University of Benghazi
Faculty of Education Almarj

جامعة بنغازي
كلية التربية – المرج
ISSN 2518-5845

Global Libyan Journal

المجلة الليبية العالمية

العدد الواحد والخمسون / أبريل / 2021

توظيف الصور الفنية في استدعاء الشخصية التاريخية في الشعر العربي المعاصر

(شخصية صلاح الدين أنموذجاً)

محمد عمر محمد بشير /قسم اللغة العربية /كلية التربية – المرج / جامعة بنغازي

University of Benghazi
Faculty of Education Almarj

جامعة بنغازي
كلية التربية – المرج
ISSN 2518-5845

Global Libyan Journal

المجلة الليبية العالمية

العدد الواحد والخمسون / أبريل / 2021

توظيف الصور الفنية في استدعاء الشخصية التاريخية في الشعر العربي المعاصر

(شخصية صلاح الدين أنموذجاً)

ملخص الدراسة

استطاع الشعر العربي بما يمتلكه من مقومات جمالية تقديم رؤيته الفنية الخاصة لتاريخنا العربي بما يتضمنه من أحداث ، ورموز ، وشخصيات تاريخية ،كان لها دور فعال في تغيير واقعنا العربي المعاصر.

وتعد شخصية صلاح الدين الأيوبي من أبرز الشخصيات التي تشكلت معالمها لدى الكثير من الشعراء المعاصرين ،فتنوعت وجوه الاستدعاء ، وتعددت أساليبهم لتعدد المواقف من الشخصية ، وما تقتضيه كل مرحلة من مراحل الاستدعاء سواء كان الشاعر معبرا عنها أم معبرا بها . وهذا التنوع استوجب تقسيم البحث إلى مقدمة ومبحثين وخاتمة لحصر الصورة الفنية بوصفها جوهراً يتغير كل شيء في الشعر، ويظل يحتفظ لصاحبه بعلامات النبوغ ودلائل العبقرية.

الكلمات المفتاحية : الصور الفنية – استدعاء الشخصية التاريخية – الشعر العربي المعاصر – صلاح الدين– الرمز.

Abstract

He managed Arabic poetry with it’s a esthetic componets presenting his own artistic vision ،for our Arab history،including the events it contains and symbols and historical figures who have had an effective role in changiny our contemporary Arab reality.

The salary of the sihuddi is the first thiny to form the figures formed، I have a lot of trapped poets، the attacked the faces، multiply their multiplies specifies the personalities، and what is reguired by each stage of the sammeing.

Whether the poet is expressed or expressed the diversity necessitateddivdingthe research into an introduction and two researches and its conclusion to limit the artistic im ages as a substance that changes every thing in poetry and remains to its owner the signs of ingenuity and evideuce of genlus.

Key words :Richpicturas-Summoningh historical personality-contem Arabic poetry – Salah addin- The symble

.....

المقدمة

إن استدعاء شخصية من شخصيات التاريخ منوط بالدور التاريخي لتلك الشخصية، وما عرف عنها من دواعي شهرتها، وأسباب تفردها؛ فقبل أن تنتقل إلى ميدان الشعر لا بد من تمايزها عن باقي الشخصيات مما يكفل لها مرجعاً لتوظيفها فنياً.

وتمايز الشخصية ودورها المتفرد ليسا كافيين لتوظيفها فنياً، فلا بد من توافر القضايا المعاصرة التي تحتم استدعاء شخصية بعينها دون غيرها، وتقيم هذه القضايا نقاط تماس مع الشخصية في الدور، والهدف، وربما مسرح الأحداث.

وشخصية " صلاح الدين الأيوبي" من أكثر شخصياتنا التراثية تعبيراً عن قضايانا بوصفها تمثل أمة عربية تسعى إلى طرد المحتل، وإعادة الأرض المسلوبة، ولاسيما أن عملية السلب في استمرار تارة بتوسع الاستعمار القديم كما في فلسطين، وأخرى باستحداث استعمار جديد كما في العراق ، وسوريا ، وغيرها من البلدان العربية

لاقت الشخصيات التراثية اهتمام الباحثين بوصفها ظاهرة بارزة في شعرنا المعاصر، وتزيد شخصية " صلاح الدين " على ذلك بأنها الشخصية القومية الوحيدة التي عاشت وتحركت في ظروف مشابهة لظروف عالمنا العربي المعاصر، ففي عصرها تشتت لوحدة الكلمة وفي عصرنا كذلك ، في عصرها احتلال لبيت المقدس بقوى غربية أياً كان شعارها وأقنعتها وفي عصرنا كذلك، في عصرها تعاون بعض الأمراء مع المحتلين ، وفي عصرنا من يقيم علاقات اقتصادية وسياسية مع المحتلين وفي تزايد إلى أن تصل إلى حد التطبيع الكامل بدلاً من المقاطعة والحصار والتحجيم.

