بنية الصورة الفنية في ديوان (من أغاني الوادي) للشاعر حسين بن محمد البار (قسم الطبيعيات أنموذجاً)

ماهر سعيد عوض بن دهري*

تاريخ تسلُّم البحث : 2017/8/26م تاريخ قبول النشر : 2018/1/1م

الملخص

تقف هذه الدراسة على بنية الصورة في ديوان (من أغاني الوادي) للشاعر حسين بن محمد البار وقد اكتفت بدراسة قسم الطبيعيات أنموذجاً بوصفه شاهداً يُغني عن بقية أقسام الديوان من أشعار البار التي وردت في أعماله الفنية؛ ذلك أن أهم ما يميز الشعر هو مادته التصويرية، فالصورة الفنية خلاصة تجربة الفنان، وهي مرتبطة، بحسب مكوّناتها، بفكره وشعوره وحسّه. فهي عنوان عبقرية الشاعر، وطريقة تصوره لتجربته، ووسيلته إلى إيصال هذه التجربة إلى المتلقين. فبواسطة الصورة " يصوّر رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره. وقد وقفت هذه الدراسة عند الصورة بنمطيها (الصورة البيانية، والصورة الحرة) واختتمت الدراسة بعدد من النتائج.

مهاد:

من أهمِّ ما يميّزُ الشعرَ في كلِّ اللغات مادتُهُ التصويرية، فالشعراء لا يعبِّرون عن الحقائق كما هي، بل يعرضونها في شكلِ أشباحٍ وأطيافٍ تؤثر فينا بأكثر مما تؤثر فينا الحقائق نفسُها، إذ نراها مجسَّمة تحت أعيننا، فيزداد إحساسُنا بها، ويزداد إدراكنا لها، ونشعر كأنَّها تنبعُ من داخلنا نحن، لا من داخل الشعراء[1]. ولا يعني هذا أنَّ وجودَ الصُّورِ في القصيدة أو استخدام نوعٍ من أنواعها دون الآخر هو الذي يصنع قصيدة جيدة، بل " ينبغي أن تكون الصورة – عندما يتوسل بها الشاعر– جزءاً من كلٍّ أكبر، فلا تُشكّل وحدها كلّاً متكاملا ... ينبغي أن تتكامل مع باقي العناصر الأخرى في القصيدة[2]

وقد وقف عبدالقاهرالجرجاني على فضيلة الصورة التبيينية وقدرتها على جذب القارئ بما يمنحُ الصورةَ وظيفةً عاطفيةً بالإضافة إلى الوظائف الأخرى التي تؤديها، فأنتَ" إذا استقريتَ التشبيهاتِ وجدتَ التباعدَ بين الشيئين كلّما كان أشدَّ كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وذلك أنَّ موضع الاستحسان، ومكان الاستظراف، والمثير للدفين من الارتياح...أنك ترى بها الشيئين مِثْلَيْنِ متباينين، ومؤتلفين مختلفين، ...وأن الشيء إذا ظهر من مكانٍ لم يُعهَد ظهورُه، وخرج من موضعٍ ليس بمعدنٍ له، كانت صبابة النفوس به أكثرَ، وكان بالشغف منها أجدرُ[3]. ذلك أن" لتصوير الشَّبَهِ من الشَّيْءِ في غيرِ جنسِهِ وشكلِهِ، والتقاط ذلك له من غير مَحِلَّتِه، واجتلابه إليه من الشق البعيد باباً آخر من الظُّرف واللطف[4]، لذلك ألحَّ " العقاد على ضرورة تعبير الصورة الشعرية عن حقيقة نفسية أو شعورية وعدم اقتصارها على تسجيل التشابه الحسي[5]، فالصورة إبداعٌ صافٍ يُبدِعُه الفكر، وتُولَدَ من التقريب بين حقيقتين متباعدتين قليلا أو كثيرا. و"كلَّما كانت الصلاتُ بعيدةً ودقيقةً كانت الصورةُ أقوى، وأقدرَ على التأثير، وأغنى بالحقيقة الشعرية. ومن ثم فإننا نجد أطراف الصورة في القصيدة الحديثة على قدر واضح من التباعد، والشاعر هو الذي يقرب بينها؛ لأنه يكشف العلاقات بينها بروحه وخياله وليس بحواسه

* أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية – كلية الآداب ـ جامعة حضرموت.

[6]. و" كلما كانت الصورة قويةً حظيت بقدرة تأثرية وبحقيقة شعرية[7] هذه القوة التأثيرية هي ذاتها التي عبر عنها عبدالقاهر بالسحر في قوله" وهل تشكُّ في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بُعدَ ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المُشْئِم والمُعْرِق. وهو يريك للمعاني المُمَثلة بالأوهام شَبَهاً في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، ويُنطق لك الأخرسَ، ويُعطيك البيان من الأعجم، ويُريك الحياة في الجماد، ويريك التئامَ عينِ الأضَّداد، فيأتيك بالحياةِ والموتِ مجموعَيْن، والماءِ والنارِ مُجتمعَين[8].

وقد عدَّ بعضُهم القدرةَ على التصوير "أهم موهبة يمتلكها الشاعر[9]، بوصف الصورة "هي البنية المركزية للشعر[10]، ولا يعني هذا أنَّ" الصورة الشعرية فقط طريقة تعبيرية بل إنّها أيضا طريقة تفكير[11]؛ من هنا ندرك وقوفَ عددٍ غير قليلٍ من النقادِ العربِ المحدثين عند تعريف الصورة، غير أنَّ الدراسة ستكتفي ببعض منهم، فعلي البطل يرى أن " الصورة تشكيل لغوي، يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصُّور النفسيّة والعقلية... ويدخل في تكوينها ما يُعرَف بالصور البلاغية من تشبيهٍ ومجاز، إلى جانب التقابل، والظلال والألوان، وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد الخارجي[12] أما بشرى صالح فترى أن الصورة" هي الصوغ اللساني المخصوص، الذي بواسطته يجري تمثل المعاني جديدا ومبتكرا، مما يحيلها إلى صورة مرئية معبرة، وذلك الصوغ المتميز والمتفرد هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ مدّياتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي[13]

ويعرف الدكتور البار الصورة الفنية بأنها" تشكيل لغوي يعمد فيه الإبداع إلى تجسيد المعاني المجردة في هيئةٍ ماثلةٍ تعاينها الباصرة، وهو يتجلى في عدد من التشكيلات، منها ما هو (بنى بيانية)، ومنها ما ينسابُ حُرَّاً لا يتأطر في بنيةٍ مخصوصةٍ، فتتعدَّدُ عناصرُها دونَ أن يشملها إطارٌ واحد، ولذلك لا تتكرر، بيد أنها لا تبعد عن أنْ تكونَ في هيئةِ واحدٍ من الأشكال الآتية.. فإما أنْ تكون (لوحة) ، أو (لقطة)، أو (مشهدا). وأيَّةً كانت الصورةُ بيانيةً أم حرةً، فإنَّ النصَّ لا يخلو منها، وإنَّ لها وظيفتَها فيه من حيث الدلالةُ على هويته الإبداعية[14]. ويستمد هذه المصطلحات الثلاثة (اللوحة، واللقطة، والمشهد) " من ثلاثة فنون أشتات هي(الرسم) و(السينما) و(المسرح) أو (فن التمثيل) خاصة[15]. ولا يرى بأساً في اقتراض المصطلحات " ما دامت الغايةُ الكشفَ عن مستغلقاتِ النَّصِّ، وبيانَ أسرارِهِ، وجلاءَ المظانّ فيه[16].

إنّ مقياس الصورة الشعرية الجيّدة يكمن في قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة نقلاً إيحائيا؛ فالصورة الشعرية هي انعكاس للحالة الداخلية، وكلّ ما نصفها به من جمالٍ إنّما مرجِعُه إلى التناسب فيما بين عناصرها المكونة لها، و ما تصوّره من عقل الكاتب ومزاجه تصويرا دقيقا فيه روحُ الأديب وقلبه" فالصورةُ بنضارتها وتكثيفِها وقوةِ الاستدعاءِ فيها تتولّد بعد مواجهةٍ حقيقيةٍ من الشاعر للعالم، وإقبالٍ روحيٍّ عليه، واندماجٍ كاملٍ فيه؛ ولذا تصبح رؤيته فيها خاصّة أقل ما توصف به أنَّها رؤيةٌ داخليةٌ متميِّزةٌ لعالمٍ جديدٍ مُتَميِّزٍ[17].

من هنا يُخطِّئُ الدكتور البار مَن يقول بتطور الصورة الفنّيةَ؛ ذلك أنّ الصورة بنيةٌ لغويةٌ يشكّلها الإبداعُ، وطالَما أنها بنية لغوية فإذن هي لا تتطور، "وإنَّما تنمازُ بسببٍ من طرائق الإبداع في التعامل مع اللغة، فلقد يقفُ عند دائرةِ الموروثِ فيقلده، ولقد يتجاوزُهُ فيوغلُ في دروبِ التَّجديد، لكنهما يشتركان في استخدام ذاتِ البنية ولا مراء. وأنتَ لنْ تجدَ شاعراً لا

يستخدم بنيةَ الصورةِ التشبيهية مثلا في أي عصر، لكنّك تجدُ فوارقَ شاسعةً في طرائق استخدامها عند كل الشعراء في كل عصر، وإنّما تجيء تلك الفوارق من جهةِ الينابيع الدّلالية، ومن جهةِ وظيفةِ الصُّورة في النّص ناهيك بِسِمَةِ أنماطها. وهو أمرٌ لا يسمح بوصفها بالتطور. وإنما يجيز لك وصفَها بالامتياز أو عدمِه [18]. ولكي لا نطيل الوقوف عند تعريفات الصورة وما قيل عنها، فإنه ينبغي قبل أن ندلف إلى تحليل الصورة أن نوضّح أن الدراسة ستكتفي بالوقوف على الصورة في قصائد الطبيعيات – وهو القسم الثاني من ديوان الشاعر حسين بن محمد البار "من أغاني الوادي" ويتكون هذا القسم من سبع قصائد فقط.

<u>تجليات بنية الصورة الفنية في قسم الطبيعيات</u>: من خلال قراءة هذا القسم يمكننا الحديث عن ثلاثة أنماط من الصورة هي:

<u>النمط الأول: الصورة البيانية</u>: وفي قسم الطبيعيات من بناها الثلاث(تشبيهية واستعارية وكنائية) ما يلي:

1-**الصورة التشبيهية:** وهي مناطُ تفضيل شاعر على آخر، وقد تواترت الأخبار بذلك فقد نقل ابن سلام أن امرأ القيس كان أحسن أهل طبقته تشبيها: وأنه(ما قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، أو استحسنتها العرب، واتبعته فيه الشعراء... ، وشبّهَ النساءَ بالظّباء والبيض، وشبّهَ الخيلَ بالعقبان والعصى ... وأجاد التشبيه)[19]. وفيه عن امرئ القيس أيضاً، ويَرِدُ في نصوص الطبيعيات منها ثلاث بنى، هي: بنية التشبيه المُجْمَل، وبنية التشبيه المؤكد، وبنية التشبيه المرسل .

أ- بنية التشبيه المجمَل: وهو الذي لم يذكر فيه وجه الشبه. وعلى هذا فهي تتشكل من ثلاثة عناصر، هي: (مشبه+ أداة+ مشبه به).

من المعلوم أن بنية التشبيه المجمل تُعدُّ أرقى من بنية التشبيه المؤكد في درجة الإيغال في الصنعة من حيث إنَّ حذفَ وجهِ الشبه يمنحُها شيئاً من الغموض" الغرضُ منه إدخال المتلقي في علاقةٍ مع النص وجذبه إليه من خلال تحفيزه على التفكير وتلقّط أبعاد ذلك الوجه المحذوف الذي يقارب بين طرفي الصورة. فالعلاقة بين ذينك الطرفين قائمة، وإن بدت مخفيّةً غيرَ ظاهرة، والنص لا يجهر بها ليتيح للمتلقي معاناة الإبداع، والتمتع بالخلق الفني، وإدراك الغاية من تشكيل الكلام. أما وجود الأداة فلا يزيد على كونها رابطا لفظيا يقرّب بين متباعدين، ويشبكهما في إطار واحد[20] وبإحصاء بنية التشبيه المجمل في قسم الطبيعيات نجد أن حضورها كان عشر مرات، في حين أن بنية التشبيه المرسل وردت خمس مرات، أما بنيتا التشبيه المؤكد والمفصّل فقد غابتا عن هذا القسم.

وقبل أن نقف على مواضع الصور التي جاءت على بنية التشبيه المجمل نود التوضيح أن البار في التشبيهات جميعها عَمَدَ إلى استخدام هذه البنية على الترتيب الأصلي لعناصرها، وهي: (المشبه + الأداة + المشبه به) باستثناء التشبيهين الأولين، ففيهما خرج عن هذا الأصل، حيث خالف في الترتيب فتقدمت (الأداة) وتلاها المشبه ثم المشبه به، ولعل السبب في ذلك مردّه أنَّ (كأنَّ) مما لها حق الصدارة والتقديم.

بينما وردت – في قسم الطبيعيات –(الكاف) خمس مرات مُحدِثا دلالة المشابهة الخالصة، وسعياً لإعمال الخيال لدى المتلقي لإبراز براعة المتخيّل. كما استخدم الأداة(خِلْتَ) مرتين، أما الأداة (حسبتَ) فقد استخدمت مرة واحدة.

والموضعان اللذان تقدّمت فيهما الأداة وَرَدَا في قصيدة (من وحي الطبيعة) عند حديثه عن صوت الرعد:

كـأنَّ هزيمـــه نـذُرٌ

من الجبار تُستمَعُ

كـأنَّ البرقَ بسمتُهُ

على الشفتين تنطبع[21]

فالتشبيه يتجاوز الزخرف حيث توحي إحدى الصورتين

بالخوف وتبعث أخراهما الاطمئنان، وهي صورة بسيطة خالية من التعقيد، ويمكن للشكل الآتي جلاؤها:

مشبه	أداة	مشبه به
هزيم الرعد	كأن	نذر
بسمته	كأنّ	البرق

يكشف البيتان عن صورتين تشبيهيتين، جاءتا في بنية التشبيه المجمل– وتغلب الوظيفة الإيحائية على بنية التشبيه المجمل، ومن هنا تميُّزها وفرادتُها، فبها يتجسّد المعنى في صورة، ويُوحَى للمتلقي بالمقصود دون تصريح. وامتيازه يجيء من جهة مجاوزة(المقاربة في التشبيه) بين المحسوسات، فإذا هو يمزج حسِّياً بمعنويٍّ، ومتعيّناً بمجردٍ، فـ(هزيم الرعد) حسِّيٌّ ، و(نذر) معنويٌّ، وفي الصورة نوعٌ من القلب والعكس. و(البرق) حسِّيٌّ، و(بسمة المحبوب) حسِّيٌّ، وهنا ينبثق التّضادُّ من التّشابه.

