

  فيخطف ويطفئ

  ويقتل ما لا يموت

  لكي يعيش بعد ذلك قتيلًا»[1].

- « أَجلسُ على عشب لبنان المحروق وكلّيَ مَوت

  ولم يبق فيّ من حياة

[1]- أنسي الحاج، المصدر السابق، ص ص 254، 255.

غير الألم»[1].

- « الأشياء المسكونة بما لم نكن ندري أنه سيبقى، الأموات الذين ينادون أن أعيدهم إلينا»[2].

في النموذجين الأول وَالأخير يستعمل الموت للدلالة على فقد شيء معنوي غالٍ من النفس يجعل قيمة الحياة تتضاءل لتتساوى مع الموت، فالموت هنا ليس موت الروح بل موت جزءٍ من الذات، خسارة ما لا يمكن أن نعتبر أنفسنا أحياء في غيابه.

أما في النموذج الثاني فقد استعمل الموت للدلالة على العجز والضعف، فرغم أن بلد الشاعر أُحرق فهو لم يملك غير الجلوس وهو شاعِرٌ بالفناء "الموت"، ولم يبقى شيء يفعله في حياته غير الشعور بالألم.

أما الموت الحقيقي فقد جسد فظاعة الحرب التي تعيشها لبنان وقسوتها، وهو موت محقق على المستوى العام يظهر في قول الشاعر:

« من دم كل طفلٍ ذَبَحه ملاكُكِ الدجّال

وهو يقول له: ((أنظرْ ما أشقاك كيف تذبح نَفسك بنفسكِ!))»[3].

وقد رأى أنسي لحاج أن الحب هو القادر على القضاء على الموت، وهنا تتداخل ثيمة الحب مع ثيمة الموت، وتظهر في قوله من قصيدة "ميلاد إله جديد":

---

[1]- أنسي الحاج، المصدر السابق، ص 303.

[2]- المصدر نفسه، ص 293.

[3]- المصدر نفسه، ص ص 232، 233.

« وأقول للموت الداخل:

أدخلْ! لن تجدَ أحداً هنا

غير بوّابةٍ مفتوحةٍ على الحبّ.

وحين يدخل الموت بجلاله العظيم

سينسى جلالَه العظيم

وسينسى الموت!»[1].

5- ثيمة الانكسار:

إن ثيمة الانكسار هي وجه آخر من أوجه ثيمة الموت، والعلاقة بينهما علاقة السبب بالنتيجة، فالشُعور بالانكسار والسقوط يولدان شعورًا بالعجز وضعف يوحيان للإنسان إذا استبدتا به أنه أشبه ما يكون بالميت. ومن الصور التي جسدت انكسار الشاعر:

قوله:

- « وإذا بي مرة أخرى أنكسرُ، أمام صَلْبِكَ، انكسار قَلْب الأم.»[2]
- « هذا الهبوط...

لا كشيء قديم، بل كشيء من المستقبل.

في الغد، الجديد هو عجز، كأنّه

---

[1]- أنسي الحاج، المصدر السابق، ص243.

[2]- المصدر نفسه، ص228.

وهذا التعب الغامر... خذْني. النوم يا إلهي!»[1].

نلاحظ أن ثيمة الانكسار كانت سببًا في وجود ثيمة الموت، فهبوط الشاعر –"انكساره"- ولدّ لديه شعورًا بالعجز، جعله يطلب من الله أن يأخذه.

كما أن الشاعر جمع بين ثيمة الحرب وثيمة الانكسار وجعل الحرب سببًا في انكساره، ويظهر هذا في قوله:

« قمرُ الشعر انكسر

وغَرِق في دماء لبنان.»[2]

6- ثيمة الاحتفاء بالشعر:

جسدت صور هذه الثيمة نضال "أنسي الحاج" من أجل إثبات أحقية سكن قصيدة النثر ضمن مدينة الشعر، حيث جسدت الصراع القائم حول وجوب استعمال الوزن من عدمه في الشعر ليكون شعرًا، ومثال ذلك قصيدة "وفاء العصافير" التي عالجت هذا الصراع مصورةً الأوزان على أنها قيود تأسر الأفكار لتزين البيت الشعري وتمنحه رونقًا وجمالًا.

كما جسدت غضب ونقم "أنسي الحاج" من الشعراء الذين يكتبون مكبلين بقيود الوزن، ولشدة غيظه منهم كتب الشعر، وكأنه يقول لهم: هذا هو الشعر إن أردتم أن تكتبوا شعرًا.

« سَحْقاً للشعراء!

لولا ضجري منهم

لما كتبتُ الشعر»[3].

---

[1]- أنسي الحاج، المصدر السابق، ص308.

[2]- المصدر نفسه، ص304.

[3]- المصدر نفسه، ص288.

وقد جسدت صور هذه الثيمة مكانة الشعر لدى "أنسي الحاج"، فالشعر هو رفيقه في هذا العالم الموحش الذي تخلى فيه عنه الجميع إلا شعره.

يقول الشاعر:

« وَلم أفطن أني لا أجرّ ورائي

غير كيس كلماتي الخفيف!...»[1].