فالشاعر العربي المعاصر ينشد "صلاح الدين" المعاصر الذي يوحد، ويوطد، ويطرد المحتل. وكل الأمور بكل تداعياتها مهيأة لاستقباله ومناصرته، لم أرد إطلاقاً اختزال تراثنا في "صلاح الدين" ، فهذا هو العقم نفسه ، بل المقصود أنه الأقدر على تمثيل قضايانا الحاضرة في الوقت الراهن على وجه الخصوص.

يقصد بمفهوم "المعاصرة" تلك المدارس الشعرية التي استطاعت أن تتجاوز مرحلة "التعبير عن" الشخصية إلى مرحلة " التعبير بها " وهي مرحلة التوظيف، وتعد مرحلة متأخرة واكبت ظهور حركات الشعر الحر، أي بعد النصف الثاني من القرن العشرين على وجه التقريب، ويكفي القول: إن أول دراسة لرصد ظاهرة الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ظهرت في أوائل العقد السابع من القرن الماضي [1]، مما يدل على تأخر مرحلة التوظيف على مستوى الإبداع الشعري ؛ وبالتالي تأخر رصد الظاهرة على المستوى النقدي.

أما مفهوم الصورة الفنية فهي مجموعة من الوسائل يحاول بها الأديب نقل أفكاره وعواطفه إلى قرائه وسامعيه ، معتمدا في ذلك على مجموعة من الوسائل منها التشبيه ، والاستعارة ،والكناية ، والرمز ، والإيحاء ،وهي وسائل سنحاول استجلاء مضامينها في هذا البحث .

وفي هذا السياق تطرح الدراسة جملة من التساؤلات هي :

1- كيف بدت شخصية صلاح الدين في الأدب المعاصر ؟

2- ما هي دواعي الاستدعاء؟ وهل حقق نوعا من التأزر بالنسبة للنص ؟

3- كيف نظر الشعراء المعاصرون إلى هذه الشخصية العظيمة ؟

وسعيا لذلك فإن الدراسة تهدف لتحقيق الآتي :

1- دراسة الصور الفنية التي اقتضت استدعاء لشخصية صلاح الدين .

2- بيان تأثير شخصية صلاح الدين في الأدب المعاصر.

3- أوجه التأثر وصوره عند الأدباء.

وتكمن أهمية الدراسة في :

1- إنها ستتناول شخصية فذة كان لها حضورا لافتا في التاريخ والأدب .

2- إن شخصية صلاح الدين شخصية لا تعبر عن نفسها ، إنما هي تعبير عن الواقع الذي نحيا فيه ونواكبه .

وسعيا لتحقيق الهدف المنشود من الدراسة ألتمس الباحث تطبيق المنهج الفني في استقراء النصوص واستنباط مفاهيمها.

الدراسات السابقة –

حيث كتب الباحث العراقي " صالح جواد الطُّعمة " ثلاثة مقالات في مجلة الآداب التي تصدر في بيروت ، ثم أتبعهم بمقال رابع في جريدة الرياض ، ثم جمعهم في كتيب[2]،وهي مقالات نوهت بأهمية الظاهرة بأكثر من بحثها ؛ لذا يقول الكاتب :"إن هذا العرض السريع للعينة ، أو الفكرة الصلاحية لا يدعي لنفسه الشمول لعدة أسباب، أهمها عدم استطاعتي الوقوف على نصوص مهمة لعدد من الشعراء... ومنها تجنبي تحليل كثير من النصوص تحليلاً فنياً، أو إصدار أحكام على قيمتها، وبينها ما يفتقر إلى مقومات العمل الفني الناجح "[3]

ويتجاذب البحث رؤيتان تُكوِّنانِ صلبه في جميع مراحله: رؤية إلى الماضي بواقع الشخصية المستدعاة ،التي أضحت لا تعبر عن نفسها فحسب، بل وقفت على رأس عصر بأكمله ؛ لتعكس على مرآته مآخذ عصرنا ومخازيه. ورؤية إلى الحاضر بدافع العبء المعاصر، والقضايا الضاغطة، ونشدان الحلول الناجحة.

واستدعاء شخصية "صلاح الدين" في الشعر العربي المعاصر متنوع الوجوه، ومتعدد الأساليب وفق ما لجأ إليه الشعراء في مواقفهم من الشخصية، وما تقتضيه كل مرحلة من مراحل استدعاء الشخصية، سواء كان الشاعر معبراً عنها أم معبراً بها.

وهذا التنوع استوجب تقسيم البحث إلى مقدمة ومبحث أول بعنوان توظيف الصور البلاغية "البيانية" في استدعاء شخصية صلاح الدين ،ومبحث ثاني بعنوان توظيف الصور الحسية والرمزية في استدعاء شخصية صلاح الدين .