ولتصوير حرص الذات على عدم الالتفات إليها وملاحظتها، فإنها تتحرك بخفة لا صوت معها، يقول:

وَوَعَتْ صدَى القُبُلاتِ رُوْ

حُ الليلِ كالنَّغَمِ الضَّئيل[22]

حيث شبه صوت القبلات الهادئ الخالي من الضجيج بالنغم الضئيل، وإذا كان صوتُ القبلة في العادة ضعيفاً فكيف يكون صدى هذه القبلات؟ ولعلّ حرص الذات الشاعرة على عدم إصدار أي صوت هو الذي جعلها تميل إلى وصف الصوت بكونه صدى، وهو ما يجلوه الشكل الآتي:

مشبه	أداة	مشبه به
صدى القبلات	الكاف	النغم الضئيل

ومسألة القرب أثناء الحديث مسألة يحرص البار عليها لاستئناسه بهذا القرب من جهةٍ؛ ولما يوحي به من دفء المشاعر[23]؛ ذلك أن انخفاض الصوت يعكس تقارباً بين المتحدِّثَيْن، وينشأ عن هذا التقارب شعورٌ بالراحة والاطمئنان.

ولأن البار رومانسيُّ النزعة والهوى فقد كان للطبيعة في نفسه منزلة وحضورٌ جعلاه يتغنى بها، وقد شدَّ انتباهه ما يحدث فيها من تغييرات تحدث لها في أوقات متعددة، كالتغييرات التي تحدث عند نزول المطر، وما يحدثه هذا المطر من اكتساء الطبيعة وتجمّلها، يقول البار:

لها في الجوِّ ألوانٌ

كثوبٍ كلُّه رُقَعُ[24]

يبرز تعدد الألوان التي اكتستها الطبيعة في صورة ثوب مُرقّعٍ، وهذا التعدد للألوان من شأنه أن يبعث السعادة في نفس الرائي، والصورة هنا تشبيه مركب يجلوه الشكل الآتي:

الطبيعة أ ⟵ ب ألوان الطيف

الثوب أ ⟵ ب رُقع

ولا يقف حديث البار عند تعدد الألوان حتى نراه يسترسل في حديثه عن الطبيعة وما يطرأ عليها من تغيُّرات تصاحب نزول الأمطار، كسماع صوت الرعد، ورؤية البرق، معتمدا على التشبيه المجمل، فقد شبّه العاصف النزق بإنسان مطرود خائف، وهو أمر يكشف حالة القلق والحركة التي يبديها هذا المطرود، بما يبعثه صوت الرعد وما يصاحبه من مخاوف لدى الذات الشاعرة[25]. ومنه كذلك قوله:

حسبتَ الأمرَ أِشجاناً

بقلب الكون تصطرعُ[26]

شبه أمْرَ مرضه بالأشجان، وهو يعكس حالة نفسية مبعثها الخوف من صوت الرعد، يجلوها الشكل الآتي:

مشبه	أداة	مشبه به
الأمر	حسبت	أشجاناً

ويكون نتيجة طبيعية لحصول التغيُّرات السابقة أن ينشأ لدى الرائي والسامع لما سبقَ تصوّرٌ غريبٌ عن هذا الكون الذي يتغير فيه كل شيء، فيصدر أصواتاً منكرة وتظهر عليه حركاتٌ غريبة، وهو ما وضّحه:

وخِلتَ الكونَ مسكوناً

فكِدتَ هناك تنخدعُ[27]

حيث بدا الكونُ إنسانا مسّه الجنُّ فسكنوه فصدرت

عنه أفعالٌ وحركاتٌ لم تكن معهودة منه، وهو ما يجلوه الشكل الآتي:

مشبه	أداة	مشبه به
الكون	خِلتَ	مسكوناً

وفي حديثه عن النسمة استخدم الأداة (تخال)، حيث شبه النسمة بالروح المرفرفة، وهو ما يدل على الانطلاقة ويبعث جوّا من الارتياح وشعوراً بالحرية[28]

أما الموضع العاشر والأخير فقد بدا حين شبه البار الجبالَ بأثقال الزمان في الهموم والمشكلات، فحوّل الجبال من شيءٍ حسي إلى معنوي، وبدا الجبل عملاقاً كبيراً تحته كائنات صغيرة[29]

أ. **بنية التشبيه المرسل:** وهي تتكون من أربعة عناصر هي: المشبه، والأداة، والمشبه به، ووجه الشبه. وقد وردت في قسم الطبيعيات خمس مرات، يمكن عرضُهاعلى النحو الآتي:

كحيّات تلوَّى في

مساربِها ويِنْقَبِعُ[30]

مشبه	أداة	مشبه به	وجه الشبه
النسمة	مثل	من عبَّ شمولا	تتهادى
النسمة	الكاف	عذراء	لقيت من عند من تهوى رسولا

وفي وصف البار حديثهم وما يبعثه في نفسه نجده يشبهه بالسلسبيل في قوله:

قُصِّيْ عَلَيَّ حديثَهم

مُستعذَباً كالسّلسبيل[32]

شبه حديثهم العذب بالسلسبيل، وهو ما يجلو جانباً نفسياً يعكس تلذذه واستمتاعه بالسماع؛ ومع أن السماع يكون بالأذن إلا أنه يُحدِث تراسلاً للحواس فإذا به يجعل اللسان تستمع لهذا الحديث فيجد له طعما، ويجلوه الشكل الآتي:

مشبه	أداة	مشبه به	وجه الشبه
حديثهم	الكاف	السلسبيل	العذوبة

حيث تولّد هذا التشبيه من لقطة، شبَّه فيها تعرُّجَ سيرِ الماءِ على الأرضِ بالحيَّةِ الضَّخمةِ التي لا تعرِفُ استقامة في سَيْرِها، وما يحدثه هذا السير من صوتٍ نتيجة احتكاكها بالأرض، وهو ما يجلوه الشكل الآتي:

مشب	أداة	مشبه به	وجه الشبه
ماءً	الكاف	حياتٍ	تلوّى

أما حين يتكلم البار عن النسمة ويشبهها بالمرأة فإن التشبيه المرسل ينبثق من ثنايا الاستعارة، حيث يعمل على بعث الإحساس بالانتشاء، فقد ولَّدت الاستعارة صورتين تشبيهيتين في قوله:

وتراها تتهادَى مثلَ مَنْ عبَّ شَمولا

أوْ كَعذْرا لَقِيَتْ مِنْ عندِ مَنْ تهوَى رسولا[31]

فقد شبه النسمة بامرأة تتهادى عند السير انتشاءً مثل السكران، ويمكن للشكل الآتي جلاء الصورة:

مشبه به	وجه الشبه
من عبَّ شمولا	تتهادى
عذراء	لقيت من عند من تهوى رسولا

ويستغرق البار في تأمل مظاهر الطبيعة، ويسْرَحُ بخياله فتتراءى له النسمة روحاً مرفرفة :

فتَخَالُهَا رُوْحَاً تُرَفْ

رفُ فَوْقَ ذِيْ رُوْحٍ جَمِيْلِ[33]

يشبه النسمة بالروح المرفرفة، وهو ما يدل على الانطلاقة ويبعث جوّا من الارتياح، يجلوه الشكل الآتي:

مشبه	أداة	مشبه به	وجه الشبه
النسمة (الضمير في تخالها)	تخال	روحاً	ترفرف

ويعمد البار إلى ما يعرف بالتشبيه المقلوب حين يريد تصوير قلب حبيبه فيقول:

أينسى سماءً كقلب الحبيب

صفاءً بأنجمها حاليه؟[34]

حيث شبه السماء بقلب الحبيب في الصفاء، مع ملاحظة أن صفاء السماء حسيٌّ، وصفاء القلب معنويٌّ، ينبثق التضاد من خلال المشابهة، وهنا يخالف البار القدماء في جعلهم وجه الشبه هو الجامع بين المشبه والمشبه به، بل إنه ألغى التشابه التام بين العنصرين وخلق التماثل نوعا من التضاد بخروجه من الحسي إلى المعنوي وهو يجلوه الشكل الآتي:

مشبه	أداة	مشبه به	وجه الشبه
سماءً	الكاف	قلب	صفاءً

وهكذا يبدو لنا جليّا أنَّ البار آثر بنية التشبيه المجمل على بنية التشبيه المرسل؛ وذلك لما فيها من درجة الإيغال في الصنعة تكتسبه من حذفِ وجهِ الشبه ما يمنحُها شيئاً من الغموض يستدعي دخول المتلقي في علاقةٍ مع النص فينجذب إليه من خلال تحفيزه على التفكير وتلقّط أبعاد ذلك الوجه المحذوف الذي يقارب بين طرفي الصورة بخلاف التشبيه المرسل الذي يذكر فيه وجه الشبه.

1-**الصورة الاستعارية:** الاستعارة عملية خلق جديد في اللغة، ولغة داخل اللغة، فيما تُحدِثه من علاقات جديدة بين الكلمات، فبها تتم إذابةٌ عناصر الواقع لإعادة تشكيله من جديد. وكأنها تُمنح بهذا التشكيل الجديد تجانساً كانت تفتقده، وقد تحدث ريتشاردز عن المعالجة الفنية للاستعارة قائلا:"إنها الوسيلة العظمى التي يَجمع الذهنُ بواسطتها في الشعر أشياءً مختلفة لم تكن بينها علاقةٌ من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع، وينشأ هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء، وعن العلاقات التي يكوّنها الذهن بينها... إن الاستعارة وسيلة شبه خفية يدخل بها عددٌ كبيرٌ من العناصر المتنوعة في نسيج التجربة... إن العناصر اللازمة لاكتمال التجربة لا توجد – دائما- بشكل طبيعي، ولذلك تخلق الاستعارة الفرصةَ لإدخال هذه العناصر خِلسة[35]، من هنا يمكن فهم قول شيشرون عن الاستعارة أنها" وسيلة للامتاع والتأثير. وهذه الوظيفة تسمح للاستعارة بمنح التعبير طاقة أكبر[36]. لقد أغرم الشعراء المحدثون بإنتاج تأثيرات مدهشة من خلال اختيارهم موازيات غير متوقعة بين أشياء منفصلة، من هنا ندرك إلحاح " النقاد الجدد –عموما- على أن الاستعارة ليست حيلة بلاغية وإنما هي أسلوبٌ للإدراك، ووسيلة لاكتشاف طرازٍ خاصٍّ من الحقائق الأخلاقية، لا يمكن التعبيرُ عنها إلا بطرائق تختلف اختلافا جذريا عن طرائق العلم أو النثر[37]، وقد عرَّف د. سعد مصلوح الاستعارة بأنها" اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي Collocation اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض- أو عدم انسجام- منطقي. ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية Semantic deviance تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة والطرافة، وتكمن علة الدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع[38]. كونها تنبثق من تقديم لذةٍ ذهنية نحصل عليها من إدراك المشابهة الناجمة بواسطة البناء الاستعاري. وتحدث عكّام عن غاية الاستعارة قائلا "وبما أن الاستعارة تحويل، أكانت تراسلا بين مفردين أم تراسلا بين علاقتين، فإنها تمثل انحرافاً عن العمل الوظيفي المنطقي الذي تقوم به اللغة[39]

والاستعارة كما يقول دومارسيه" تزيِّن الخطاب، وإذا ما أدركت الاستعارة عند أرسطو" على أنها تعويضٌ أو تشبيه، تعويض لفظ استعاري عن لفظٍ دقيق، من أجل التزيين والمتعة، فإن النظرة نفسها تأتلق عند البلاغيين العرب، على أساس منهج تضوَّعَ أزهاره تدريجيا، ووصل إلى طور من النضج لم يستطع أن يتقدم عليه بعد البحث الراهن في كثير من الفروع. وهذه المتعة

التي يشدد عليها أرسطو ويربطها بمفهوم الزينة يطلق عليها اسم(السحر) تحت ريشة غيرو الذي يرى أن الاستعارة "هي بخاصة منبع السحر وتقوم على المدلولات المتعددة للإشارة، وعلى تحرير الكلمة ورفض المعنى الدقيق[40].

وإذا كان التعبير البسيط لا يُعبِّر إلَّا عن الحقيقة عارية كل العُري، فالاستعارة، خلاف ذلك، تجعل الفكرةَ أكثرَ حياة. وهذا ينشأ عن حركةٍ مشبوبة العاطفة يشعر بها المتحدث ويميل إلى ترسيخها في ذهن المتحدَّث إليه[41]. وللاستعارة في قسم الطبيعيات ثلاث بنى، هي: أ.بنية التشبيه البليغ. ب. بنية الاستعارة التصريحية .ت.بنية الاستعارة المكنية.