وقد تداخلت ثيمة الشعر مع ثيمة الحب وامتزجتا في قوله:

« كل قصيدةً هي قلب الحب»[2].

والحب هو خلاص أنسي الحاج:

« الحب هو خلاصي أيها القمر»[3].

ومنه فالشعر هو قلب خلاص "أنسي الحاج" وجوهره، بل هو "أنسي لحاج" في حد ذاته وإن لم يكتب قصيدة حسب رأيه، إذ يقول:

« ولو لم أكتب الشعر

لكنتُ بقيت

كما كنتُ في مطلع العمر

مجموعة أشعارٍ غامضة»[4].

---

[1]- أنسي الحاج، المصدر السابق، ص311.

[2]- المصدر نفسه، ص256.

[3]- المصدر نفسه، ص255.

[4]- المصدر نفسه، ص288.

وكما تغنى أنسي الحاج في هذه الصور بالشعر ومكانته لديه، تغنى كذلك بجودة نظمه له، فهو يكتب بمشاعر صادقة، ويبتكر أشياء جديدة لا يمكن توقعها فهو يحدث ما لا يحدث، ومن شدة عطاءه في الشعر شبه نفسه بالأم في قصيدة "من الألف إلى الياء".

يقول الشاعر:

« وقعتُ على شَوك الكلمات من قلبي كعصفور، وما لا يَحدث أَحدثتُه.

مِن كسرة الخبز أطعمتُ ومن قطرة الماء غَمَرْتُ ومن الألف إلى الياء حَمَلْت.

أنا الرجل الأُمّ»[1].

7- ثيمة الحب:

تشكل ثيمة الحب مُنتهى جميع الثيمات السابقة، فالحب هو مُؤنس غربة "أنسي لحاج" وهو مخلصه من الضياع وهازم موته ومرمم انكساره والشعر عنده هو قلب الحب، فالحب في شعره جامح، مُعذِبْ، ثابت، قوي، صادق ويجمعُ بين سعادته ودماره:

جامح:

« كل حبّ هو قلب الموت يخفق بأقصى الحياة»[2]

مُعذِبْ:

« أَحبيّني لا لأنني أُحَبّك، بل لأن عينيكِ تُحبّان طريقتهما في إحراقي.»[3].

ثابت لا يموت:

« ويا أيتها السماء

---

[1]- أنسي الحاج، المصدر السابق، ص291.

[2]- المصدر نفسه، ص256.

[3]- المصدر نفسه، ص265.

كما لم يمت لي حب»[1].

قوي:

« وضعف حبنا ليكون هو القوة»[2].

صادق:

« ففي بلادنا أنا وأنتِ

العاشق لا يُهدي حبيبته أقلَّ من حياته»[3].

جامع بين سعادته ودماره:

« نظرتك تفصل بين حياتي وموتي، كما يجمع حبي بين سمائي وجحيمي»[4]

ولعل ما يفسر هذا التمازج بين سمات متعددة لصور ثيمة واحدة، هو أنها تصور« في أبرز خصائصها ذلك العذاب الأزلي للخروج من الذات وإصابة الآخر والتحقق فيه»[5]، فالشاعر يريد أن يكسر غربته وضياعه عبر الحب، فما يجعله يحب شيء ما ليس جماله أو تميزه بأي شيء غير الحنان الفائض:

« أكثر ما أُحبّ في عينك اللتين لم أَرَ، ليس وهج المجد بل عَكَر الحنوّ الفائض»[6].

والملاحظ أن ثيمة الحب جسدت الحب بوجهه العاطفي المشرع على المحبة في هذه المجموعة.

---

[1]- أنسي الحاج، المصدر السابق، ص233.

[2]- المصدر نفسه، ص242.

[3]- المصدر نفسه، ص248.

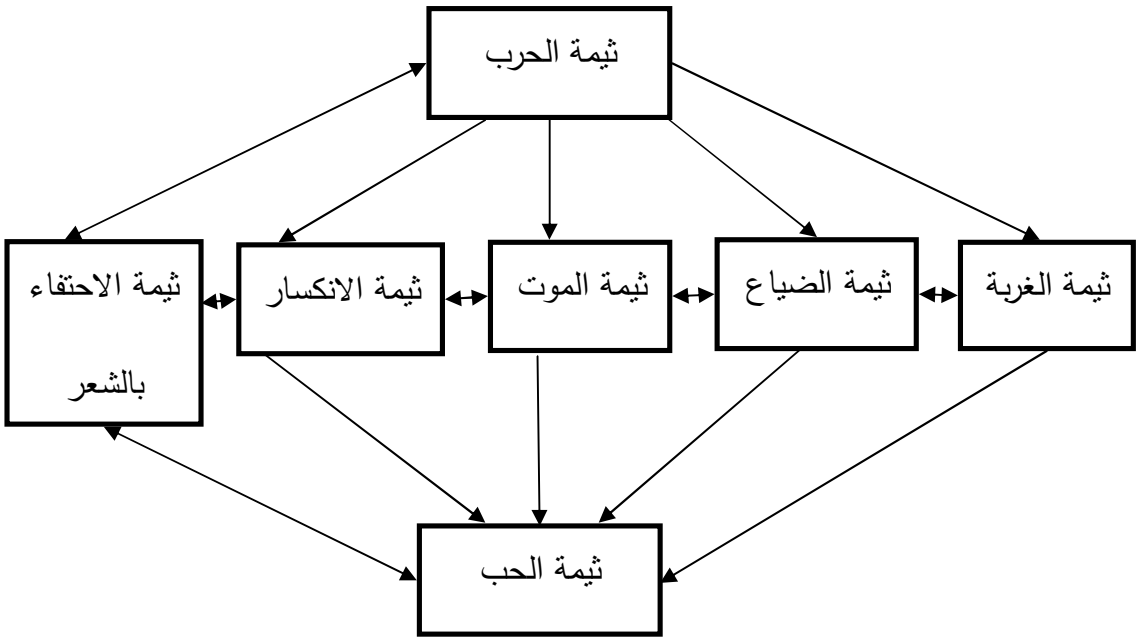
[4]- المصدر نفسه، ص240.