ثم تأتي خاتمة أريد منها أن تقدم رؤية مستخلصة للأفكار التي توصل إليها البحث حتَّى يدريها الباحثون القادمون فيتعلقوا بها بالقبول، أو التعديل، أو النقض.

تمهيد –

الصورة هي تجسيد الحقائق التي لا نراها إلاّ رؤية جزئية؛ لأن العقل لا يدرك كنة الأشياء إلاّ في حدود المنطق، ويقيس ما استجد من أمور بما ثبت لديه من أحكام سابقة، في الوقت الذي تتخطى الصورة منطق العقل وتتجاوزه؛ لأنها ارتبطت بالشعور الذي ارتبط بدوره بالحدس الذي يقيم العلاقات بين الأشياء على أسس مغايرة لتلك الأسس التي يتبناها العقل، بل يضيق العقل عن إدراكها، ويحكم على العقل في إطارها ولا يحتكم إليه، فتغدو القصيدة مؤثرة لأنها رتبت الظلال والألوان بطريقة مثيرة

مفهوم الصورة الفنية

عرفها الشاعر الأمريكي عزرا باوند Ezra pound بأنها " تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن"[4]

ولاقى تعريف بوند احتفاء كثير من النقاد ؛ لأنه ربط الصورة بأبعاد تتخطى دلالتها المادية ، وتكويناتها الحسية إلى أبعاد شعورية وفكرية أكثر ثراءً وحيوية ، وهي أبعاد تأزم الفكر والشعور التي تتمخض عنهما الصورة الفنية. وأكد هذا الرأي ناقد آخر ، فيقول س. داى . لويس C.Day.Lewis : " مهما تكن الصورة جميلة فلا تميز الشاعر في ذاتها ، ولا تصبح دلائل على العبقرية الأصيلة إلاّ بقدر ما يسيطر عليها شعور قوي ، أو ما يبعثه ذلك الشعور القوي من صور وأفكار محكمة " [5]

هذا عن طبيعة الصورة ، أمّا وظيفتها فقد وجد في أحد الخطابات الأخيرة للشاعر الإنجليزي ييتسYeats قوله : " ليس في مقدور الإنسان أن يدرك الحقيقة كاملة ، ولكن بإمكانه أن يُجسِّدها "[6]

فوظيفة الصورة هي – إذن – تجسيد الحقائق التي لا نراها إلاّ رؤية جزئية؛ لأن العقل لا يدرك كنة الأشياء إلاّ في حدود المنطق، ويقيس ما استجد من أمور بما ثبت لديه من أحكام سابقة، في الوقت الذي تتخطى الصورة منطق العقل وتتجاوزه؛ لأنها ارتبطت بالشعور الذي ارتبط بدوره بالحدس الذي يقيم العلاقات بين الأشياء على أسس مغايرة لتلك الأسس التي يتبناها العقل، بل يضيق العقل عن إدراكها، ويحكم على العقل في إطارها ولا يحتكم إليه، "فتغدو القصيدة مؤثرة لأنها رتبت الظلال والألوان بطريقة مثيرة "[7]

وليس الشعور القوي هو الضمان الوحيد لنجاح الصورة ، فهناك عوامل فنية تؤثر في نجاحها تأثيراً كبيراً مثل ترتيب الصور وتزاوجها داخل بناء القصيدة، وتفاعلها مع معطياتها في خلق الجو العام لها.

ومما يصعب من مهمة الشاعر أن الصورة الشعرية محكومة بتوظيف الشخصية ؛ فسيقتصر البحث على أنماط بناء الصورة التي توظف شخصية "صلاح الدين" ، "وفي كل الأحوال فإن نجاح الشاعر يقاس بمدى توفيقه في شحن الصورة بطاقة لا

تنفد منها الإيحاءات من ناحية ، وبتوظيفها لخدمة السياق من ناحية ثانية ، بحيث لا يبدو العنصر التراثي مقحماً على القصيدة ومفروضاً عليها من الخارج" [8]

اتجاهات دراسة الصورة في النقد الحديث

تتعدد اتجاهات دراسة الصورة في النقد الحديث ، باختلاف المناهج والمدارس النقدية. فوقع الاختيار على ثلاثة مداخل تتوافق مع منهج البحث ، وتلبي خصوصية بناء الصورة التي تتوافق مع خصوصية استدعاء الشخصية التراثية. وتكوّن هذه المداخل الثلاثة فيما بينها رؤية عامة تتكامل، ويعضد بعضها بعضا.