أ- **التشبيه البليغ:** وتشتمل على عنصرين أساسيين هما(المستعار له + المستعار) وما يدخلها في هذه البنية هو غياب العنصرين الآخرين: (أداة التشبيه) و(وجه الشبه) وذلك أمرٌ ذو شأن، ويسهم في مباعدة هذه البنية عن بنى الصورة التشبيهية، وما تمنحه من علاقة مشابهة، كائنا ما كان تركيبها. ومن هنا يبدو تجرّد هذه البنية من هذين العنصرين معاً سبباً في تفرد ملامحها عن بنى الصورة التشبيهية، ويجعل العلاقة الناتجة عنها هي علاقة مماثلة، وهي غير علاقة المشابهة التي تنتجها بنى الصورة التشبيهية. وعلى ذلك سهُل إدخالها في بنى الصورة الاستعارية لأنها أولى بضمّها إليها من سواها[42]. ومن أمثلتها عندالبار قوله:

نظرتُ والأفقُ بهيجٌ صقيلْ

جَلَّلَهُ بالحُسنِ ثوْبُ الأصيل[43]

تشبيه بليغ من خلال الإضافة (ثوبُ الأصيل) جعل فيها الأصيل ثوباً وفي هذه الصورة ما يحيل إلى عملية التغطية والتزيُّن الناجمة عن لبس هذا الثوب، وهو ما يجلوه الشكل الآتي:

مستعار له المستعار

الأصيل ⟵ ثوب

وقد تكرر استخدام البار لصورة هذا النوع من التشبيه البليغ – التشبيه بالإضافة- في موطنين آخرين[44]. ويجعل البار النسمَ بكلِّ ما له من صفاتٍ هَمَساتِ الحب، ويحيل النخيل أذناً، إذ يقول:

النّسمُ ذا همساتُ الحبِّ أسمَعَها

أذنَ النَّخيلِ فمالت في تأبِّيها[45]

نحن هنا أمام تشبيه بليغ (النسم همسات الحب) وكذلك تحوّل النخيل (أذناً)، ولأن النسمَ استحالَ همساتِ حبٍّ فقد تماهى النخل معه من خلال حركة الميلان المتأبّي[46]. وفي تصويرعلاقته بالطبيعة يقول:

هذي الطبيعة أمّي لا عدمتُ بها

ثغراً يرفُّ ابتساماً في مجاليها[47]

تتولد بنية الصورة في الشطر الأول من البيت الأول هنا في إطار بنية التشبيه البليغ حيث تبدو(الطبيعة) – المستعار له- والمستعار هي(أم) لطفلٍ هو(الذات المتكلمة) تهدهده هذه الأم. ويجلوه الشكل الآتي:

مستعار له = مستعار

الطبيعة = الأم

ولقريته (القرين) بكل تفاصيلها وتأثيراتها عليه حضور واضح، فهي كما يرى:

قريتي مهبطُ آمالي ومرتاد خيالي

فسحة الدنيا إذا ما ضاق بي رحب المجال[48]

حيث حوى البيتان تشبيهين بليغين، أولهما في جعله القرية مهبط آماله، والآخر في كونها فسحة الدنيا، وهما يقومان بوظيفة نفسية بوصفها مكاناً لاطمئنان للنفس، والشعور بالارتياح. وهو ما يجلوه الشكل الآتي:

مستعار له المستعار

قريتي ⟵ مهبط الآمال

⟵ فسحة الدنيا

ومن التشبيه البليغ قول البار:

والليالي البُلْهُ والأيّامُ قصفٌ وسُرورُ

وثَرَى الملعبِ جمُّ الطُّهرِ والعشبُ حريرُ[49]

حيث التشبيه البليغ (العشب حرير) الذي هو كنايةٌ عن نعومةِ العيش، وهو ما يجلوه الشكل الآتي:

مستعار له المستعار

العشب ⟵ حرير

أ- **الاستعارة التصريحية:** وهي التي يذكر اللفظ المستعار في نظم الكلام لفظاً ويغيب المستعار له من نظم الكلام لفظا وإن كان حاضرا في عملية فكرية تسبق عملية نظم الكلام، ولها ركنان أساسيان هما: (المستعار والمستعار له) وهي تشيْ بشيءٍ من المماثلة، لكنّ واحداً من عناصرها لا يظهر على مستوى المقولة اللغوية، وإن كان حاضراً في الذهن، ناهيك بما يتجلّى في بنية القول من قولٍ يكشف طبيعة ما خفي منه ويدل عليه. وإن(المستعار له) هنا يقوم بذات الدور الذي يقوم به في بنية ما سُمِّيَ بالتشبيه البليغ، مع تأكيد البلاغيين على وجود (القرينة) التي يكشف عنها السياق، ويدل عليها المقصود.

ويمكن رسم شكل الاستعارة التصريحية على النحو الآتي :

(طرف أول) ⟵ مستعار له (مضمر)(طرف ثان) ⟵ مستعار(حضور).

وقد وردت في قسم الطبيعيات ثلاث استعارات تصريحية فقط وهي:

أمْ نَجْمةٌ هَابِطَةٌ مِنْ سَمَاكْ؟

تُشعُّ في الأرْضِ بِنُوْرٍ غَرِيْبْ[50]

هنا تتجلّى الصورة في مفرداتٍ(نجمة، تشع) حيث استعار النجمة للغادة، واستعار الاشعاع لنورها. وتلك صورةٌ تفيد معنى المماثلة بين المستعار والمستعار له، لكن الشاعر لم يظهر المستعار له في المقولة اللغوية وإنْ يكن حضورها مُتجلّياً في عملية التفكير السابقة لعملية إنشاء الكلام، وأبقى المستعار مذكوراً صراحة في النص، وهو ما يجلوه الشكل الآتي:

مستعار له مستعار

*غادة ⟵ نجمة

على أنّ ما ينبغي الانتباه له هو دلالة الصورة على المستوى النفسي، حيث تخيّر الشاعر من المفردات ما يشي بمعنى التقديس والإجلال حين تجلّت المحبوبة، وهو ما تجسده مفردات: (تُشعُّ بنور غريب).

ومن الاستعارات التصريحية التي أنتجها الإبداع قوله:

النسيمُ العاطرُ السلسالُ يستهوي النخيلا

فتراهُ مُوْسِعاً هاماتِها لثماً طويلا[51]

ففي الشطر الثاني من البيت استعار هبوبَ النسيم للثم، فبدا وكأن النسيم عاشق ينكبُّ على معشوقته يُقبلها بحرارة، يلتذ فيها بهذا التقبيل حتى إنه ليطيل وقتها، بل إن هذا التقبيل يمتد ليشمل هاماتها كلها تاركاً فيها أثراً، وذلك ما توحي به(موسعاً) وهو ما يجلوه الشكل الآتي:

مستعار له مستعار

*هبوب النسيم ⟵ لثماً

وفي قصيدة (زفرة) يعمد البار إلى الاستعارة التصريحية في افتتاح القصيدة، قائلا:

أينسى هزارُ الرُّبَى واديَه ؟

وينسى لياليَه الماضيه ؟[52]

حيث استعار هزار الربى للذات الشاعرة، وهو يكشف حالة نفسية متعددة الجوانب، فمن جهة هو كثير الغناء، ومن جهة أخرى هو شديد الشوق للعودة إلى موطنه، إذ المعلوم أن الطيور مهما غادرت لا تفتأ تعود إلى مكانها الأول، ويجلوه الشكل الآتي:

المستعار له المستعار

*الذات الشاعرة ⟵ هزار الربى

وبالنظر إلى حجم الاستعارة التصريحية التي وردت في قسم الطبيعيات يتبين لنا أن استخدام البار في هذا القسم للاستعارة التصريحية لم يتجاوز ثلاث مرات، وهو عدد قليل جداً إذا ما قيس بالاستعارة المكنية التي بلغ عدد حضورها ثمانيَاً وستين مرة، كما يتبين لنا ذلك.

أ- **الاستعارة المكنية:** ويمكن رسم شكل الاستعارة على النحو الآتي:

(طرف أول) ⟵ مستعار له (حضور) ⟵ (طرف ثان) مستعار منه(إضمار) (طرف ثالث) مستعار (حضور). يُدلُّ عليه

حيث ورد هذا النوع في قسم الطبيعيات ثمانيَاً وستين مرة، منها ما جاء في حديثه عن الأفق في قوله:

والأفقُ يبكي بدمعِ السُّحْبِ هاطلة
ثُرى أتلكَ دموعُ البشرِ يُذريها؟
وما تعي في فجاجِ الشُّمِّ قهقهةً
وأغنياتِ لسان الماءِ يرويها
كأنَّه شدَّ من صخر الرُّبَى وتراً
وراحَ للأفق النائي يُغنِّيها[53]

ففي الأبيات تنبثق بنية الاستعارة المكنية متجلّية في الأفق إنساناً (يبكي) = (نزول المطر) الذي يعني سقوطَ ماءِ السُّحُب وتحوّلَه من حالةِ التكثيفِ إلى سائلٍ هاطل. ويجلوه الشكل الآتي:

مستعار له المستعار منه المستعار
الأفق ⟵ إنسان ⟵ يبكي

كما تبرز حالة انصباب الماء حين تسكبه السحب في ذلك اليوم، والشمس مشرقة – لما يوحي به الإشراق من معاني الفرح والاطمئنان – ويُسمَعُ لنزوله صوتٌ يُخيّلُ للسّامع أنَّ الجبالَ تشدو مقهقهة، وينجم عن هذه القهقهة التي هي كناية عن صوت الرعد، صوتٌ متناغم وكأنَّ لسان الماءِ يُرتِّل الأغنياتِ، وكأنَّنا أمامَ شَدْوٍ مُطْرِبٍ في تلك اللحظة المشرقة بكل ما في الإشراق من معانٍ، وبكل ما لها من دلالات، فيحسُّ الناظرُ أنَّه أمام طبيعةٍ مغنّيةٍ شاديةٍ تبعث معاني الفرح والسعادة والاطمئنان فيدخل معها في علاقةٍ من نوعٍ خاص، لا وجود فيها للخوف أو الحزن. وتبرز صورة أخرى للرعدِ غير المألوفة، فإذا به يُستعار لإنسان عازفٍ مشاركٍ في الغناء. ويجلوه الشكل الآتي:

مستعار له المستعار منه المستعار
الرعد(الهاء)⟵المغني ⟵ شدّ من صخر الربى وترا

فهذه الصورة تثير فينا انفعالَ الفرح بهطول المطر، وتحوّل(البكاء) بشرى، وتغدو دوالّ مثل(الغناء، القهقهة، الوتر) علامات على ذلك الابتهاج وتلك السعادة.

كما رسم صورة أخرى للغروب، ففي قوله (بهيج صقيل)، و(جلله بالحسن)[54] استعارة ، إذ البهجة ليست من صفات الأفق. وفي تصويره لنهاية يومٍ، وبدء يومٍ يقول البار:

وتجهشُ للشمسِ عند الأصيل
وتشدو لموكبها في الطلوعِ! [55]

في البدء يُلاحَظ أنَّ الذات الشاعرة جعلت الإجهاش بالبكاء عند الغروب، والشدو عند الطلوع، وهو ما يمكن تسميته بـ(الزمان النفسي) وتبدو الشمس مَلِكةً تطلُعُ مع وصيفاتها لتبلغَ عَرْشَها. والبيتُ به استعارتان، فالأولى (تجهش) حين استعار الجهش للساقية، والأخرى (تشدو) حين استعار الشدو للساقية، وهو ما يجلوه الشكل الآتي:

المستعار له المستعار منه المستعار
الساقية ⟵ إنسان ⟵ تجهش
الساقية ⟵ إنسان ⟵ تشدو

والنظر في البيت يكشفُ حالتين متقابلتين لجري الماءِ حين ينساح في وقتين، أولهما: نهاية اليوم، وثانيهما:

بداية اليوم الذي يليه، ففي الوقت الأول، وهو وقتُ المساءِ حين تميلُ الشمس للغروب ينبعث صوتٌ مصدرُهُ السَّاقية، عَمَدَ النَّصُّ إلى وصفِهِ بالمُجهش (تجهش)، أما الوقت الثاني فهو وقتُ الصَّباح، حين يَنْبلِجُ نورُ يومٍ جديدٍ، وقدْ هَمّتِ الشَّمسُ بالإشراقِ، فإذا صوتٌ للسّاقيةِ موصوفٌ بالشدو(تشدو). والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن: هل يختلف صوتُ الماء في الوقتين؟ وهل لحالةِ السُّكونِ التي تسبقُ الفجرَ أثرٌ في تغيُّر الصوتِ إنْ كان ثمّة اختلافٌ في الصوت؟ ولعلَّ الجوابَ الذي تطمئنُ إليه النفسُ هو: أنّ الصوتَ لا يختلفُ في الوقتين، فانسياحُ الماءِ هو انسياحُهُ في أيِّ وقت، لكنْ لعلّ قوةَ الصوتِ تكونُ عند الإشراق ظاهرةً بسببِ الهدوء الذي يكتنف ذلكم الوقت، بالإضافة إلى إحساس السَّامعِ لهما، وشعورُهُ تجاهَ اللَّحظةِ التي يَستمع فيها، ففي لحظةِ الغروب يتراءى له نحيباً لِمَا في اللحظة من معاني الزوال والاختفاء؛ ولما يُوحي به مشهدُه من حزنٍ وأسىً وظلمةٍ وفراقٍ وخوفٍ، وهو ما يتوافقُ ويتلاءمُ مع حالة الحزن والبكاء. والصوتُ ذاتُهُ تَحَوّلَ شدواً مُطرباً في لحظةِ ميلاد يومٍ جديدٍ آذّنَ به شروقُ الشمس؛ لما فيه من معاني الولادة والبقاء الباعثين سعادة وسرورا.

ويستمر في وصف منظر الغروب مستغلاً ما في الاستعارة من جمال، فإذا بنا أمام استعارتين[56] أولاهما حين استعار الوردة الذابلة التي فقدتْ نضارتها للتغيُّر الحاصل للشمس، وتنتج عنها علاقة تماهٍ، وثانيتهما في (إذ ودّعته)، حيث جعل الشمس إنسانا. وللطبيعة بمكوناتها المختلفة عند البار حضور بارز، خاصة تلك التي تميزت بها قريته دوعن، ومنها النخيل الذي لا يكاد يغيب عن قصيدة من قصائد هذا القسم فيشخّصه من خلال الاستعارة، فتراه أنثى يُوشْوِشُ له النسيم[57] ، أو تراه ماشيةً يقتاتُ الشِّعرَ[58] وبالنظر إلى البيت المذكور آنفاً مع البيتين السابقين تتشكل صورة المنظر الطبيعي التي ترسم أو ينتج عنها مرعى خصيبٌ، يمكن جلاؤه بالآتي:

مستعار له المستعار

الطبيعة أ ⟵⟶ ب الماشية * (غير مذكورة)

(المنظر الطبيعي أ ⟵⟶ ب مرعى خصيب

في الأبيات الثلاثة).