[5]- خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص72.

[6]- أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص326.

إن ثيمات هذه المجموعة تتماسك عبر علاقات سببية، فهي تنتج من بعضها البعض، وكلها تنبثق من ثيمة الحرب وتنتهي إلى ثيمة الحب. فكما أن الحرب هي التي ولدت هذه المشاعر بالنفس والتي انعكست كثيمات بهذه المجموعة، كذلك شعور الحب هو الوحيد القادر على تطهير النفس منها. ويمكن توضيح هذه العلاقات والتمثيل لها بالمخطط التالي:

مخطط توضيحي للعلاقات السببية الرابطة بين مختلف الثيمات المشكلة للصورة الثيمية بالمجموعة



II - الصورة المفارقة:

يُقْصَد بالصورة المفارقة تلك الصور التي تُجسد اصطدام رؤيا الشاعر بموقف في الواقع -العالم الخارجي- مناقض لما هو راسخ في ذاته، فيعجز التعبير المجرد أو القائم على علاقة المشابهة عن تجسيده فيلجأ الشاعر للتعبير المبني على التضاد أو المفارقة أو التناقض أو البعد عن المألوف لإبراز أبعاد هذا الموقف وتجسيده للقارئ[1].

[1]- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 155.

« فصور المفارقة تنبع من الدهشة التي تعتري الشاعر حين يصدمه الشرخ الواسع بين الواقع المدرك من الخارج والواقع الذي يعيشه ويحسه في لحظة الإبداع والكشف»[1]. وهي صور فنية يتداخل فيها الحدس مع إحساس الشاعر، فهي تقوم أساسا« على الإحساس والإلهام، وتنتج بفضل الاستعمال الفني الخاص للألفاظ»[2]، مانحةً للتجربة الشعرية معاني متباينة ومتشابكة، ودلالات متلاحمة، وإيحاءات عديدة ومتداخلة مجسدة لإحساس الشاعر الغامض[3]. مبرزةً لحدة المفارقة بين واقع الشيء ورؤية الشاعر له، وقد تجسد هذا النمط من الصور في مجموعة "الوليمة" بنوعيه: المفارقة الشعورية ومفارقة الازدواج والتضاد.

1- المفارقة الشعورية:

هي تعبير صريح وانعكاس جلي لمشاعر تتفجر في قلب الشاعر، حين يكتشف أن الواقع الذي يحسه ويعيشه غير الواقع المدرك في الخارج، فهي تجسد شعورًا مركبًا يعكس واقعًا معينًا وإحساسًا به يختلف عنه[4].

وقد تجسدت نماذج من هذه الصور في مجموعة "الوليمة" من بينها:

قول الشاعر:

« الحبّ زهرة الشَفَقَة

السماء سَقْفُ السجن»[5].

---

[1]- رابح ملوك، ريشة الشاعر، ص126.

[2]- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص154.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص154.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص155.

[5]- أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص222.

وقوله:

« أبديا كالذاكرة المنسية»[1].

وكذا قوله:

« وضعف حبّنا ليكون هو القوة»[2].

الشاعر يصور لنا الحب ذلك الشعور المتبادل بين شخصين يريان بعضهما متساويين، وليد شعور الشفقة النابع من إحساس شخص ما بأن شخص آخر في حاجة لمساعدته فهو ضعيف أو عاجز، وهكذا فإن الحب يكتسب دلالة شعورية غير المتعارف عليها لدينا.

السماء ذلك الفضاء الرحب المترسخ في أذهان الناس على أنه فضاء للحرية حتى قيل: "حرٌ كطير في السماء"، يصبح لدى الشاعر جزء من سجنه –سقفه- فالشاعر استبدل بالمفهوم الشائع عن السماء مفهومًا آخر يمليه موقفه الشعوري.