المبحث الأول – توظيف الصور البلاغية "البيانية "في استدعاء شخصية صلاح الدين :

أولى النقد الحديث أهمية كبيرة للدور الذي يقوم به التشكيل البلاغي في بناء الصورة الفنية ، وعدَّه جزءاً لا ينفصم عن المواصفات الحديثة في بحثها، فكما يقول ليتشLeech : " لقد بات واضحاً أننا يجب أن ندافع عن الوصف البلاغي كواحد من أفضل منجزات علم اللغة في الحاضر، والذي بإمكانه أن يدفع الدراسة الأدبية قدماً "[9]

أ– التشبيه :

انطلق النقد العربي القديم في دراسته للتشبيه من وجهتين : طبيعته التي تقتضي الغيرية بين طرفَيْه وليس العينية ، وأرجع باحث معاصر ذلك إلى " النظرة العقلية العربية الصارمة التي تؤمن بالتمايز والانفصال، وتنفر من التداخل والاختلاط ، وترفض في حزم كل ما يبدو خروجاً على الأطر الثابتة "[10] وهذه الصورة التي تقوم على التشبيه " يمكن رد كل طرف من أطرافها إلى مقابل واقعي، وتنتهي وظيفتها في القصيدة بمجرد تحقيق الصلة بين وعي المتلقي وفكره ووجدانه، وبين هذا المقابل الواقعي "[11]

ووظيفته التوكيد أو المبالغة أو التوضيح، أو الإيجاز، ونفى الدكتور / مصطفى ناصف الاختصار كوظيفة للتشبيه، واعتبره أسلوب صياغة، بل وشكك في باقي الوظائف[12]

ويمكن رصد ملمحين بارزين في الصورة التشبيهية أثناء توظيف شخصية "صلاح الدين" وفق مرحلتيْ الاستدعاء ، ففي مرحلة التسجيل استمد الشعراء التشبيهات التراثية التي كثرت في الشعر العربي القديم ، بينما في مرحلة التوظيف أخذ الشعراء يضفون شيئاً من المعاصرة ، وإن ظل الإطار التقليدي له الغلبة في المرحلتين.

ولننظر إلى الشعر الذي هو جدير باستجلاء طبيعة الملمحين ، فيقول الشاعر العراقي عبد الغني الخضري:

لم نَقْضِ بالخُطَبِ الْغُرِّ مآربَنا — وكمْ قَضَيْنَا بعضبٍ صارمٍ أَرَبا

فاسْتَوْحِي حطّينَ عنْ أسيافِنا — نسفْنَ في حدِّها الأطوادَ

فلقدْ سَطَا عليها صلاحُ الدينِ ليثَ وَغَى — والْهَضَبا أو أنَّه النَّارُ لما لاقت الحَطَبا[13]

شبه الشاعر " صلاح الدين " بالليث ، والنار ، ولم يحاول أن يضيف إليهما من التفصيل ما يدل على موقف شخصي يخصه ؛ لأن التفصيل هو ما يميز شاعراً عن آخر ، فكما يقول عبد القاهر " بإدراك التفصيل يقع التفاضل بين راءٍ وراءٍ ، وسامع وسامع ، وهكذا، فأما في الجمل فتستوي الأقدام[14]

ويحاول الشاعر شكيب أرسلان تقديم تفصيل أكثر، فيقول عن خصال "صلاح الدين".

قَدْ كانَ في رقَّةٍ وفي جلدٍ كالسيْفِ في مَاءِ حدِّهِ الشررُ

جمرةُ بأسٍ ما شابَها وَهَلٌ غمرةُ حُلْمٍ ما شابَها كَدَرُ[15]

يشبه الشعراء من قديم الزمن الإنسان الحازم بالسيف ، ولكن الشاعر هنا يطور من صورته التشبيهية ، فشبه "صلاح الدين" بالسيف ، وحدُّ هذا السيف يشبه الماء في صفائه [16]، ثم ينتقل إلى ما ينتج عن السيف من احتكاك يشبه الشرر. ولا يخفى الجمال النابع من خلاصة الأشياء ، فالماء منه الصفاء ، والاحتكاك منه الشرر، ثم مجاورة الماء للشرر توحي بما تمتاز به الشخصية من خلاصة الصفات التي يمكن أن يمتدح بها شخص.

وفي البيت الثاني يشبه الشاعر "صلاح الدين" بتشبيهين : "جمرة بأس" و "غمرة حلم"، بداية لا يصح جعلُ هذين التشبيهين من قبيل الاستعارة التصريحية، لأن الجملة تحتاج إلى المبتدأ الذي يقدر بـ "هو" يَعود على "صلاح الدين" ، والمبتدأ عمدة في الكلام ؛ لذا عدهما تشبيهين أقرب إلى الصواب لاستيفاء أركان التشبيه.

يشبه الشاعر شخصيته بالجمرة التي تشبه بدورها البأس ، وهي جمرة مستخلصة ، لم يدخلها خوف أو فزع فدل على مضائها. وفي التشبيه الثاني يصور "صلاح الدين" في طموحه وتطلعه بالحلم الذي لا يشوبه أي تعكير لصفائه.