ويستكمل البار إحضارَ عناصر الطبيعة من خلال ظهور الطائر الذي استعاره للقلب[59]، حيث يبدو (القلب) – المستعار له– هو(الطائر) – المستعار– ، صُبَّ فوقه الماء فغدا ساكنا لا حركة ولا صوت، ثم يتحول دال (القلب) – وهو مادي– إلى طائر كسير الجناح، ما يعكس معاناة الذات المتكلمة، وتغدو (الأضلاع) وعاءً تُسكب فيه (الدموع) الحارة التي تذيب القلب(قلبي يذوب) مما يستدعي كلَّ معاني الحنوِّ والشفقةِ والعطف. ويقوم الفعل(يسكب) بوظيفة المَحْرق الذي تتولد عنه الصورة، وهو هنا المستعار المتجلي في متن النص. ثم تُجعل الذكرى بما تبعثه من آلام في النفس وكأنها لهبٌ يزيد من إحساس النفس بالعذاب، وتتناغم مع هذه الصورةِ صورةُ القلب وقد غدا مادة مائعة أو صلبة تذوب من شدة حرارة الحب. وهنا تتكامل هيئات الصورة الاستعارية، حيث ضمّت (التشخيص) مع (الإيحاء).

وتَظهر النزعة الرومانسيةُ عند البار من خلال الدعوة إلى العودة إلى الطبيعة[60] حيث الصفاء والفطرة السليمة، فنراه يعمد إلى الترشيح فيُمدِّد الصورة ويعرضها من خلال صُوَرٍ متعددة، فأنت ترى بنية الصورة تتولد من إطار بنية الاستعارة المكنية حيث تبدو(الطبيعة) – المستعار له– و(الأم) – المستعار منه، و(جذلا) المستعار، وقد بدا ذلك من خلال المجاز المرسل ذي العلاقة الجزئية؛ إذ ذكر الصدر

وأراد الكل. كما تبدو (الطبيعة) في الاستعارة المكنية الأخرى (أمَّاً) لإنسان (– هو الذات المتكلمة– عليَّ) تحنو هذه الأم عليه، ويصبح (الشقاء) غطاءً قابلا لـ(لإزاحة) مما يبعث كلَّ صور الثقة والاطمئنان. وتتجلى الاستعارة الثالثة ببروز (النفس) مستعاراً له، والمستعار منه(الإنسان) والمستعار (الظمأى) وكان ناتج استعارة الجوامد بالإنسان شعوراً بالحنان والاستقرار والراحة.

ويلحُّ البار على وصف علاقته بالطبيعة بعلاقة البنوّة، فهو ابن الطبيعة وهي أمه[61]، فتبدو الاستعارة في قوله (ثغراً يرفُّ ابتساماً)، ، كما تبرز الاستعارة المكنية حيث يبدو (الزمن) المستعار له– هو (الإنسان)– المستعار منه ثم يتحول دال (الزمن) – وهو معنوي مجرد– في إطار بنية الاستعارة المكنية إلى إنسانٍ عاقٍّ للدلالة على قيامه بأفعال سيئة. وتظهر الطبيعة أمَّاً لطفلٍ –هو(الذات المتكلمة) – تهدهده هذه الأم، وتغدو (الآمال) الكبيرة شيئا ترعاه الأم وتحاول الموازنة فيه، فلا يكون ثائراً أكثر من اللازم تقوم – بخبرتها– بعملية احتواءٍ له وترويضه (تهدهد) مما يبعث كلَّ صور الارتياح والاستقرار، وتتجاوز الأمُّ عملية الهدهدة حينما تكون الآمال ضعيفة، فتنفخ في جذوتها وتبعثها حيّة، من خلال استعارة النار للآمال التي يتعرض لها الحديد لكي يتم تشكيله وتطويعه، أو التي يتعرض لها الذهب لتتم تنقيته.

ويوظف البار الاستعارة المكنية لتوضيح حالة شعورية كما فعَلَ حينَ استعار الإنسان – المهموم يسيل دمه، ويكسوه الحزن ألماً على حاله التي فقدَ فيها التركيز– للقلب[62]، أو حين استعار الطائر المرفرف للطبيعة، ثم منح الطبيعة حواشي وكأنها إنسان، وكذلك عندما استعار العروس التي تزيّنت فلبست أجمل الثياب، ومنظرها يبعث في نفس الناظر إليها ألواناً من السعادة والراحة للطبيعة المتزينة بالورود والأزهار وما اكتسته من لون أخضر[63]، يُضاف إليه استعارته السعادة والسرورَ والتحررَ من القيود للشلال، والمستعار منه الإنسان الذي بدا مُغنِّيا متعرّيا[64]، حيث اندمَجَ الشاعرُ في الطبيعة وامتزجَ بها، وجعَلَها تُحِسُّ بما يُحِسُّ به وتشاركُهُ أفراحَهُ وسرورَه وسعادَته. وهذه الحالة النفسية – حالة الطرب والسعادة – بدت من خلال مظهرين : أولهما الغناء(يغني)، والمظهر الثاني هو التعرّي أو التحرر من أي قيد (منخلع).

ولم يخلُ قسم الطبيعيات من الحديث عن لحظات الفراق وإظهار الحزن والألم، لكنّ البار شاعرٌ رومانسيٌّ لا يترك الحزنَ مسيطراً على الموقف؛ بل إنه يُبقي باب الأمل مُشرَعاً، فالبيت[65] يأتي في إطار سلسلةٍ من الأبيات تتحدث عن لحظاتٍ شعوريّةٍ مُتعلقةٍ بالفراقِ، وقد تفنن النصُّ في الأبيات السابقة في إظهار الحزن، ومع إكثارِهِ من الألفاظِ الدَّالّةِ على الحزن، إلاّ أنَّ الأمَلَ يَنْبَثِقُ من المُستقبل (الضحك – ربيع الحقول، يهزج) مُسْتثْمِراً التشخيصِ، حيث أسْنَدَ فِعْلَ الضَّحِكِ والهَزجِ إلى ربيع الحقول.

وقد وقف البار عند النسمة كثيراً، فتارة يجعلها حاملة الروائح الطيبة[66]، وأخرى يجعلها إنساناً يَحمِل، وثالثة في استعارة الذكرَى وهي شيءٌ معنوي للزهر – وهو شيءٌ مادي يُحمل– وأخذ من الزهر رائحته وفوحَه، وهو ما أحال الصورة إلى صورة تجسيدية[67].

ولقد ينادي البارُّ النسمةَ [68] وكأنه يريد إقامة علاقةٍ معها، أو يمنحها شيئاً من صفات الإنسان ويجعلها قابلة للإنداء، ثم يعمد إلى الأرواح فيستعير لها الزهر ثم تتحوّل النسمة إلى روح[69]. وأحياناً يطلب منها أن تكون رسولاً يحمل آلامه وما يشعر به[70]، أو تحمل قصيدته التي تبعثُ الحياةَ في الحب فلا يموت[71]،

أوحاملاً همس النخيل[72]، وفي مهامسة النسم للنخيل استعارة مصدرها استغراق الشاعر في الخيال، فالأبيات تصوّرُ حركة هذه النسمةِ التي كنّى عنها في البيت الأول من القصيدة بـ(مُعطّرةِ الذيول)، كما عَمدَ إلى الاستعارة في (هَمْس النخيل) يوضحها الشكل الآتي:

مستعار له		المستعار
حفيف السدر أ	← →	ب النخيل
الهمس أ	← →	ب المعشوقة *

ويستمرُّ تواردُ الصورةِ لنرى هذه النسمةَ ماضيةً بـ(أنّات الغرام) حيث تجسّدتْ هذه الأنّاتُ فغدَتْ شيئا محمولا يفيضُ، فقد توفّرتْ في هذا المشهدِ العناصرُ الفنيّةُ من صوتٍ وحركةٍ، وانتشرتْ في ثناياها الصورُ الجُزئيّة المُتمثّلةُ في الاستعارةِ، كما حضرَتْ الطبيعةُ خاصّةً تلك التي تُبرزُ الحزنَ(وادي العويل، روح الليل)، لتَمنحَ شُعورا مُفعَما بالألم.

ولقد يحيلُ النسمَ خمراً يُسْكِر النخيلَ بملامسته إياه، فتبدو كامرأة مترنحة، وينتج عن ترنحها تحرُّكُ شعرها[73]، والفعل (رنحت) هو المحْرَق الذي كوّن الصورة الاستعارية. كما قد يبدو النسيم عاشقاً[74]، وليس بخافٍ على قارئ هذين البيتين منذ اللحظةِ الأولى الحالة النفسية الناجمة عن العشقِ والحبِّ التي أثمرتْ جوّاً من التفاعُلِ الناجم عن شعورٍ بالسَّعادةِ والغبطةِ والسرور، بدتْ من خلالِ مظاهر متعددةٍ: بدءًا بمرحلةُ الاستهواء التي أعقبتها المُداعبةِ المُتَمثِّلةِ في (اللثم)، والتجاوب مِنْ جهةِ الملثوم(تتهادى مثلُ مَنْ عبَّ، عذرا لقيتْ مِنْ عندِ مَنْ تهوى رسولاً) فإذا ما أردنا الحديثَ عن هذا المشهدِ بشيءٍ من التفصيلِ فإننا سنتحدث في البيتِ الأوّلِ عن استعارتين مكنيتين، أولاهما: نرى (النسيم) في هيئةِ عاشقٍ أقامَ علاقةَ حُبٍّ مع النخيل، وثانيتهما: النخيلُ الذي تبدّى في هيئةِ امرأةٍ (معشوقة) تُمارَسُ معها مُقدماتُ الأفعالِ الجنسيّةِ بشيءٍ من اللّذةِ بين الطرفين، فنحنُ أمامَ لحظةِ إقبالٍ من المُذكّر (النسيم) في مُقابلِ تفاعُلٍ من المؤنّث (النّخيل) وقد بدا هذا التفاعلُ في لقطةٍ مُتخيّلة صوّرَت النسيم يمرُّ على النخيل وهو ما يجلوه الشكل الآتي:

مستعار له		المستعار
النسيم أ	← →	ب النخيل
العاشق أ	← →	ب المعشوقة

والاستعارة في البيت الثاني من خلال إبراز المرأة تتهادى عند السير كناية عن الانتشاء والطرب كالسكران، ويلعب الفعل(تتهادى) دور المَحْرق الذي تتولّد عنه الصورة .

وبالنظر إلى استعارات البار المكنية نجده كثيراً ما يعتمد على التشخيص، كما يبدو ذلك جلياً في مناداته نجيّة الأحباب[75] حيث جعلها إنساناً واختار من الإنسان القول، وجعل الأخبار التي تنقلها مشروباً يروي. ومنها كذلك حديثه عن الساقية[76] التي جلاّها في هيئة (مغنّية)، ويبدو (انسياح الماء) (غناءً مطرباً)، ويبدو (النخيل) كائناً حيّاً(إنسانا) محبوباً من جهة الساقية، فهو (يُحيَّى) يُستقبل بالتحيّة، وهنا مجموعة من الأمور تستدعي الانتباه، منها: أنَّ النَّصَّ اعتمد على تنوّع الحركة في الأبيات، يضاف إليها توالد الصور وتداخل بُناها، فإننا نتخيل حركةً وصوتاً، يعكسانِ تفاعُلاً نفسيّاً ناجِماً عن تواصُلٍ حميمي منشؤُهُ علاقةٌ خاصّةٌ من نوعٍ ما. أضف إلى ذلك حديثه عن الأطياف[77]، ففي ظهورها تُحيي إشارة إلى رغبة حقيقية في خلق علاقة ما مع مَن تُحيِّيه، ولا تكتفي الذات الشاعرة بالإشارة حتى تنتقل إلى تصوير حالة اللوعة من خلال(لثم حجر الصِّبا) في تعبير عن رغبة في الاتصال بكل ما له علاقة بالمحبوب ولو كان آخر عهده بالمحبوب قديما، إذ غادرَ

المحبوبُ هذا المكانَ، وهي صورةٌ تستدعي قيس بن الملوح وهو ماثلٌ يُقبِّل ذا الجدارَ وذا الجدارَ.

ولا يقف شعوره تجاه قريته عند وصفها بمكان الاطمئنان والسعادة، بل إنه ليمنحها دوراً في حياته[78]، حيث منحها صفة من صفات الإنسان وهي التعليم. بل إنه يجعلها أرضاً ينمو فيها حبّه[79]، فقوله:(الهوى القدسي ينمو ويمور) استعارة مكنية، حيث جعل الهوى كائنا أو شيئا له القدرة على النمو والحركة، وتظلُّ حاسةُ البصرِ مسيطرةً على إنتاج الصُّورة، فهي صُوَرة بصرية، لكنَّ الإبداعَ يَعْدِلُ عنها إلى صورةٍ سمعية، فإذا طفلانِ يُغنِّيان – بما توحي بهِ الطفولةُ من البراءةِ والنقاءِ والطُّهر– ويَصُوْغان أعذبَ الألحان وأشدَّها طرباً، فيُحيي غناؤهما الصَّخرَ ويُطربُهُ فيبدو مُردِّدا تلك الألحانَ الجميلة الرقراقة.

ويبدو أن ذلك الحبَّ قد اعترضته صعابٌ شتّى، وحالتْ دون الوصول إلى غاياته حوائل عديدة، فهو حبٌّ فاشل عجزت الذات الشاعرة عن إخفاء فشلها، وقد فضحَها صعودُ آلام العشق من خلال ظهور الدخان الناتج عن احتراق داخلي ينشأ عنه صوتٍ مُعبِّر عن حالة الألم التي تعانيها الذات الشاعرة، و تبدو النتيجةُ المخادِعَةُ ظاهرةً والسببُ الحقيقيُّ مخفيّاً، فيُرَى الأثرُ الذي يبدو جميلاً بينما يَغيبُ السَّببُ وهو مؤلمٌ، المتمثل في انتشار خبرِ الحبِّ المُشَبَّهِ بالبخور الذي تحرقه نارُ الحنين، ويَعمَلُ الفعلُ(تصعّده) دورَ المَحْرقِ الذي يُبقِي على جَذْوةِ الحُبِّ مُتَّقدة، وفي البيت الثاني استعار للألم الداخلي المراجيل المشتعلة التي لا تنطفئُ نارُها لتَعْكِسَ مدى الاصْطِلاءِ الذي تُعانيهِ نَفْسُ المُحِبِّ [80]

كل تلك الذكريات لا تغيب عن ذهن البار، فقد استعار الإنسان للذكريات المنسية، لأن الغفوة من صفات الإنسان، كما عمد إلى الأماني وكأنها شيءٌ يحيا ويكبر[81]، ولقد كانت تلك الذكريات مصدر قلق للشاعر؛ لذلك مَنحَها فاعلية هي من اختصاص الكائن الحي، واستعار الغصن الذي يُهصَر فيجفّ ويذبل لنفسه[82]، وهكذا صارت مصدر قلق وعذاب بدل أن تكون مصدر سعادة.