إن الشاعر يُكسب الأبدية معنى مخالفًا إن لم نقل انه مناقض تمامًا لمعناها المتعارف عليه، فالأبد هو ذلك الشيء الباقي الذي لا يزول ولا نهاية له، فكيف يكون كالذاكرة المنسية؟ والذاكرة دورها أن تحفظ ذكرى الأشياء التي زالت ولم يبقى لها وجود. وقد قرنها الشاعر بالنسيان فأفقدها دورها فلم يبقى للأشياء التي تحفظهم بقاء ولا لوجودها –الذاكرة– أهمية.

إن الضعف هو نقيض القوة وما أن ترجح كفة أحدهما حتى تخف كفة الآخر، لكن الشاعر هنا يستعملهما كمتلازمين تجمع بينهما علاقة طردية ما أن يظهر أحدهم حتى يظهر الآخر. فبفضل ضعف الحب أصبح هو القوة.

---

[1]- أنسي الحاج، المصدر السابق، ص255.

[2]- المصدر نفسه، ص242.

2- مفارقة الازدواج والتضاد:

هي تلك الصور التي تجمع متناقضين أو أكثر عبر علاقة جديدة وبعيدة عن المألوف حيث « تجعلنا نبصر الأشياء المعتادة كأنّا لم نشهدها من قبل على الإطلاق»[1]، والتضاد في المفارقة لا ينبني على نفي النقيض لنقضيه أو إلغائه له، بل يكسب كل واحد منهما للآخر بعدا دلاليًا جديدًا فهو« يضفِ بوجوده إلى جانب قرينه وتداخله معه بُعدا ثانيا وثالثا... إلى الموقف الشعوري الأصلي»[2].

ومن أمثلة هذا النوع من المفارقة لدى "أنسي الحاج" قوله:

- « ميثاق الوهم ميثاقي»[3].
- « أو ثأرِ الغفران،»[4].

تقوم المفارقة على الجمع بين دلالة الميثاق ودلالة الوهم، وَالميثاق دالٌ في عرفنا على ثبات الشيء وقوته وإحكامه أما الوهم فيدل على ضعف الشيء وزيفه وتلاشيه، ومنه فإن الجمع بين دلالتيهما يؤدي إلى كسر الدلالة ومفاجئة القارئ عبر المفارقة التي يحققها هذا الجمع.

أما في الصورة الثانية فتقوم المفارقة على الجمع بين الثأر والغفران، والثأر رمز للحقد وَالانتقام. غير أن هذه الدلالات تزول فجأة حين يرتبط الثأر بالغفران دليل التسامح والعفو. كأن الشاعر يقول أن الغفران لا يأتي إلا بعد الثأر، فالعفو دون ثأر هو نتيجة للضعف ودليل على

---

[1]- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 156.

[2]- المرجع نفسه، ص156.

[3]- أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص240.

[4]- المصدر نفسه، ص304.

الاستسلام فيجب أن نعاقب من يستحق العقاب كي لا يكرر جريمته، أو على الأقل نظهر له أننا قادرون على ردعه ومعاقبته ثم نصفح عنه عندها يكون الغفران.

ومنه فقد جسدت الصور المفارقة في المجموعة صراعان يشعر بهما الشاعر:

أولهما تجسد في الصراع القائم بين ذات الشاعر "رؤيته للأشياء" والواقع الذي يعيشه "حقيقة الأشياء".

وثانيهما تجسد في الصراع القائم بين متناقضات الحياة وذلك من خلال الجمع بين هذه المتناقضات في علاقات جديدة توضح شدّة نفور أحدهما من الآخر، وتثير دهشة القارئ من مزج الشاعر بينهما مزجًا متكاملًا يؤدي الفصل بنيهما إلى تحطيم المعنى وزواله.

III- الصورة التشبيهية:

هي تلك الصور التي يُوجد فيها الشاعر صلة بين شيئين ينتميان إلى عالمين مختلفين، عبر قوة خياله وسعة قريحته، فالصورة التشبيهية« تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر (حسي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة (حسية أو مجردة) أو أكثر»[1].

ورغم أن الصورة التشبيهية قائمة على مبدأ المقارنة لإيجاد علاقة التشابه بين شيئين مختلفين، فإنها لا تخلوا في الشعر المعاصر من خلق علاقات جديدة تفاجئ القارئ وتدهشه، شأنها شأن باقي أنماط الصور الشعرية، فالشاعر المعاصر لم يعد يتوقف عند حدود المقارنة لإيجاد رابط بين شيئين ينتميان لعالمين مختلفين وإنما يتجاوزها للبحث عنه في ذاته من خلال رؤياه الخاصة

[1]- الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية (نحو رؤية جديدة)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992، ص 15. نقلا عن: رابح ملوك، ريشة الشاعر، ص61.

للأشياء فالتشبيه قد تطور و« انتقل من الارتكاز على العقل إلى الارتكاز على النفس»[1]، حيث أن الشاعر يدمج نتائج المقارنة ويمزجها وفق ما تمليه عليه تجربته الشعورية.