ومن قصيدة أمير الشعراء "كبار الحوادث في وادي النيل " نقتبس هذين البيتين :

يَعرفُ الدينُ من صلاحٍ ويدْرِي من هما المسجدانِ والإسْراءُ

إنهَ حِصْنُه الذي كانَ حِصْناً وحماه الذِي به الاحْتِماءُ[17]

يشبه شوقي "صلاح الدين" بأنه حصن الإسلام ، ولما كانت القصيدة تقوم علي سرد الأحداث التاريخية منذ العهد الفرعوني إلى عصر الشاعر فتبدو القصيدة سجلاً للأحداث التاريخية ، ومتضمنة للأعمال البطولية ، مما جعل الشاعر لا يعمل ذهنه في ابتكار صورة تشبيهية ، لأنه أراد أن ينظم التاريخ في قصيدة من مطولاته الشهيرة .

ومن التشبيهات الجيدة ما ضمنه الشاعر الفلسطيني "توفيق الزياد" [(*)] في قصيدته "السكر المر" ، فيقول مناجياً فلسطين :

(*) ولد عام 1929 بفلسطين. عمل بالحزب الشيوعي. واشتغل بالصحافة. اختير رئيسا لبلدية الناصرة ثم نائباً في البرلمان. من دواوينه : (أشد على أيديكم – ادفنوا موتاكم – وانهضوا 1969) (معجم البابطين ، ط1 ، ج1 / ص 616).

أَنا ابْنُك خلَّفَتني هَا هَنا المأساةُ

عَنقاً تحتَ سكِّينِ

أعيشُ عَلى حفيفِ الشوقِ

في غاباتِ زَيْتُوني

وأُدْمي وجهَ مُغتصبي

بشعرٍ كالسكاكينِ

وإنْ كَسَرَ الرَّدَى ظَهْري

وضعْتُ مكانَه صَوَّانةً

من صخرِ حطِّينِ [18]

ورد تشبيهان في النص : "حفيف الشوق" و "وبشعر كالسكاكين" وأهم ما صنعه الشاعر بناء سياق يؤازر من قدرة التشبيه على الإيحاء ، كما سنرى : فقد شبه الشاعر شوقه إلى العودة إلى وطنه فلسطين ، حيث يعاوده هذا الشوق المرة تلو الأخرى بحفيف[19] أغصان الشجر عندما يحركها الهواء ، ولكي يشع هذا التشبيه بالإيحاءات حدّد الشاعر المكان: "غابات زيتوني"، فشجرة الزيتون بالإضافة إلى كونها مباركة ، ورمز السلام فهي أيضاً معمرة مما يتناسب مع تمسك الشاعر بجذوره الممتدة في أرض فلسطين امتداد جذور أشجار الزيتون في هذه الأرض ، وهو امتداد زاد في توغله الزمني عن وجود المستعمرين. ويجعل الشاعر "الغابات" في موقع المضاف ؛ ليذكرنا بما فعله المستعمر ، وما انتهجه من سياسة حولت مزارع الزيتون إلى غابات لا ينعم بها أهل الوطن ، غير عابئ بالسلام ورموزه الذي تشير إليه أشجار الزيتون .

وتبدو براعة الشاعر في تشبيهه شعره بالسكاكين الذي سوف يدمي وجه المغتصب ، واختيار الشاعر الأداة المقاومة : شعره ليتحول من فن يعبر عن الوجدان ، ومحلُّ تأثيره المشاعر التي تكمن في القلب ، ولكن الشاعر اختار "الوجه" وكأنه أراد أن يقول : إن العدو لا قلب له كي يؤثر فيه الشعر ولو كان مثل السكاكين ، وإنما سيرى العدو الشعر سكاكين مقاومة تدمي وجهه.

ويعضد السياق من قوة التشبيه ، فإن كسر الردى ظهر الشاعر .واختيار الردى دون العدو فيه مضامين كثيرة بعدم الاستسلام لقوة المعتدي مهما عظمت – فلن تكون هذه هي النهاية ؛ لأن للشاعر ميراثاً من حطين سوف يحل محل هذا الظهر المكسور ، وبقاء الشاعر مقاوماً أو له ظهر مكسور حل محله صخرة حطين ينبئ عن استمرارية مقاومة العدو.

لم يكن التشبيه، طبقاً لما سبق، قالباً معداً يصب فيه الشاعر مواقفه والأحداث التي يتفاعل معها وهو بإزاء استدعاء شخصية "صلاح الدين" ولم يكن التشبيه أيضاً نمطاً ثابتاً تقف القواعد دون تفاعل معطياته لتنم عن أبعاد نفسية وشعورية توقفنا على حقائق الأشياء ، مما يعمق من شعورنا تجاهها، وهذا ما يجعل التشبيه أداة جزئية فعالة في تشكيل الصورة الفنية.