وقد يمنح البار صفات الحسي للمعنوي أو العكس كما فعل حين أعطى صفة الاحتساءِ – وهي صفةٌ خاصّة بالماديِّ وهو الشرابُ(ماءً كان أم خمراً أم غيرهما)– إلى شيءٍ معنويٍّ مرتين إحداهما[83]، والأخرى حيث جعلَ الحبَّ مشروباً[84]، ثم عمد إلى الترشيح بتمديد الصورة نتَجَ عنه تحوّلُ المعنوي إلى محسوس، وترى أنه اختار الفعلين: (حسوتُ، تذوَّقتُ) وانزاح عن الاستعمال المعجمي لهما ليقترن اللفظان اقترانا دلالياً ينطوي على معنى غير منطقي للاحتساء والتذوق، إذ ارتبطا بما لا يُحتسى ولا يُتذوق. وهنا تنبئ الصورة عن موقفين متجانسين إذ كلُّ احتساءٍ يتبعه تذوّقٌ، ولا تذوّق إلا باحتساء، والفعلان يفيدان التلذذ والتمتع، ويبعثان السعادة والارتياح. وتتولَّدُ هنا صورةٌ عن تبادُلِ الأنخابِ التي تكونُ سَاعَة الانتشاءِ النّاجِمَةِ عن تناوُلِ المشروب.

وأخيراً يمكننا أن نتحدث عن ملمح في الاستعارة عند البار، يمكن أن يتمثل في :

الاستعارة باستخدام الصفة: إذ تجلت بصورةٍ واضحة في هذه القصيدة[85] ست مرات، مرتان في قوله:

وينسى مطارحه العاطرات

وينسى مغانيه الزاهيه ؟[86]

في البيت استعارتان بالصفة، أولاهما تشبيه المطارح بالروضة التي يفوح منها العبير، والأخرى في وصف المغاني بالزهو حيث منح المغاني صفة الزهو وهي صفة خاصة بالإنسان، وهوما يجلوه الشكل الآتي:

المستعار له المستعار منه المستعار
مطارحه ← الروضة ← العاطرات
مغانيه ← الإنسان ← الزاهية

ومنه أيضاً قوله:

وينسى لذائذ عهد الشباب
وينسى بها عِيشةً راضيه ؟[87]

فهنا يعمد إلى اللذائذ وهي أفراح الشباب وبهجته ولعبه مما ينطبع في القلب، وهي أمور معنوية ليجعلها شيئاً يُنسى، في إشارة إلى عدم الاهتمام، والاستعارة بالصفة تمثلت في قوله(عيشة راضية).

والمرة الرابعة التي استخدم الاستعارة بالصفة، جعل البار ما دون الشباب فترة وانية أي ضعيفة[88].

أما المرتان الأخيرتان الخامسة والسادسة التي استخدم فيهما الاستعارة بالصفة فقد وردتا في قوله:

يرفُّ إذا اسودَّ روح الجواءِ
شعاع كواكبها الهاديه
كومض المنى – في ضمير الظلام–
يفيض على الأنفس الذاويه[89]

تنبثق هذه الصورة ذات الخيال المتوثب في الأذهان مساءً حين يتأمل الناسُ جمالَ النجوم والكواكب عندما تلفُّ الظلمة البلاد من كل مكان خاصة في قريته القرين إذ لم تكن الكهرباء موجودة آنذاك، فقد استعار ومض المنى لرفيف شعاع كواكبها، واستعار الومضَ للماء الذي يروي، ثم استعار للأنفس حين تفقد الأمل الغصن الذاوي، وحين يعود إليها الأمل يومض الغصن وينشط.

1- **الصورة الكنائية:** ولها بنية واحدة لا غير، هي:

دال: ← دلالة مرجعية
← دلالة إيحائية

وأولى الصور الكنائية عند البار قوله:

وقلبي المضنى مهيضٌ كسيرْ
يسكبُ في الأضلاعِ دمعاً غزيرْ[90]

فقوله(يسكب في الأضلاع دمعاً غزير) كناية عن شدة الأسى أو تسارع تدفق الدم وضربات القلب وخفقانه. ويمكن جلاؤه بالآتي:

دال ← المدلول الأول: مرجعي غير مقصود: يصبُّ يسكب
← المدلول الثاني: إيحائي مقصود: يعاني.

ويميل البار إلى استخدام التعبير (يؤلّه هذا الحسن)[91] كناية عن المنزلة العالية والسمو والارتفاع.

وفي قوله:

النّسمُ ذا همساتُ الحبِّ أسمَعَها
أذنَ النَّخيلِ فمالت في تأبِّيها[92]

ففي قوله: (فمالت في تأبّيها) كناية عن الأنثى التي تتمنع في بداية الأمر وهي راغبة في الممارسة، ومائلة إليها، لكنها لا تمنح نفسها من أول الأمر، وهو ما يجلوه الشكل الآتي:

فمالت ← المدلول الأول: مرجعي غير مقصود: تحركت
← المدلول الثاني: إيحائي مقصود:وافقت ومنحت نفسها

وفي وصفه للطبيعة والأجواء الباعثة للسعادة والفرح يقول البار:

وما تعي في فجاجِ الشُّمِّ قهقهةً
وأغنياتِ لسان الماءِ يرويها
كأنَّه شدَّ من صخر الرُّبَى وتراً
وراحَ للأفق النائي يُغنِّيها[93]

في البيتين ثلاث كنايات، أولاهما: في وصف صوت الرعد بالمقهقه(قهقهة)، وثانيتهما في حديثه عن هطول المطر يأتي بعد الرعد(وأغنيات لسان الماء يرويها)، وفي الشطر الثاني من البيت الثاني كناية عن البشر والسرور والسعادة (راح للأفق النائي يغنيها) وهو ما يجلوه الآتي:

قهقهة ← المدلول الأول: مرجعي غير مقصود: الضحك المكرر بصوت
← المدلول الثاني: إيحائي مقصود: صوت ضم مجلجل

لسان الماء يرويها ┐ المدلول الأول: مرجعي غير مقصود: جارحة الكلام
└ المدلول الثاني: إيحائي مقصود: هطول المطر بعد الرعد وكأنه غناء

راح للأفق النائي يغنيها ┐ المدلول الأول: مرجعي غير مقصود: ذهب
└ المدلول الثاني: إيحائي مقصود: أسمَعَ

ويختار البار التعبير بـ(عقوق الزمن) كناية عن مخالفته إياه وعدم مطاوعته له[94]، حيث شبه الزمن بإنسان عاقٍّ. ويصْفُ الليالي (بالبله)[95] كناية عن الغفلة عن آلام الزمان، وإن شئنا قلنا: إنه كناية عن صفاء الليالي التي لا تعرف الكدر، وقد استحضر الإبداعُ الليالِيَ كونها مُتصلة بالزمان وحركته. ويتراءى ترابُ الملعبِ جمَّ الطُّهر كنايةً عن طُهْرِ من يَطؤه، ويَظهرُ العشبُ حريرا رقيقاً كنايةً عن نعومةِ العيش. وهنا تتراءى للصورة وظيفة جمالية غايتها بعثُ البهجة في نفس المتلقي، وإمكانها من الالتذاذ. ويجلوها:

دال ┐ المدلول الأول: مرجعي غير مقصود: هو الغافل عن الدنيا وأَهلِها وفَسادِهم وغِلِّهم.
البُله┘ المدلول الثاني: إيحائي مقصود: النقاء والصفاء

وحديث البار عن الزمان لا يكاد يختفي؛ لأنه حديث عن لحظات يعيشها تلك اللحظة امتلأت بالسعادة أو منغصاتها، أو يستدعيها من خلال الذكريات[96]، ففي قوله(يَطوي المَدَى) كناية عن السعادة وانقضاء أوقاتها بسرعة، وفي قوله (أمسى بنو الدهر بُكيّا) كناية عن الشقاء والتعاسة. ولا تغيب تلك الفترات عنه بل يظل يذكرها بحسرة[97]، ففي قوله(مرَّ وصاب) كناية عن الآلام والمآسي والمشاق التي عاناها في حياته، وفي قوله(أودعت فؤادي بين طيات التراب) كناية عن موت قلبه بحيث لم يعُدْ يشعر بشيءٍ ليتخلّصَ من تلك الأوجاع التي يكابدها مكتفياً بالذكرى، وهو ما يصرّح به في البيت الذي يليه.

ويجعل البار الناي إنساناً[98] ففي (يسيل بروح الأنين) كناية عن الحزن، حيث جعل الصوت الصادر من الناي دماً يسيل، ولا يسيل وحده؛ بل يسيل مختلطاً وممزوجاً بروح الأنين، ولتكتمل صورة المعاناة والآلام أوجدتْ الذاتُ الشاعرة مَن يتجاوب مع هذا الناي من خلال تجاوب القلب الذي كنَّى عنه بـ(خافق في الضلوع).

وفي قصيدة(حنانيكما)[99] حديث عن لحظاتٍ شعوريّةٍ مُتعلقةٍ بالفراقِ، امتَزَجَ فيها الفكرُ بالعاطفةِ امتزاجاً تاماً فتكوّن موقِفٌ شُعُوريٌّ واحدٌ أبرَزَ تجربةً شُعوريّةً كامِلةً، وقد رَسمَ البيتُ لقطةً جَسَّمَتْ لنَا الحَالةَ الشُّعُوريّةَ الأسْيَانَةَ الأسِيْفة، معتمدا على الكناية في قوله(ودَّعت مهَدَ غرامي) الذي يوحي بتغيّر الحياة.

وحين ننظر إلى حديثه عن لحظات الوداع التي أُثارت فيه كوامن الاشتياق وآلام الفراق[100]، نجده قد مالَ إلى الكناية (لفحات الهجير) التي يعني بها آلام الهوى.

<u>النمط الثاني: الصورة الحرة</u>:

بعد أن أفرغنا ما في جَعبتنا من حديث عن الصورة البيانية بوصفها البنية الأولى من بنى الصورة، كونها أكثر بنى الصورة شيوعا في الشعر قديمه وحديثه، فإننا نلوي طرَفَ الحديث لنجعله عن مواضع تنسابُ فيها الصورة **حُرّة** لا تتقيد ببنية، فتتعدّدُ عناصرُها دون أن يشمَلَها إطارٌ واحد، ولذلك لا تتكرر. وتتجلى أشكالها في هيئة واحدٍ من الأشكال الآتية، الشكل الأول: أن تكون: **لوحة**، والشكل الثاني أن تكون **لقطة**، والشكل الثالث أن تكون **مشهدا** .

ولإنَّ التحديد المعرفي لخصائص كلِّ نوعٍ من أنواع

الصورة الحرة يبعدنا عن الخلط بينها، فقد تحدّدت ملامحُ وتعريفاتُ كلٍّ شكلٍ منها، فـ(اللوحة) تتميز" بالجمود والوصفية وثبات الصورة عند حدٍّ مكاني وزماني لا تتجاوزه. أما (اللقطة) فتتميز بالحركة والتجدد، واتساع حدود الصورة في إطاري الزمان والمكان، ولقد تتسع وتتمدد فتمتلئ بالصوت فتصبح (مشهدا) يتجاوز حالة الصمت الشائعة في مجال (الصورة/ اللقطة). وهو يتجاوز حد المناجاة والبث الوجداني الهامس أو الضّاج إلى حدّ المحاورة وتقبّل حالات من (الدرامة) في مفهومها المسرحي[101].

ولكلٍّ من هذه الأشكال خصائصُهُ التكوينية التي تميّزه من سواه. وكلّها تشكّلُ ما يمكن تسميتُه بالصورة الحرّة. ويمكننا جلاء الصورة الحرة في قسم الطبيعيات فيما هو آت:

1- **اللوحة:** والمقصود باللوحة (ذلك الشكل المرئي المفتقر إلى الحركة وإلى الصوت، أي مجرد تشكيل مفرغ من الزمن، ذي وظيفة ما)[102]. واللوحة في الشعر ما يستطيع الفنان التشكيلي رسمها عند سماعها، فيجلوها ماثلة أمامنا مستخدما الألوانَ والفرشاة في خلقها، حيث تتجلى المرئياتُ أعضاءً وألواناً خالية من الحركة والصوت. وقد رسَمَتْ نصوصُ قسم الطبيعيات عدداً من اللوحات تمثلت في مجموعة من الأبيات يمكن جلاؤها على النحو الآتي:

وقلبي المضنى مهيضٌ كسيرْ

يسكبُ في الأضلاعِ دمعاً غزيرْ

من لهب الذكرى وحرِّ السّعيرْ

يا ويحَ قلبي إنّ قلبي يذوب[103]

حيث يصفُ المعاناة التي يقاسيها، فيظهر(القلب) طائرا مهيض الجناح ساكباً دمعاته، و(الأضلاع) وعاءً تُسكب فيه (الدموع) الحارة التي تذيب القلب(قلبي يذوب) مما يستدعي كلَّ معاني الحنوِّ والشفقةِ والعطف.

ولعل الذات الشاعرة قد نجحت في استعطاف تلك المرأة وحصولها على الحنان والعطف من خلال بروز ما يبعث السعادة في نفسها، فتشكّلت اللوحة الثانية التي تُظهِر بروزَ الغادة السافرة[104] في لوحة مرسومة إذ نرى منظراً مرئياً غير متحرك، فيه تبدو الغادة سافرة، ولا شك أن بروزها أمام الذات الشاعرة قد بَثَّ فيها شعوراً بالراحة والسعادة، أو على الأقل أنساه شيئاً من الأحزان التي رسمها في اللوحة التالية:

أينسى جبالاً كثقل الزمان

ثوى عندها السفح والرابيه؟![105]

ففي الشطر الثاني تتبدى لنا لوحة رائعة، حيث بدا الجبلُ عملاقاً كبيراً بينما ظهرت بقية الأشياء مقزّمة صغيرة عنده، فصورة الجبل كبير وما تحته صغير جداً، صورة شبه خرافية؛ لذلك شبهه بثقل الزمان.