وقد احتلت الصور التشبيهية حيزًا واسعًا ضمن صور مجموعة "الوليمة" وتميزت بعدّة سمات سنحاول إبرازها من خلال دراستنا هذه:

يقول أنسي الحاج:

« نَغَمُ صوتكِ يَحمينا في بساتين الضَياع، كعَسَل الصباح، ذَهَبيةٌ تُعْمين الزمن، ذَهَبيّةٌ كمفاجأة الحكاية، كجَمْر الأعالي، كإكليل العروس، كمعجزةٍ في الخطيئة»[2].

إن الشاعر يشبه حمايتها له في بساتين الضياع بعسل الصباح، والعسلُ هو وقاية "حماية" من عدة أمراض خاصةً إن تناوله الإنسان في الصباح. ثم يأخذ من العسل لونه وينسبه لها دلالة على تمازجهما حدّ التماثل، ولونه هو الذهبي ذلك لون الذي ارتبط بسنابل القمح رمز الخير والحياة، كما ارتبط بمعدن الذهب ذلك المعدن النفيس الذي تتخذ منه النساء حلي للزينة، وفي هذا محاولةٌ لتجسيد قيمة هذه الحماية. والتي يستمر الشاعر في تجسيدها عبر سلسلة من التشبيهات ثبت فيها المشبه وعدد المشبه به، فقد شبه "ذهبيتها" بمفاجأة الحكاية وَبجمر الأعالي وَبإكليل العروس وبالمعجزة في الخطيئة، لتترسخ قيمتها وتتجسد في ذهن القارئ من خلال قيمة هذه الأشياء، فالمفاجأة مثلا هي التي تمنح الحكاية التشويق الذي يشد القارئ لإكمال قراءتها ويحببه فيها، وكذا المعجزة هي المنجد وهي المنقذ حين نعجز عن إيجاد الحل ونشعر باليأس، فالمعجزة بذلك لها قيمة كبيرة في نفوس الناس فما بالكم لو تحققت في الخطيئة أي قيمة تكون لها؟.

---

[1]- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 127.

[2]- أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص226.

وهكذا فإن أنسي الحاج يحاول التأكيد على الصفة في الشيء وتجسيدها وترسيخها من خلال تشبيهها بعدة أشياء تحمل تلك الصفة، ومثال ذلك قوله:

« أريد أن ينزل واحدنا في الآخر كالمعجزة في الجسد، كالقدر في اللحظة، كيد الله في العدم»[1].

يشبه الشاعر التقاءه بالآخر بثلاثة أشياء توحي جميعها بالقوة، والقدرة، واستحالة إيقافها، ممّا يجسد الصورة في ذهن المتلقي ويرسخها. كما يظهر شدة تأثر الشاعر بها فيتراء له هذا الشيء في عدة أشياء، حيث أن عقله يستحضر كل ما له صلةٌ به.

وقد اتسمت بعض الصور التشبيهية في المجموعة بالغموض الفني الناتج عن اتسام المشبه به بصفةٍ مناقضةٍ للصفة المترسخة في أذهاننا، ممّا يبتعد بها عن الوضوح والبساطة التي عرفت بها الصور التشبيهية لدى القدامى، ومثال هذه الصور قول الشاعر:

« أنا الخالدُ المدّججُ بالموت

أنا الإله المقنَّع بالعَجْز» [2].

إن الشيء الخالد هو الشيء الأبعد ما يكون عن الموت ولكن الشاعر يجعله مدججًا بالموت بعد أن شبه نفسه به، فهو يرد أن يقول من خلال هذه الصورة: أنه باق ولن يزول رغم أن الموت يترصده ويملأه.

وكذا يشبه نفسه بالإله، والإله هو القادر على كل شيء ولا يعجزه أمر، ثم يسم الإله بالعجز، وكأن الشاعر يريد أن يصور عجزه على أنه قناع سينزعه متى أراد فكأنه يقول: إن بدا

---

[1]- أنسي الحاج، المصدر السابق، ص ص 231، 232.

[2]- المصدر نفسه، ص305.

لكم عجزي فما هو إلا قناع وغدًا سأنزعه، فلا تنسوا أني أنا القادر على فعل أي شيء ولا يعجزني شيء.

IV- الصورة المكررة:

هي تلك الصور التي تظهر بالديوان أو القصيدة أكثر من مرة، سواءً كان ظهورها الثاني ظهورًا للفظها ومعناها أو لمعناها فحسب، فالصور المكررة « هي الصور التي تتكرر على مستوى القصيدة الواحدة، أو على مستوى الديوان ككل، وقد يكون هذا التكرار تاما (بحيث تكون الصورة المكررة نسخة طبق الأصل لصورة سابقة)، وقد يكون التكرار ناقصا (وهنا يقتصر التكرار على محتوى الصورة دون شكلها)»[1].

وللتكرار أهمية كبيرة في إيضاح المعنى وإجلاء الدلالة أمام المتلقي« فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة تكشف عن اهتمام المتكلم بها»[2]، ويبين مختلف أبعادها الدلالية فالصورة تكتسب دلالةً جديدةً عند تكرارها لاختلاف السياق الذي ترد فيه في كل مرة، هذا السياق الذي يغطيها بظلاله وألوانه الدلالية والتي تنعكس على دلالتها ومعناها[3].