ب– الاستعارة :

اهتم النقد العربي القديم بالاستعارة، وإن لم يبلغ درجة اهتمامه بالتشبيه كما يرى بعض النقاد المحدثين[20]. وجاء النقد الحديث فأولاها اهتماماً كبيراً " فكل صورة شعرية هي بدرجة ما استعارية "[21]

وإلى جانب التقسيم القديم للاستعارة سواء كانت استعارة تصريحية أم مكنية ظهرت تقسيمات حديثة تدرس الاستعارة بوصفها أداة جزئية في تشكيل الصورة الفنية، ومن هذه التقسيمات تقسيم هبل[22] HeMpl ، وتقسيم ليتش[23]Leech، الذي يقوم على أساس موضوعي دلالي. وهناك النظرية التفاعلية لماكس بلاك Max. Black.[24] ونظراً لدور الاستعارة في تفاعل معطياتها لبناء الصورة الفنية نحاول استجلاء معالمها.

نظر أصحاب النظرية التفاعلية إلى إطاري الاستعارة، وهما : بؤرة الاستعارة وإطار الاستعارة ، ولكي نحول هذا الكلام النظري إلى رؤية تطبيقية نأخذ مثالاً، فيقول الشاعر "حسين الصيرفي" في قصيدته "يا عيد" :

أَعِدْ حديثَكَ عنْ بدرٍ وعنْ أحدٍ وعن حنينٍ ويرموكَ وحطِّينا

وعن أناسٍ تفانُوا في عقيدتِهم قد جرَّعوا الكفرَ بالإيمانِ غِسْلِينا[25].

بؤرة الاستعارة هي كلمة الكفر ، وباقي البيت هو إطار الاستعارة، فهذه الاستعارة التصريحية تصوِّر الكفر بإنسان يتجرع الغسلين، حيث حذف المشبه – الإنسان وعبر الشاعر عنه بشيء من صفاته وهو الشرب، وتنبع قيمة هذه النظرية من استثمار تفاعل الإطارين ، فلم تعزل الاستعارة عن سياقها ، من ثم برزت نتيجة هامة وهي أن "الاستعارة تحصل من التفاعل بين بؤرة الاستعارة ، والإطار المحيط بها ، وهي تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة، والكلمة والجملة ليس لهما معنى حقيقي محدد بكيفية نهائية، وإنما السياق هو الذي ينتجه وعن إطار الاستعارة فهناك أناس تحدوهم عقيدتهم، وقد استوحوا من رموز تراثهم في بدر وأحد وحنين واليرموك وحطين المثل العليا. وإذا كانت المواقع السابقة استخدمت لما قدمت من شخصيات لها مواقف بطولية فطبيعي أن يرى الشاعر الكفر شخصاً يتجرع الغسلين من جراء مواجهته لهؤلاء الأبطال.

ومن النصوص التي وظفت الاستعارة توظيفاً جيداً قصيدة الشاعر "فاروق جويدة" "مرثية حلم" :

كلُّ الذي كانَ طُهْراً

لم يعدْ فينا

هل مِنْ صلاحٍ بسيْفِ

الحقّ يجمعُنا

في القُدْسِ يَوْماً

فيحييها .. ويحيينا

هَلْ مِنْ صلاحٍ يُدَاوِي

جُرْحَ أمَّتِه

ويُطلعُ الصبحَ ناراً مِن

لياليِنا

هَلْ مِنْ صِلاحٍ

لشعبٍ هدَّه أملٌ

مازالَ رغْمَ عِنادِ

الجُرْحِ يُشفينا

هلْ من صلاحٍ يعيدُ

السيْفَ في يَدِنا

ولتبترُوها فقد شُلَّتْ أَيادِينا

حُزنِي عنيدٌ

وجرحِي أنْتَ يا وَطِني

لا شيءَ بعدَك

مهماَ كان يُغنينا[26]

يتدرج الشاعر في بناء صوره القائمة على الاستعارة تدرُّجاً يبرز دور الشخصية المنشود في تغيير الحال العربي. فأول صورة تقابلنا "يحييها..ويحيينا"، فالقدس قد ماتت وكذلك العرب، وينتظر من "صلاح الدين" إعادة الحياة. وفي الصورة الثانية "يداوى جرح أمته " ، وفي الصورة الأولى جعلنا أمواتاً ، بينما عندما تحدث عن أمتنا فرآها جريحة ، لأن الأمة لها امتداد في الماضي يكفل لها الخلود، وإنما جرحها جاء من تقاعس الحاضر عن أداء واجبه. ولم يتحدث عن وجود جرح للقدس إيماناً بأن شفاء الأمة هو في حقيقته شفاء للقدس.