وحين يصوّر البارُّ الكلبَ (الديدبان) يضعه في إطار لوحة في الشطر الأول من البيت، ولكنه ما يلبث أن يحرِّك هذه اللوحة في الشطر الثاني، حيث يقول:

تراه النهارَ خجولا وديعا

ويمسي مع الليل غيرَ وديع[106]

ففي النهار يبرز الكلب هادئاً مستقراً في مكانه لا حركة ولا صوت، وهذه هي اللوحة التي تعطي انطباعا عن وفاء الكلب حيث لا يهجم على أيٍّ كان ولا يزعج أحداً، وهذا أمرٌ يحتاجه الناس، حيث يكتفي برصد حركة الناس حين يقومون بأعمالهم. وفي الشطرالثاني ينتقل لرسم صورةٍ أخرى عن هذا الكلب، حيث يسهر الليلَ ليرتاح الناس، ويؤمِّن ممتلكاتهم، وتعالي الصوت في الشطر الثاني والشراسة التي يبديها الكلب وتحركه تدخله في إطار اللقطة التي سنتحدث عنها في النقطة التالية.

2- **اللقطة:** والمقصود باللقطة(ذلك التشكيل

المرئي الحركي. ولعل الحركة هي التي تميّز اللقطة من اللوحة، فاللوحة تشكيل محدد متحرك يتسع أحيانا ليصبح ناطقا[107]. من هنا فإن (اللقطة) تقوم على أساس المماثلة بين حركتين متراسلتين تجلوان أبعادَ اللقطة الأولى للكشف عن طبيعة الحركة فيها. ومن أمثلة اللقطات عند البار قوله:

والنَّسْمُ قد فاحَ شذاه العطِرْ

وراحَ يمشي كحبيبٍ حَذِرْ

يحملُ في الأردانِ فَوْحَ الذِّكِرْ

إلى ذوي الحُبِّ وأهلِ القُلُوبْ[108]

يتراءى انتشار العطر المشبه بمشية الحبيب الحذر بما فيها من الإسراع فلا يُسمع لها صوتٌ، وتكاد الأقدام تلامس الأرض، وما تحدثه هذه المشية من ارتياح في نفوس المحبين وذوي الصبابة، وكأنها إنسان يحمل في ثيابه شيئاً يستره، وهي لقطة كأن الكاميرا تتابع تفاصيلها وتكشفها للسامع، فهو يتخيلها أمامه بارزة.

وتجولُ عينُ الذات الشاعرة في المكان لتلتقط صورة الغادة التي لاحتْ وتتابع تحركاتِها بدقة، فتبرزها:

هُنَاكَ لاحَتْ غَادَةٌ سَافِرَهْ

لاعِبَةٌ لاهِيَةٌ سَاخِرَهْ

حَاكِمَةٌ نَاهِيَةٌ آمِرَهْ

دَنَتْ فسبَّحْتُ لربِّ الغيوبْ[109]

هكذا تكشف هذه اللقطة حال هذه الغادة، بما منحها من صفات جاءت على زنة (فاعل)، فهي (سافرة، لاعبة، لاهية، ساخره، حاكمة، ناهية، آمره) وهذه الصيغة تدل على ممارسة الفعل دون تحديد الزمن ليدل على تكرار هذا الفعل منها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يلاحظ أن هذه الصفات جاءت قسمين، قسمٌ يبرز عدم مبالاتها وهي الأربع الأولى(سافرة، لاعبة، لاهية، ساخرة)، وقسم يثبت قوتها وحزمها (حاكمة، ناهية، آمرة)، ومجموع هذه الصفات يدلُّ على فاعليتها وتأثيرها وعدم خوفها.

وإذا كان بروز هذه الغادة من الأمور التي تجلب السعادة إلى النفس، وتبعث على السرور، فإن هذه السعادة تزداد حين تتهيأ الظروف جميعها. من هنا نجد لجوء الذات الشاعرة إلى الطبيعة لتشركها في تهيئة أسباب السعادة وتشاركها لحظات الابتهاج من خلال اللقطات التي ترسمها الذات الشاعرة حين تقول:

وما تعي في فجاجِ الشُّمِّ قهقهةً

وأغنياتِ لسان الماءِ يرويها[110]

تبرز حالة انصباب الماء حين تسكبه السحب في ذلك اليوم، ويُسمَعُ لنزوله صوتٌ يُخيّلُ للسّامع أنَّ الجبالَ تشدو مقهقهة، وإذا لسانُ الماءِ يُرتِّل الأغنياتِ، وكأنَّنا أمامَ شَدْوٍ مُطْرِبٍ في تلك اللحظة المشرقة بكل ما في الإشراق من معانٍ، وبكل ما لها من دلالات، فيحس الناظر أنَّه أمام طبيعةٍ مغنّيةٍ شاديةٍ تبعث معاني الفرح والسعادة والاطمئنان فيدخل معها في علاقةٍ من نوعٍ خاص. لا وجود فيها للخوف أو الحزن. فهذه الصورة تثير فينا انفعال الفرح بهطول المطر، وتحوّل(البكاء) بشرى، وتغدو دوالّ مثل (الغناء، القهقهة)علامات على ذلك الابتهاج وتلك السعادة.

وهذي السُّحبُ مفترقٌ

لها شملٌ ومجتمِع

لها في الجوِّ ألوانٌ

كثوبٍ كلُّه رُقَعُ[111]

فنحن أمام منظرٍ بديع يتكون من تجمع السحب وتفرقها ثم ظهور ألوان قوس قزح التي تمنح الأفق منظراً جميلاً تتلوّن فيه السماء ويبدو الكون ثوباً مُرقّعاً. وينتقل الحديث من هذه اللقطة ليصور لقطة أخرى[112] حيث يضعنا أمام لقطة فيها الحركةُ والصوتُ، وقد تشكّل هذا المشهد في الأبيات من

خلال التشخيص حيث اقترنَ الفعلُ اللغويُّ الخاصُّ بالإنسان(نزقا) منسوبا إلى حسي (الرعد)، فأنت ترى (الرعد مخالطاً عاصفا) وهو حسِّيٌّ يُشبّه (بالمطرود) الخائف وهو حسي. وفي هذا الإطار نحنُ نسمع دمدمة ونشاهد منظراً مكوّناً من هذا الصوتِ المتعدد الأصداء (ارتفاع وانخفاض) و(عاصف نزق) شابَهَ مطروداً خائفاً بما تعكسه صورةُ المطرود الخائف، وحركاتُ جسده، وأصواتُ تنفُّسِهِ العالية، وربما سيلان العرق أو تصببه .

ولا يكتمل منظر السعادة إلا بالغناء الذي يقوم به الشلال في قوله:

ترى الشلالَ منحدرا

يُغنِّي وهو منخلعُ[113]

يدور البيت حول لحظة شعورية امتزج فيها الفكر بالعاطفة امتزاجاً تاماً فتكوّنَ موقفٌ شعوريٌّ واحدٌ أبرَزَ تجربةً شعوريةً كاملةً، وقد رسمَ البيتُ صورةً كلية جسَّمتْ الحالةَ الشُّعوريةَ المتفائلة في هيئة اللقطة، وقد توفّرتْ في كلِّ لقطةٍ منها عناصرُها الفنيّةُ من الصوتِ، والحركةِ، واعتمد الشاعر على تشخيص الطبيعة فجعَلَها تُحِسُّ بما يَحِسُّ به، وتشاركُهُ أفراحَهُ وسرورَه وسعادَته. وهذه الحالة النفسية – حالة الطرب والسعادة – بدت من خلال الغناء(يغني)، والتعرّي أو التحرر من أي قيد (منخلع).

ويستكمل مراسيم الفرح الذي عبر عنه الغناء بحركات الرقص، حيث يقول:

فترقُصُ رقْصَ مزهوٍّ

وبعضُ الرَّقصِ مُصطنَعُ[114]

فأنت ترى الطبيعة وهي متحركة تمارس طقوس الرقص بنوعيه، الرقصُ بزهو، والرقص المتَصنّع، ما يعكس حالة من السعادة والانتشاء.

ولقد يرسم الإبداع لقطة مُتخيلة يسرح الذهن في أودية الخيال فتبرز أمامه لقطة يتمتع بتخيلها[115] ، حيث نرى النسيم في هبوبه عاشقاً يمر على النخيل (معشوقته) فيلامس وجناتها ويحتك بها مقبّلا إياها، ومنظرُ مرور النسم على النخيل وإن كان حقيقيا ويحدث دائما إلا أن النظر إليه بهذ الشكل هو من نسج الخيال المتأمل للطبيعة، إذ يشخّصها فينفخ فيها روحا ويكسبها حياة وتفاعلا وإحساسا[116]. وتكمل هذه الصورةَ المتخيلة صورةٌ أخرى، هي صورة أسراب الطيور التي رسمتها ريشة الإبداع[117]، حيث تبدو الصورُ طيوراً تمر أسرابا أمام ناظري الذات المبدعة، بما في مرور أسراب الطيور من حركة مرتبة منظمة يقف أمامها الإنسان منبهرا.

ومن اللقطات التي رسمتها ريشة الإبداع لقطة مرور النسمة على النخيل وما أحدثه هذا المرور عليها [118]. وتتأمل الذات المبدعة منظراً مألوفاً في القرى متمثلاً في قوله:

وثاغية من وراء الحقول

يُطالبها ربُّها بالرجوع

وكلبٍ هو الديدُبان الذي

يموتُ ويحيا لخير الجميع

تراه النهارَ خجولا وديعا

ويمسي مع الليل غيرَ وديع[119]

لجأ الشاعر إلى الطبيعية الخالصة يمتح منها صوره، فتبرز من بعيد الشاة المارقة التي طالبها ربّها بالعودة، التي يجوز وصفها بأنها معادلٌ للسعادة التي مضت كما مضت الأيام السعيدة، فنحن أمام راعٍ يطارد ويبحث عن شاةٍ ضائعة خائفة بسبب الظلام.

كما أعطى الفعلان (يموت، يحيا) الصورة أبعاداً رمزية، فهما يوحيان بالوفاء والتضحية، فهو يفدي أصحابه بنفسه، فالكلب إنْ عاشَ عاشَ مدافعاً عن أصحابه، وإنْ مات يموت ليبقوا أحياءً، ولذا فهو يبدو وديعاً مسالماً في النهار، لا حركة منه، أما إذا جنّ الظلام فهو شرسٌ غيرُ وديع يُسمع له نباح وعيناه

تتحركان ترقبان المكان. وفي وصفه لتغيّر الحياة وتقلّبها يقول البار:

على حينِ ودّعتُ مهدَ غرامي

ومأوى شجوني ومثوى نزوعي[120]

اعتمد البار على الاستعارة في التوديع لمهد الغرام ومأوى الشجون ومثوى النزوع، وهي أمور لا تُودّع، إنما يرسم لحظات وقوفه متأملاً تلك البقاع متحسراً على أوقاتٍ مرت، ومما لا شك فيه أن هذه الوقفة لم تكن لتخلوَ من زفرات حارة قد يعقبها خروج الدمع.

ومن الصور الحرة التي اختارها النص لتكشف عن معاناته في علاقته بابنة الوادي، تلك العلاقة التي تبدّت وكأنها من طرف واحد[121]، حيث يُظهر النصُّ ثنائيات متقابلة في العلاقة القائمة بين طرفي هذا الحب (فهو ذاكرٌ، وهي ناسية)، وهو (يجِدُّ بينما هي عابثة لاهية)، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الخطاب همَّشَ هذه المرأة فلم يسمَح بسماع صوتها، وإنما اكتفي بصوت الشاعر وحكمه عليها، فاللوحة ترسمها لاهية لاعبة وهو جاد ذو صوت عالٍ وصرخات مدوّية، وتنبعث آلام العشق الفاشل من خلال ظهور الدخان الناتج عن احتراق داخلي، هذه الحركة وهذا الصوت تعبير عن حالة من الألم تعانيها الذات الشاعرة أبرزه مُعجمٌ مكتظٌّ باللوعة والأحزان تمثل في الألفاظ(بنفسٍ معذبةٍ داميهْ، حسرات النوى والحنين، مُجهشة باكية، صرخة، نار آلاميَهْ، ألم). وفوق هذا فالصُّورة تعكس أمرَيْن، أوّلُهما: انتشارُ خبرِ الحبِّ المُشَبَّهِ بالبخور الذي تحرقه نارُ الحنين، ويَعمَلُ الفعلُ(تصعّده) دورَ المحرقِ الذي يُبقِي على جَذْوةِ الحُبِّ مُتَّقدة، والأمرُ الثاني: هو المعاناةُ التي يُعانيها المُحِبُّ، وتتولّدُ عن هذهِ الاستعارةِ صورةٌ كنائيّةٌ تَعْكِسُ مدى الاصْطِلاءِ الذي تُعانيهِ نَفْسُ المُحِبِّ، فتبدو النتيجةُ المخادِعَةُ ظاهرةً والسببُ الحقيقيُّ مخفيّاً، فيُرَى الأثرُ الذي يبدو جميلاً بينما يَغيبُ السَّببُ وهو مؤلمٌ، وقد جلّى الأمرَ في البيت الأخير حين تحدّثَ عن الألمِ العبقريِّ الذي تُحْدِثُهُ الأمْشاطُ المَخْفيّة، إذ شبه الألم الداخلي بالمراجل التي لا تنطفئ.