وقد شغلت الصورة المكررة حيزًا واسعًا في هذه المجموعة، وتجسدت في عدة نماذج نذكر منها:

1- صورة الحرب:

ظهرت صورة الحرب في مجموعة "الوليمة" عدة مرات موحيةً في كل مرة بمعنى جديد،

---

[1]- رابح ملوك، ريشة الشاعر، ص135.

[2]- عادل نذير بيري الحساني، الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، دار الرضوان، عمان، 2012، ص244.

[3]- ينظر: رابح ملوك، ريشة الشاعر، ص135.

يكشف عن جانب من جوانب رؤيا الشاعر لها، راسمةً في النهاية الصورة الكلية لها في أذهان القراء. ومن بين الصور التي تجلت بهم صورة الحرب:

قول لشاعر:

« ارهابُنا تَحقَّقَ ضدّنا.

الذين هُم يجب أن يُقْتَلوا، سرقوا من المفتاح وقتلوا.

وبعدما زيَّفوا الخَلْق، ها قد زيّفوا القتل.»[1]

وقوله أيضا:

« ليبعدْ عنّي وجهكِ

اختبئي من تبكيت عينيّ

من عين كلمتي أيتها الأمم ذات الجريمة الجبانة

أيتها المُرائية الساخرة من القتيل!

أبصقُ في وجهكِ حقدًا

من دم كل طفلٍ ذَبَحه ملاكُكِ الدجّال

وهو يقول له: ((أنظرْ ما أشقاك كيف تذبح نفسك بنفسك!))» [2].

[1]- أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص301

[2]- المصدر نفسه، ص ص 232، 233

وقوله أيضا:

« ...ولكنْ مهلاً

هل الحرب أكثر من فصل ويمرّ؟

فلننتظر مروره، وبَعْدَه إلى الغناء!

وهل هي أكثر من دورة للحسد والجريمة؟

فلينفجر بركان الحسد والجريمة.

وبعد أن يُفرغ حممه ويرتاح

نعاود مسيرة النعمة تؤجّج في قايين نار الحسد،

والإشراق يُلهم في الأفعى نبوغ الجريمة!»[1].

في النموذج الأول يصور الشاعر الحرب على أنها شيء "أو مكيدة" حذروا منها غيرهم لكنهم وقعوا بها، فانقلبت كل الموازين فمن كان يجب أن يُقتلوا هم من قتلوا بعدما زوّروا الحقائق -الخلق والقتل-، ومنه فإنه يصور الحرب على أنها مؤامرة بشعة ضد وطنه زوروا بها كل شيء ولم يُجدهم علمهم بإمكانية وقوعها في منعها من الوقوع.

أما في النموذج الثاني فيجسد الشاعر بشاعة هذه الحرب وقسوة جرائهما التي بلغت ذبح الأطفال والسخرية من القتيل، كما يصور غضبه وسخطه على كل من قام بهذه الجرائم ويتوعدهم

[1]- أنسي الحاج، المصدر السابق، ص ص 304، 305.

بل ينصحهم أن يختبئوا بعيدا عنه، كي لا يجسد فظاعة ما قاموا به عبر كلماته، فيبقى مجسدا ما بقيت كلماته تقرأ.

أما في النموذج الثالث فيبدو الشاعر أكثر هدوء والصورة السوداوية بها بصيص نور، فالشاعر لديه أمل بأن تكون الحرب مجرد مرحلة وستمر وتعود الحياة كما كانت من قبل.

وهكذا فقد تكررت صورة الحرب أكثر من مرة في هذه المجموعة، وفي كل مرة حملت دلالةً جديدةً ساهمت في تجسد صورة الحرب كما يراها "أنسي الحاج" بجميع أبعاده في ذهن المتلقي.

2- صورة الغربة:

إن الغربة هي الشعور الملازم "لأنسي الحاج"، فأنسي ثائر طالبٌ للحرية من قيود مجتمع يعيش به ولا يتقبل أعرافه وتقاليده فهو غريب في وسطه، ولهذا تنامى شعوره بالغربة وتجسد في قصائده بل ولقد تكررت الصور المعبرة عن الغربة في هذه المجموعة. من بينها قول الشاعر:

« أأنتَ وطني أمْ وطني غُربتي؟

أأنتَ وطني

أم لا وطن لي يا إلهي

غيرُ قصيدة خارج الشعر

وامرأةٍ خارجَ النساء

وبلد في ضباب رأسي!؟»[1].

وقوله أيضا:

« أَلقاني في محيط غريب

[1]- أنسي الحاج، المصدر السابق، ص242.

كلّما توغّلتُ فيه تضاعفتْ غربتي

فلا مألوفاً تكون صديقي

ولا جديدًا»[1].

رغم أن كلا النموذجين يجسدان صورة الغربة إلا أنهما يختلفان في تصويرها، ففي النموذج الأول يظهر كيف استبدت الغربة بأنسي الحاج لبعده عن وطنه حتى احتوته كأنها هي وطنه، ويجسد أنسي ألمه وحزنه في سؤال معاتب يخاطب به وطنه، مستفسرًا: هل هو حقا وطنه، أم أن الغربة غدت وطنه؟، ثم ينفي هذه الفكرة المفزعة ويوجه خطابه لله كأنه يستجديه أن يبعد الغربة عنه فلا تحتويه ولا يكون له وطن غيرها.