وفي الصورة الثالثة "شعب هدَّه الأمل" ، فأصبح الهدف هو الخلاص من كل المعوقات التي تقف حائلاً دون وثبة للأمة. فالأمل الخادع قوَّض بنيان الأمة من حيث لا تدري ؛ لأنها تنتظر الأمل دون أساس حقيقي يؤكد من وجود تغيير بعد هذا

الانتظار. ولا أقصد من وراء ذلك فقدان الأمل ، حيث إنه في الحالة السابقة لم يكن الأمر في جوهره أملاً، وإنما هو ضرب من الخداع ، وإلاّ ما العلامات والدلائل التي فعلتها الأمة حتى تلوح بشائر ذلك الأمل المنتظر؟! ومن هنا فالأمل هو الذي يبزغ وفق مناهج معدة سلفاً تبشر بنتائج سبقتها مقدمات ، وغير ذلك أماني نفوس وخداع سراب.

واختيار الشاعر لازمة ثابتة " هل من صلاح " ليدل من خلالها على الرغبة الجامحة في استقدام "صلاح الدين" المعاصر ، وقام حرف الجر "من" ببلاغة تعبيرية، فهذا الحرف أفاد التبعيض ؛ فيكشف عن أنَّ توفر أقل صفات من هذه الشخصية سوف يحقق مآرب الأمة وغاياتها، وهي أهداف طموحة تتناسب مع دور الشخصية التاريخي ، فمطلوب منها بعث ، ودواء للجروح ، وإعادة السيف في اليد العربية.

ويحاول الشاعر العراقي "شاذل طاقة" في قصيدته " لا تقولي انتهينا " رسم صورة تفاؤلية لاستدعاء هذه الشخصية ، فيقول:

لتهدِمْ .. وليُقْتلْ هذا الجيلُ العربيُّ

على الجيلِ الآتي

يأتِينا بنبوءات أبي

وسنغسلُ يا حيفا قدمَيْكِ

في ماءِ البحر المنسكبِ

من جُرحِ العذراءِ

فليأتِ صلاحُ الدينِ

ولتَقْرعْ للموتِ طبولُ العربِ

ولنبعثْ حطِّين

لا تقولي شيئاً فأبلغُ ما في القولِ نَجْوى عينٍ

تحدثُ عَيْنا[27]

أول ما يلاحظ من فروق بين الصورة الاستعارية في هذا النص والصورة في النص السابق ، أن حطين هنا سوف نبعثها ، ونرد لها الحياة ، بينما في النص الأول مطلوب من "صلاح الدين" أن يحيي القدس ويحيينا، وهذا يؤكد أن الشاعر شاذل طاقة يسيطر عليه شعور بالتفاؤل، وهذا عكس الشاعر فاروق جويدة الذي يشعر بكثير من التشاؤم ، ولعل ذلك يرجع للفارق الزمني بين إبداع القصيدتين، فقصيدة شاذل طاقة مر على إبداعها أكثر من ثلاثين سنة ولم يمر على قصيدة فاروق جويدة بضع سنوات، ومنذ ثلاثين سنة لم يكن تدهور الحال العربي كما هو الأن، وكانت فكرة التنازلات المستمرة لكل حق عربي لم تخطر ببال

أحد إلى أن حدث تليين في الموقف العربي وصل في أكثر من محك إلى درجة الهرولة لتقديم كل شيء في الماضي عُد من الثوابت التي لا تفاوض فيها.

وإذا عدنا إلى الصورة الفنية في النص فنرى منها : "سنغسل يا حيفا قدميك" و "ولنبعث حطين" و "نجوى عين تحدث عيناً " ، ولنلج إلى نسيج هذه الصور حتى يتسنى لنا استبيان العلاقة بين الأطراف المكونة لها.

صوّر الشاعر مدينة حيفا بامرأة تُغسَل قدماها ، والأوساخ التي علقت بالقدمين تؤول بآثام المستعمرين. وجعل البحر في حالة انسكاب كشف أمرين: الأول وهو كثرة الأوزار التي ارتكبها المحتل واحتاجت في إزالتها إلى بحر منسكب، والثاني قوة العرب التي تجعلهم يسكبون هذا البحر.

ويتطلب محو آثار المعتدين تضحية ، فعودة "صلاح الدين" مرهونة بتقديم الدماء الطاهرة رخيصة في سبيل قضيته.