ومن ذلك قول البار في قصيدة(حنانيكما):

وأطْيَافُ لَيْلِيْ تُحيِّيكما

وتلثُمُ حِجرَ الصِّبا والرضيع

وتهْتِفُ لِلألَمِ العَبْقَرِيِّ

تُلَمِّسُ جُرْحَ الفؤادِ الصَّديع

سَيَضْحَكُ يَوْماً رَبِيْعُ الحُقُوْل

ويَهْزجُ مِلءَ الفَضَاءِ الوسيع[122]

تدورُ الأبياتُ حولَ لحظاتٍ شعوريّةٍ مُتعلقةٍ بالفراقِ، وقد رَسمَ النصُّ لوْحاتٍ كليّةً جَسَّمَتْ لنَا الحَالةَ الشُّعُوريّةَ الأسْيَانَةَ الأسِيْفة، وَقدْ تشكّلَ المشهَدُ بكلِّ جُزئياتِهِ منْ حَرَكةٍ وَصَوْتٍ وَلَوْنٍ، وظهرتْ في ثناياها الصورُ الجزئيةُ المُتَمَثّلةُ في التَّشبيهِ والاسْتِعارَةِ وغيرهما، ومع إكثارِهِ من الألفاظِ الدَّالّةِ علـى الحــزن(للألم- جرح- الفؤاد الصديع) إلاّ أنَّ الأمَلَ يَنْبَثقُ من المُستقبل (الضحك – ربيع الحقول، يهزج) مُسْتثْمِراً التشخيص والاستعارة وقد سبقت الإشارة إليه[123].

3.المشهد: والمقصود بالمشهد(ذلك التشكيل المرئي الناطق الذي يقوم أساساً على الحوار المعبر عنه لغويا، والموزع إلى ردودٍ متناوبةٍ كما هو مألوف في النصوص الدرامية)، و(المشهد) صورة، وإن تضمّنَ حدثا وشخوصا، واشتمل على حوار بين الشخوص، ولايشترط فيه حدث مرجعي تحيل إليه الصورة، ولقد يتسع(المشهد) فيشمل النصَّ كاملاً، ولقد يضيق حتى يغدو جزءاً من النص، وتكون دلالته متصلة بدلالة النص كاملا، كما نجد في قول البار:

حَاكِمَةٌ نَاهِيَةٌ آمِرَهْ

دَنَتْ فسبَّحْتُ لربِّ الغيوبْ

وَقُلْتُ: يَا ربِّيْ أ هَذَا مَلاكْ؟
أنزلتَهُ رَمْزَاً لِبَاهِيْ سَنَاكْ
أمْ نَجْمةٌ هَابِطَةٌ مِنْ سَمَاكْ؟
تُشعُّ في الأرْضِ بِنُوْرٍ غَرِيْبْ
أمْ أنتَ ياربِّي تجلَّيْتَ لِيْ
فِيْمَا أرَىْ مِنْ ذَلِكَ الهَيْكَلِ؟
أمْ أنَّ قَلْبِيْ بالجُنُوْنِ ابْتُلِيْ؟
لَكنَّني لمَّا أجدْ مَنْ يُجيبْ[124]

هنا تتشكلُ(الغادة) على هيئاتٍ، وتتجلّى بينَ عناصِرِها جُملة من العلاقات، مما يُؤْذِنُ بتوالدِ الصُّورة، وَيَدُلُّ على قدرةِ (الإبداع) على التأليفِ بينَ البِنَى المُتخيَّرَة من (اللِّسان) فنجِدُ بنيةَ الاسْتِعَارَةِ التَّصْرِيحِيَّةِ، وهي تمنح علاقةَ تماثل مُتراسِلةً مع بنيةِ التشبيهِ البليغِ، وهي تُنشِئُ علاقةَ تماثُلٍ بينَ الدَّوال، لكنَّ الإبداعَ يُؤلّفُ بينَهُما في تناغُمٍ وانْسِجام، فَتَتَشَكَّلُ من ذلك كلِّهِ صُورةُ(الغادة) على هَيئةِ (ملاك) وفي صُورةِ (نجمة) ، وكلتا الحالتين تولدان علاقة المماثلة في دلالةِ النورِ والسموِّ والطّهْر.

وتَنْفتِحُ مُكوِّناتُ الصُّورةِ على أفعال(الذات المتكلِّمة في النَّصِّ) فنجد:(فسبّحتُ، قلتُ، أرى، أجدْ، ضللتُ) مما يؤكِّدُ فاعليتَهَا وَحُضورَها في تشكيلِ عوالمِ الصُّورة، ويَقومُ حَرْفا العَطفِ (الواو، وأمْ) بِمَنْحِ حالٍ مِن المُماثلةِ والمُمَاهاةِ بَيْن الأفعال، وكأنها حَدَثٌ واحدٌ، وهو ما تكشفُ عنه بنيتا الصُّورِ في الأبيات من علاقتي مماثلة ومماهاة. ومن هنا بَدَتْ الوظيفةُ تعبيريةً ترسم لنا موقفَ الذاتِ من (المرأة المحبوبة) وهو مَوْقفُ تقديسٍ وإجلالٍ وسعي إلى الإطراب وإلى تخليد الحبِّ حتى لا ينقطع أثرُهُ من الوجود.

وَعَادَ قَلْبِيْ دَامِيَاً حَانِقَا
يَقُوْلُ لِيْ: ذَلِكَ رُوْحُ الحَبِيْب[125]

وهنا ينتقل المشهد ليمنح المتلقي حواراً داخلياً يبعث أسى وحزناً أبرزهما من الناحية التركيبية الحال في قوله: (داميا حانقا) ومن الجواب الذي تلفظ به الذي يحمل نبرات العتاب في قوله(ذلك روح الحبيب).

النتائج:

من خلال التطواف في أبيات قسم الطبيعيات يمكنُ القولُ: إن تعدُّدَ أنماطِ تشكيلِ الصُّورة يُعدُّ وسيلة من وسائلِ التعبيرِ في النصِّ، يَمنحُها أبعاداً متنوِّعةً، ويسمحُ لها بتجاوز محدودية الصورة البيانية لتتداحَ في فضاء أوسع من خلال استعمال الصورة بكل هيئاتها حرة أو تشبيهية .

1- تتماز الصورة الفنية عند البار بتغليب التفكير الاستعاري حيث كان للاستعارة المكنية الحضور الأوفى في قسم الطبيعيات، وهي صفة عامة لدى الشعراء الرومانسيين .

2- يبدو لنا جليّا أنَّ البار آثر بنية التشبيه المجمل على بنية التشبيه المرسل؛ وذلك لما فيها من درجة الإيغال في الصنعة تكتسبه من حذفِ وجهِ الشبه ما يمنحُها شيئاً من الغموض يفضي إلى دخول المتلقي في علاقةٍ ما مع النص.

3- يخالف البار القدماء أحياناً في جعلهم وجه الشبه هو الجامع بين المشبه والمشبه به، فنجده يلغي التشابه التام بين العنصرين ويخلق من خلال التماثل نوعا من التضاد كما حدث في تشبيهه السماء بقلب الحبيب في الصفاء، فصفاء السماء حسيٌّ، وصفاء القلب معنويٌّ.

4- يعمد النص عند البار أحياناً إلى المزج بين بنى متعددة، حيث يمزج في بيت واحد استعارة مكنية وتشبيها بليغا.

الهوامش:

(1) د. شوقي ضيف: : دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر، الطبعة الخامسة، د. ت، ص229.

(2) نورمان فريدمان: الصورة الفنية، اختيار وترجمة وتقديم جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، العدد 850، الطبعة الأولى 2005م، ص 185.

(3) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، الطبعة الأولى، 1412هـ الموافق 1991م، ص 130- 131.

(4) أسرار البلاغة، مرجع سابق 129.

(5) د.علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، مصر، الطبعة الرابعة، 1423هـ - 2002م، ، ص73 .

(6) د.علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، مصر، الطبعة الرابعة، 1423هـ - 2002م، ص 69 .

(7) د. فهد عكام، نحو معالجة جديدة للصورة الشعرية من أسلوبية الصورة إلى تنسيقها، التراث العربي، العدد الحادي والعشرون، السنة السادسة، أكتوبر 1985م ، ص124.

(8) أسرار البلاغة، مرجع سابق 132.

(9) انظر س. موريس . بورا، الخيال الرومانسي،اختيار وترجمة وتقديم : جابر أحمد عصفور، المجلس الأعل للثقافة، مصر، المشروع القومي للترجمة، العدد 850، الطبعة الأولى، 2005م، ص 70.

(10) انظر: ويلك، رينيه، وارين، أوستن، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الدين الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1981 م، ص 239.

(11) ساسين عساف: الصورة الشعرية وجهات نظر عربية و غربية، دار مارون عبود بيروت، الطبعة الأولى، 1985م، ص116.

(12) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1981م، ص 30.

(13) بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقدالعربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، المغرب، 1994م، ص 3. نقلا عن: شعر أدونيس البنية والدلالة دراسة، راوية يحياوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات 1، 2008م. ص 116- 117.

(14) د. عبدالله حسين البار: في معنى النص وتأويل شعريته قراءات أشتات في شعر اليمن الحديث، مكتبة الدراسات الفكرية والنقدية، اليمن، الطبعة الأولى 1425هـ الموافق 2004 م، ص26- 27.

(15) د. عبدالله حسين البار: ثنائية الأنا والآخر في نونية المثقب العبدي، مركز عبادي للدراسات والنشر ، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، اليمن، الطبعة الأولى 1424هـ الموافق 2004 م ، ص 75.

(16) المرجع السابق نفسه.

(17) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، 1995م، ص 119-120.

(18) د. عبدالله حسين البار: في معنى النص وتأويل شعريته مرجع سابق، ص27

(19) طبقات فحول الشعراء، السفر الأول ص55.

(20) د. عبدالله حسين البار: الصورة الفنية في القصيدة الجاهلية" دالية النابغة نموذجا"، دار حضرموت للدراسات والنشر، الجمهورية اليمنية، الطبعة الأولى، 2006م، ص143.

(21) حسين بن محمد البار: الأعمال الشعرية الكاملة، مركز عبادي للدراسات والنشر صنعاء، ودار حضرموت للدراسات والنشر، ، الجمهورية اليمنية، الطبعة الأولى، 1425هـ - 2004م، ص77.

(22) الأعمال الكاملة، ص82.

(23) المرجع السابق نفسه في قول البار:

قُصِّيهِ كالنّجوَى من الـ

ولهانِ في أذن الخليلِ.

(24) المرجع السابق ، ص77.

(25) المرجع السابق نفسه في قوله:

ودمدمَ رعدُها حينا

فمنخفضٌ ومرتفع

يخالط عاصفا نزقا

كمطرودٍ بــه جزَعُ

(26) الأعمال الكاملة ص77.

(27) المرجع السابق نفسه.

(28) المرجع السابق، ص83 في قوله:

فتَخَــالُهَا رُوْحَــــاً تُــــرَفُ

ـــرفُ فَوْقَ ذِيْ رُوْحٍ جَمِيْلِ

(29) المرجع السابق، ص84 في قوله:

أينسى جبالاً كثقل الزمان

ثوى عندها السفح والرابيه؟!

(30) المرجع السابق ص78.

(31) الأعمال الكاملة ص80.

(32) المرجع السابق، ص 82.

(33) المرجع السابق، ص 83.

(34) المرجع السابق ، ص 84.

(35) نورمان فريدمان: الصورة الفنية، مرجع سابق 174- 175.

(36) د. فهد عكام، نحو معالجة جديدة للصورة الشعرية من أسلوبية الصورة إلى تنسيقها، ، التراث العربي، العدد الحادي والعشرون، السنة السادسة، أكتوبر 1985م، ، ص114.

(37) نورمان فريدمان: الصورة الفنية، مرجع سابق، ص 173.

(38) د. سعد مصلوح، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية

،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، الطبعة الأولى 1414هـ - 1993م، ص187.

(39) د. فهد عكام، نحو معالجة جديدة للصورة الشعرية من أسلوبية الصورة إلى تنسيقها، مرجع سابق، ص112.

(40) د. فهد عكام، نحو معالجة جديدة للصورة الشعرية من أسلوبية الصورة إلى تنسيقها، مرجع سابق، ص111- 112.

(41) د. فهد عكام، نحو معالجة جديدة للصورة الشعرية من أسلوبية الصورة إلى تنسيقها، مرجع السابق، ص114.

(42) الصورة الفنية في القصيدة الجاهلية دالية النابغة نموذجا، مرجع سابق، ص55- 56

(43) الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص 73.

(44) المرجع السابق، ص77، في قوله:

هو التيارُ يندفع

وسيفُ البرقِ يلتمعُ

وكذلك ص 78في قوله:

زها في أزرقٍ صافٍ

وبردُ الغيمِ مُنقَشِعُ

(45) المرجع السابق، ص75.

(46) ومن الممكن الإشارة إلى أن: (أسمعها أذن النخيل) تكون استعارة مكنية حيث النخيل مستعار له، والمرأة(الإنسان) مستعار منه، والأذن هي المستعار.

(47) الأعمال الكاملة، ص76.

(48) المرجع السابق، ص80.

(49) المرجع السابق نفسه.

(50) المرجع السابق ، ص 74.

(51) المرجع السابق، ص 80.

(52) المرجع السابق، ص 84.

(53) الأعمال الكاملة ، ص 75- 76.

(54) المرجع السابق ، ص 73 في قوله:

نظرتُ والأفقُ بهيجٌ صقيلْ

جَلَّلَهُ بالحُسنِ ثوْبُ الأصيل

(55) المرجع السابق، ص86.