أما في النموذج الثاني فالغربة ليست لبعد الشاعر عن وطنه وإنما لغياب المؤنس عنه فهو لا صديق له ولا شيء قديم مألوف ولا حتى جديد قد يكون صديقه، فهو كل ما حاول أن يندمج في محيطه متوغلا به ازدادت غربته وتضاعفت.

وهكذا فإن الصور عند "أنسي الحاج" حين تتكرر لا تتكرر لتعيد نفسها، كوسيلة لترسيخ المعنى وتأكيده فحسب، وإنما تتكرر لتكشف عن جانب جديد يثري المعنى ويتمم الصورة الأولى في ذهن القارئ، وبذلك تعدُ صورةً جديدةً ومغايرة بفضل إضافتها شيء ما للصورة الأولى وورودها ضمن سياق جديد يلقي بضلاله على معناها.

[1]- أنسي الحاج، المصدر السابق، ص310.

الخاتمة:

يمثل بحثنا الموسوم بـ: سمات الصورة الشعرية في مجموعة "الوليمة" لـ"أنسي الحاج" مُحاولةً لإبراز أهم السمات التي ميزت الصورة الشعرية بهذه المجموعة، والتي يمكن أن نجملها في مجموعةٍ من النتائج نعرضها الآن ونحنُ في آخر محطات بحثنا:

- إن قصيدة النثر وإن كانت وليدة فلسفة الحرية، وثمرة احتكاك الشعراء العرب بالشعراء الغربيين، فهذا لا يلغي أنها نتاج سلسلة طويلة من التطورات في بناء جنسيّ الشعر والنثر العربيين معا.

- تمتاز قصيدة النثر عن غيرها من الأجناس الأدبية بكيفية استعمالها للّغة، فهي تريد تجاوز اللّغة عبر استعمالها فتخوض بذلك في جماليات غريبة عن المألوف، تثير القارئ وتؤثر فيه.

- رغم أن مصطلح الصورة الشعرية ظهر بهذه الصياغة لدى الغرب قبل العرب، إلا أن مفهومها لم يغب عن الدراسات النقدية العربية القديمة، فقد عالجوا قضاياها عبر مؤلفاتهم التي درست قضايا الشعر. وهذا ما يلغي فكرة أن الصورة الشعرية وليدة الثقافة الغربية مفهومًا ومصطلحًا.

- تطور مفهوم الصورة الشعرية وازدادت أهميتها مع تغير بناء الشعر، من مجرد وسيلة لإضفاء رونق وجمالية على القصيدة إلى وسيلة الشاعر للتعبير عما يجول بذاته، فغدت بهذا جوهر الشعر الذي لا يمكن الإستغناء عنه.

- اتسمت الصورة الشعرية لدى "أنسي الحاج" بطابعها الغامض والحركي العاكس لطبيعة الشاعر الثائرة والغامضة.

- إن سمة الغموض تجعل من الصورة الشعرية أكثر تأثيرًا في القارئ الذي يغوص في أعماقها ليفهم مرامي الشاعر من ورائها.

- استطاعت الصورة الشعرية في مجموعة "الوليمة" أن تحافظ على تماسكها وترابطها، رغم اتسامها بالمفارقة والتضاد وجمعها بين عوالم شديدة التباين والتنافر، لانبنائها على أساليب تحفظ لها وحدتها الموضوعية، وهي خمسة أساليب:

- أسلوب قصصي: يجعل من الصورة الشعرية غنية بالتفاصيل الحية ممّا يجعلها أكثر إيحاءً وَتأثيرًا.

- أسلوب درامي: تتبني الصورة فيه على الحوار المجسد لصراع الداخلي لشاعر أو لصراعات الحياة وَهو أسلوب يعكس رؤيا الأديب.

- أسلوب رمزي: يقوم على بناء الصورة الشعرية بناءً مركبًا يوحي برؤيا الشاعر، وهو من أكثر الأساليب التي اعتمد عليها "أنسي الحاج" في بناء صور هذه المجموعة لتماشيه مع الطابع الغامض للصورة الشعرية.

- أسلوب مكثف: يجعل من الصورة الشعرية أكثر إيحاءً وأعمق دلالةً وأشد تأثيرًا في المتلقي لاعتماده على الإيجاز وتركيز.

- أسلوب دائري: ترتكز فيه الصورة على نقطة واحدة تبدأ بها وتنتهي إليها سامحةً للقارئ بتأمل كل جوانبها وفهمها فهمًا أوضح.

- من خلال دراستنا للصورة الثيمية اتضح لنا أن أهم معطيين بها هما معطى الحرب ومعطى الحب، فكل الصور الثيمية تنبثق من معطى الحرب وتنتهي إلى معطى الحب. وهي تتوالد فيما بينها عبر علاقات سببية.

- لقد عكست الصورة المفارقة الشرخ العميق بين عالم الشاعر "ذاته" وَالعالم الذي يحيا به، فهي تقوم على تجسيد الصراع بين هذين العالمين.

- لقد اتسمت الصورة التشبيهية في هذه المجموعة بشيء من الغموض الناتج عن بنائها اللّغوي الخاص، مبتعدةً بذلك عن خاصيتها الأساسية لدى القدامى "الوضوح".

- كما اتسمت الصورة المكررة لدى أنسي الحاج بدلالتها الجديدة في كل مرةٍ.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

القرآن الكريم، رواية حفص عن عاصم.

1- إنجيل يوحنا، الكنيسة القبطية الأثوذكسية، مصر.

2- الجاحظ (أبو عثمان بن بحر)، الحيوان، دار الكتب العلمية، م3، ج4، بيروت، 1998.

3- أُنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2007.

4- ـــــــــــ، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2007.

المعاجم:

1- أبن منظور (أبو فضل جمال الدّين بن مكرم بن منظور)،لسان العرب، دار الصادر، ط4، م7، بيروت ،2005.

2- عصام نور الدين، الوسيط عربي-عربي، دار الكتاب العلمية، بيروت، 2005.

المراجع:

المراجع باللغة العربية:

1- إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية التغاير والإختلاف، مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت، 2007.

2- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

3- جابر عصفور، النقد الأدبي 2 الصورة الفنية في التراث النقدي وَالبلاغي عند العرب، دار الكتاب المصري، القاهرة،2003.

4- خالدة سعيد، حركة الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر، ط3، بيروت، 1986.

5- رابح ملوك، ريشة الشاعر –بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط-،دار ميم للنشر، الجزائر، 2008.

6- ـــــــــــ، قصيدة النثر العربية "بحث في المفهوم وَالبنى"، دار أسامة للنشر وَالتوزيع، عمان، 2015.

7- عادل نذير بيري الحساني، الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، دار الرضوان، عمان، 2012.

8- عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، 2011.

9- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: سعيد كريم الفقي، دار اليقين، القاهرة، 2001.

10- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وَظواهره الفنية و المعنوية، دار الفكر العربي ، ط3، د ت.

11- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة إبن سيناء، ط4، القاهرة،2002.

12- فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي (دراسة أجناسية لأدب نزار قباني)، دار الفضاءات، عمان، 2017.

13- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ت.

14- محمد خليل الخطيب، خطب الرسول 574 خطبة من كنوز الدر وجوامع الكلام، دار الفضيلة، القاهرة، 1984.

15- محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجًا، إتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2006.

16- محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث[السياب ونازك والبياتي]، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2003.

17- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1997.

18- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات و النشر، دمشق، 2008.

19- ـــــــــ، مُقّدمة لدراسة الصورة الفنيّة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982.

20- يوسف خامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، دت.

المراجع المترجمة:

1- سوزان برنار، قصيدة النثر(من بودلير إلى أيامنا)، تر: زهير مجيد مغامس، مر: علي جواء الطاهر، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، 1999.

2- سي دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسليمان حسن إبراهيم، مر: عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.

3- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، بيروت، د ت.

الأطروحات والمذكرات:

1- أحمد قاسم علي أسحم، الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن 1980-1995، ماجيستر، جامعة آل البيت، الأردن،1999.

المقالات:

1- أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، ع14، دار مجلة شعر، بيروت، 1960.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

الإهداء

كلمة شكر وعرفان

مقدمة.....أ

مدخل نظري: ميلاد قصيدة النثر وتطور مفهوم الصورة الشعرية.

I- ميلاد قصيدة النثر.....6

II- مفهوم الصورة الشعرية.....13

الفصل الأول: طبيعة الصورة الشعرية وأساليب بنائها في مجموعة "الوليمة" لـ"أنسي الحاج".

I- طبيعة الصورة الشعرية.....21

1- الطابع الحركي.....21

2- سمة الغموض.....24

II- أساليب الصورة الشعرية.....28

1- الأسلوب القصصي.....28

2- الأسلوب الدرامي.....32

3- الأسلوب الرمزي.....35

4- الأسلوب المكثف.....40

5- الأسلوب الدائري.....42

الفصل الثاني: أنماط الصورة الشعرية في مجموعة "الوليمة" لـ"أنسي الحاج".

I- الصورة الثيمية.....46

1- ثيمة الحرب.....47

2- ثيمة الغربة.....50

3- ثيمة الضياع.....52

4- ثيمة الموت.....54

5- ثيمة الانكسار.....57

6- ثيمة الاحتفاء بالشعر.....58

7- ثيمة الحب.....60

II- الصورة المفارقة.....62

1- المفارقة الشعورية.....63

2- مفارقة الإزدواج وَالتضاد.....64

III- الصورة التشبيهية.....66

IV- الصورة المكررة.....68

1- صورة الحرب.....69

2- صورة الغربة.....71

الخاتمة.....75

قائمة المصادر والمراجع 79

فهرس الموضوعات 81