(56) المرجع السابق، نفسه في قوله:

والشَّمسُ في الكونِ عرَاها الذبـول

إذْ ودَّعتْهُ ومَضَتْ للغـروبْ

(57) المرجع السابق ص74، في قوله:

يُـوْدِعُ سَمْـعَ النَّخْـلِ نجوَى الغَـرَامْ

فيَنْثَنِيْ منهُـنَّ لُدْنُ القـوامْ

(58) المرجع السابق، ص73 في قوله:

من هـزَّةِ النّجوَى ويبكي الحَمَـامْ

مَرْأى به للشّعرِ مرعىً خصِيْبْ

(59) المرجع السابق، ص 73،في قوله:

وقلـبي المضـنى مهيـضٌ كسيـرْ

يسكبُ في الأضلاعِ دمعاً غزيـرْ

من لهب الذكرى وحـرِّ السّعيرْ

يـا ويـحَ قلبي إنّ قلبي يـذوب

(60) المرجع السابق، ص76 في قوله:

آوي إليها فألقَى صدرَها جذلاً

يُضفي على روحي المحزونِ ترفيها

تحنو عليَّ فتُنسيني الشّقاءَ بمـا

يُزيحُ عن نفسيَ الظَّمأى غواشيها

(61) المرجع السابق ص76، في قوله:

هذي الطبيعة أمّي لا عدمتُ بها

ثغراً يـرفُ ابتسـاماً في مجاليها

ما لي سـواها إذا مـا عقَّنِي زمني

أمٌّ تهـدهـدُ آمالي وتذكيها

(62) المرجع السابق ، ص74 في قوله:

وَعَـادَ قَـلْبِـيْ دَامِـيَاً حَـانِـقَا

يَقُـوْلُ لِيْ: ذَلِـكَ رُوْحُ الحَبِيْب

(63) المرجع السابق ، ص75 في قوله:

دَعُـوهُ يغنَمْ هُنَيْهـاتٍ يُقَضِّيـها

حيثُ الطبيعةُ قد رفَّتْ حواشيها

دعوهُ يَحْلُوْ إليها فهي فـي عُرُسٍ

دعـوهُ في ثـوبها الزّاهي يناجيـها

(64) المرجع السابق، ص76 في قوله:

تـرى الشـلالَ منحـدرا

يُـغـنِّي وهـو منخـلـعُ

(65) المرجع السابق، ص 87 في قوله:

سَيَضْحَكُ يَـوْماً رَبِيْـعُ الحُقُـوْل

ويَهْزجُ مِلءَ الفَضَـاءِ الـوسيع

(66) المرجع السابق ص73 في قوله:

والنَّسْمُ قد فـاحَ شـذاه العطِـرْ

وراحَ يمشي كحبيـبٍ حَـذِرْ

(67) المرجع السابق نفسه في قوله:

يحمل في الأردان فـوجَ الذكـرْ

لـذوي الحـبِّ وأهـل القلوبْ

(68) المرجع السابق،ص82 في قوله:

يـا نِسْمـةَ الـوادي سَرَتْ

وَهْنَاً مُعَطّـرَةُ الـذُّيـول

مَرَّتْ وجـلْدُ اللّيلِ قـدْ

أودَى بـه بعضُ الذُّبـول

(69) المرجع السابق ، ص83 في قوله:

يَا نِسمَةً تَنْـدَى بها الـ

ـأرواحُ في السَّحَـرِ البلِيْلِ

(70) المرجع السابق، نفسه.في قوله

عَنِّي احْمِلِيْ مُتَفَجِّـرَ الـــ

ـأَنَّاتِ مِـنْ قَلْبِيْ العَلِيْلِ

(71) المرجع السابق نفسه. في قوله:

وَخُـذِيْ قَصِيْدَتِيَ الَّتِيْ انـــ

بَجَسَتْ مِن الحُبِّ الأَصِيْلِ

(72) المرجع السابق ص82 في قوله:

حَمَـلتْ إلـــى أذني حفيـ

ـف السّدرِ في همْسِ النّخيل

بحفيفِها الـرّقـــــراقِ مشـ

ـفوعاً بوَسْوَسَةِ الحُجُوْل

ومَضَـتْ بأَنَّـاتِ الغـــــرا

مِ تفيضُ مِـــنْ وادي العَوِيْل

(73) المرجع السابق، ص85 في قوله:

أينسى النخيـــل إذا رنَّحَتْ

ذوائبَـــه النَّســـــمةُ الجارية

(74) المرجع السابق ص80 في قوله:

النسيمُ العاطرُ السلسالُ يستهوي النخيلا

فتـــراهُ مُـــوْسِعاً هاماتِها لثماً طويلا

وتراها تتهادَى مثـلَ مَـنْ عبَّ شَمـــــولا

أوكَعذْرا لَقِيَتْ مِنْ عندِ مَنْ تهوَى رسولا

(75) المرجع السابق، نفسه في قوله:

أنـجيّـةَ الأحبـــــابِ قـــــولـي

فلـديكِ مـا يـــــروي غليلي

(76) الأعمال الكاملة نفسه في قوله:

وســـاقيةٍ شـــــدوها مطـــــربٌ

تُحيِّي النخيـلَ بلحـــنٍ ســـريعِ

(77) المرجع السابق نفسه. في قوله:

وأطْيـــــافُ لَيْـــلِيْ تُحيِّيـــكما

وتلثُمُ حِجـــرَ الصَّـبا والـرضيع

(78) المرجع السابق، ص76، في قوله:

علمتني كيـــف أفديها بروحي وبمالي

ما بها إلا جمالٌ ساحرٌ أي جمـال

(79) المرجع السابق، ص 80 في قوله:

والهوى القدسيُّ ينمـو في رُباها ويمورُ

وغناءُ الطفلِ والطفلةِ ترويه الصّخورُ

(80) المرجع السابق ، ص85 في قوله:

أقـــدِّسُ فيها بخـــــورَ الغـــرام

تُصعِّـــــدُهُ نـــــــارُ آلاميَـــهْ

وكـمْ أَلَـمٍ عبْقـــريٍّ لـــــــــه

مـــــراجِلُ لـكنهـا خـــافيـــهْ

(81) المرجع السابق ، ص 81، في قوله:

صُوَرٌ تبدو على لوحِ خيالي عـــــابرات

صُـــوَرٌ تبعـــث في قلبي غوافي الذكريات

وفي قوله:

ذاكَ عهدٌ من حياتي جلَّ عندي وتسامى

نشأت فيه أماني النفس في النفس جساما

(82) المرجع السابق، نفسه. في قوله:

واضعاً موضعه ذكرى بها طالَ عـذابي

هصرتني وأنا ما زلتُ ريّـانَ الشباب

(83) المرجع السابق ص86، في قوله:

ونفسيـــنِ تخْتَسِيَـانِ الغَرَام

فيـا للغَـــرَامِ الطّهُـوْرِ الخَلِيْعِ

(84) المرجع السابق ص 81 في قوله:

وحَسَوْتُ الحُبَّ في أكنافِه جاماً فجاما

وتذوّقتُ الهوى في ظلّه عاماً فعاما

(85) قصيدة زفرة، ص 84.

(86) المرجع السابق ، ص84.

(87) المرجع السابق، ص 84.

(88) الأعمال الكاملة نفسه في قوله: (وما العمر في الدهر إلا الشباب وما دونه فترةٌ وانيهْ).

(89) المرجع السابق نفسه.

(90) المرجع السابق، ص73.

(91) الأعمال الكاملة ، ص75 في قوله:

دَعُوهُ بالله يملأْ من محاسِنِها

قلباً يؤلّهُ هذا الحسنَ تأليها

(92) المرجع السابق نفسه.

(93) المرجع السابق ، ص76.

(94) المرجع السالق ، نفسه في قوله:

مـــا لي ســـواها إذا مـــا عقَّنيْ زَمَـني

أمٌّ تُهـــدْهِـــدُ آمـــــالي وتـــــذكيها

(95) المرجع السابق ، ص80 في قوله:

والليالي البُـلْهُ والأيّـــامُ قصفٌ وسُـــرورُ

وثَرَى الملعبِ جمُّ الطُّهرِ والعشبُ حريرُ

(96) المرجع السابق، ص 81 كما في قوله:

زمنَ الحلم الذي يطوي المدى الشاسعَ طيّا

بسمة الدّهر إذا أمسى بنو الدّهرِ بُكيًّا

(97) المرجع السابق نفسه، في قوله:

ذاكَ عهدٌ إثرُه مـا زلتُ فـي مُرٍّ وصابِ

حينَ أوْدَعتُ فؤادي بين طيّاتِ التراب

(98) المرجع السابق، ص86 في قوله:

وناي يسيلُ بروح الأنين

يجاوبُه خافقٌ في الضُّلوع

(99) الأعمال الكاملة، ص87 في قوله :

على حينِ ودّعتُ مهدَ غرامي
ومأوى شجوني ومثوى نزوعي

(100) المرجع السابق نفسه في قوله:
ولَمْ تَنْطَفِئْ لفَحَـاتُ الهَجِيْـر
ومـا زالَ يـزخرُ فَيْضُ الدّموع

(101) الصورة الفنية في القصيدة الجاهلية" دالية النابغة نموذجا"، مرجع سابق، ص95– 96

(102) الأعمال الكاملة ، ص94.

(103) المرجع السابق ، ص73.

(104) المرجع السابق ، ص74 في قوله:
هُنَاكَ لاحَتْ غَادَةٌ سَافِرَهْ
لاعِبَةٌ لاهِيَةٌ سَاخِرَهْ

(105) المرجع السابق، ص 84

(106) الأعمال الكاملة ، ص86.

(107) د. عبدالله حسين البار: صور شعرية في مرايا النقد، نور للنشر، الطبعة الأولى، 1435هـ – 2014م، ص 232.

(108) المرجع السابق، ص73.

(109) الأعمال الكاملة ، ص74.

(110) المرجع السابق، ص86.

(111) الأعمال الكاملة ، ص 77.

(112) المرجع السابق نفسه في قوله:
إذا ما الجوُّ ماجَ بها
وأقبلَ صوبها يقـع
ودمدمَ رعدُها حينا
فمنخفضٌ ومرتفع
يخالط عاصفا نزقا
كمطرودٍ بـه جزَعُ

(113) المرجع السابق، ص78.

(114) المرجع السابق نفسه.

(115) المرجع السابق، ص80 في قوله:
النسيمُ العاطرُ السلسالُ يستهوي النخيلا
فتراهُ مُوْسِعاً هاماتِها لثماً طويلا

(116) انظر ص 13، 20 من هذا البحث.

(117) الأعمال الكاملة، ص 81 في قوله:
صُوَرٌ تبدو على لوحِ خيالي عابرات
صُوَرٌ تبعث في قلبي غوافي الذكريات

(118) انظر ص 20 من هذا البحث.

(119) الأعمال الكاملة، ص86.

(120) المرجع السابق، ص87.

(121) الأعمال الكاملة، ص85في قوله:
أينسَى ابنة الـــواد تلك التي
بدَتْ لعهودِ الهوى ناسيَهْ ؟
أجِـــدُّ وتلهـــو. وأشتاقُها
علـى البعـــدِ عابثةً لاهيهْ
وأهفو إلى سوحِها كلَّ حينٍ
بنفْـسٍ مُعـذَّبةٍ دامـــيَهْ
بها حسَـــرَاتُ النَّوى والحنين
تخايـــلُ مُجهَـشةً بـاكيه
وذِكْرَى أقـدِّسُها مـا حَيِيْتُ
وأرْسِلُـــها صـرخةً داويَـهْ
أقدِّسُ فيها بخـــورَ الغـــرام
تُصعِّـدُهُ نـــارُ آلاميـَهْ
وكـمْ ألَـــمٍ عبْقـــريٍّ له
مـراجلُ لكنها خـــافيهْ

الأعمال الكاملة، ص87.

(122) انظر ص 19 من هذا البحث.

(123) الأعمال الكاملة، ص74.

(124) المرجع السابق نفسه.

المصادر والمراجع:

1– الأعمال الشعرية الكاملة، حسين بن محمد البار، مركز عبادي للدراسات والنشر صنعاء، ودار حضرموت للدراسات والنشر، ، الجمهورية اليمنية، الطبعة الأولى، 1425هـ – 2004م.

2– أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، الطبعة الأولى، 1412هـ الموافق 1991م.

3– ثنائية الأنا والآخر في نونية المثقب العبدي، د. عبدالله حسين البار ،مركز عبادي للدراسات والنشر، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، اليمن، الطبعة الأولى 1424هـ الموافق 2004 م .

4– الخيال الرومانسي، س .موريس بورا، اختيار وترجمة وتقديم : جابر أحمد عصفور، المجلس الأعل للثقافة، مصر، المشروع القومي للترجمة، العدد 850، الطبعة الأولى، 2005م.

5– دراسات في الشعر العربي المعاصر، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، الطبعة الخامسة، د. ت.

6– شعر أدونيس البنية والدلالة دراسة، راوية يحياوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات 1، 2008م.

7– الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، المغرب، 1994م.

8– صور شعرية في مرايا النقد، د. عبدالله حسين البار: نور للنشر، الطبعة الأولى، 1435هـ – 2014م

9– الصورة الشعرية وجهات نظر عربية غربية، ساسين عساف، دار مارون عبود، بيروت، الطبعة الأولى، 1985م.

10– الصورة الفنية، نورمان فريدمان، اختيار وترجمة وتقديم جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، العدد 850، الطبعة الأولى 2005م.

11- الصورة الفنية في القصيدة الجاهلية" دالية النابغة نموذجا"، د. عبدالله حسين البار، دار حضرموت للدراسات والنشر، الجمهورية اليمنية، الطبعة الأولى، 2006م.
12- الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، عبد القادر الرباعي، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، 1995م.
13- الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، علي البطل، دار الأندلس، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1981م.
14- طبقات فحول الشعراء، السفر الأول.
15- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د.علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، مصر، الطبعة الرابعة، 1423هـ - 2002م.
16- في معنى النص وتأويل شعريته قراءات أشتات في شعر اليمن الحديث، د. عبدالله حسين البار، مكتبة الدراسات الفكرية والنقدية، اليمن، الطبعة الأولى 1425هـ الموافق 2004.
17- في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، د. سعد مصلوح، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، الطبعة الأولى 1414هـ - 1993م.
18- نحو معالجة جديدة للصورة الشعرية من أسلوبية الصورة إلى تنسيقها، د. فهد عكام، التراث العربي، العدد الحادي والعشرون، السنة السادسة، أكتوبر 1985م.
19- نظرية الأدب، ويلك، رينيه، ووارين، أوستن ترجمة :محي الدين صبحي، مراجعة :حسام الدين الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1981 م.

The Srtructure of Artistic Image in the Volume *Min Aghani AL-wadi* for the Poet Hussein Bin Mohammad Al-Bar(Section of naturalism as a Mmodel)

Maher Saeed Awadh Bin Dohri

Abstract

This study tackles structure of the artistic image in the volume *Min Aghani AL-wadi* (From the songs of the valley) for the poet Hussein Muhammad Al-Bar as an example of naturalism.The study focuses the section of naturalism in that volume as a model describing it as an example that represents all the other sections of that valume.What distinguishes poetry is its depection material. The artistic image is the essence of the poet's experience since it is related to the poet's thought and emotions.It is the title of the poet's creativity and it is his tool in depecting his experience and communicating it to the others. Through the image, the poet shows his concept of exisistence and its implicit compononts . After investigating the structur of the artistic image, the researcher found some results and findings.

.