ج– الكناية :

عرف عبد القاهر الجرجاني الكناية بقوله : " فحقيقتها ومحصول أمرها أنها إثبات المعنى ،أنت تعرف عن طريق المعقول دون طريق اللفظ "[28]

فهناك إجماع على أن "دلالة الكناية دلالة عقلية وليست لغوية أو وضعية" [29]. فتكمن القيمة الحقيقية للكناية في إظهار التجاوب والتفاعل بين دلالات النص وما تعارفت عليه الأذهان، فلا يراد المعنى الذي تدل عليه الألفاظ ذاتها ، بل توجه هذه الألفاظ ذهن المتلقي إلى حقيقة موجودة ، ومن ثم جاء دورها في تشكيل الصورة الفنية، فمقدرة الشاعر تكمن في أن يضيء أذهاننا إلى ما ثبت فيها دون أن يعمد إلى الدلالة لوضعية اللفظ ، فالصورة الناتجة عن الكناية تشبه البرق الخاطف الذي يكشف السماء في لحظة ما ، ويترك الذهن يسترجع ما قد رأى ، قد يضيف أو يحذف، ولكن يبقى شيء واحد هو أن هناك إشارة كشفت مستوراً، وأظهرت خفياً ، ولا يجب أن نتركه يذهب سدى ؛ لأنه أصبح قائماً في النفوس.

لذا ، عني النقد الحديث عناية بالغة لإظهار البعد الكنائي للصورة ، حيث لا تعارض بين المعنى المكنى والمعنى الحقيقي ، على عكس المجاز الذي يحتاج إلى قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، وفي الكناية لا يوجد قرينة تمنع من إرادة المعنى الحقيقي [30]

فيقول الشاعر التونسي "عبد المجيد بنجدو" في قصيدته "ثورة" :

ومَنْ مِنَّا وأوطانٌ لنَا اغْتُصبتْ	ورايَاتٌ لنا بَقيتْ بلا أفقِ
يحثُّ الخطوَ ربُّ البيتِ يرقبُنا	ببيتٍ في رحابِ القدسِ محترقِ
يخوضُ الحربَ لا يخشىَ مخاطرَها	ويُجْلي عن حِمَانا قاطعَ الطُرقِ
يزيّنُ صدرَه الرشاشُ مُفْتَخماً	كميناً والرَّصَاصُ جَواهِرُ النُطُقِ
صلاحَ الدينِ لو تَدْري بما صنعتْ	يدُ الجبناءِ بالأبطالِ من نَزَقِ
تشاهدُنا وفي الجلى ملاحمُنا	مواءُ القطِّ من جوعٍ ومن مَلقِ
نقودُ الجيشَ بالكلماتِ ننسجها	وشعبُ العرب يكسَى باليَ الخرقِ
وأيُّ فتىً يدافعُ عن حياةِ مَنْ	يجوّعُه ويحْرِمُه من الرَمَقِ [31].

يمكن الفصل بين ضربين من الكنايات في النص، ففي الأبيات التي سبقت الاستدعاء الذي حدث في البيت الخامس نرى رغبة عارمة في التحرير، واقتحاماً لكل ما صنعه المحتل، بينما جاءت الكنايات بعد الاستدعاء تحمل معاني الخضوع والملق، وكلا النوعين قدم رؤية لطبيعة الواقع العربي المتأزم ، وساعد في تشكيل هاتين الرؤيتين الأبعاد الكنائية.

يلاحظ من دراسة الصورة البلاغية أنها تبدو فعالة في بحثها مرتبطة بسياقها، ككل الظواهر النقدية، التي ارتبطت بدورها بشخصية "صلاح الدين"، وتتفاعل معها مما أظهر خصائص الشخصية من ناحية ، وأحدث إثراء للعملية الإبداعية من ناحية أخرى.

المبحث الثاني– توظيف الصورة الحسية والرمزية في استدعاء شخصية صلاح الدين :

يتحكم الخيال في مكونات الصورة ، ومكوناته حواس باطنية تسترفد معطياتها من الخواص الظاهرية ، فالأخيرة هي المدخل الطبيعي للأولى ، فكل حاسة ظاهرة ترفد الحاسة الباطنة بكل المعطيات التي استمدتها من الطبيعة ، بوصفها نماذج للأفكار والمشاعر، ومن ثم قسَّم النقاد الصورة الفنية وفق إثارتها " للمخيلة إلى صور : بصرية ، وسمعية، وذوقية، وشمية ، ولمسية، وما تشترك فيه أكثر من حاسة اصطلحوا عليها بالصورة التكاملية، بل من النقاد من بالغ في التقسيم ، فقسَّم الصورة البصرية "[32] حسب درجات اللون والوضوح ، والصورة اللمسية تبع درجات الحرارة والبرودة والليونة والملاسة، إلى آخر هذه التفريعات التي تنظر إلى الصورة في الطبيعة أكثر من نظرها إلى الصورة الشعرية، ولا تلتفت إلى الخيال وطبيعته ، ولا إلى الشعور الكامن في كل صورة مما يجعل هذه التفريعات غير دقيقة وفق أكثر من رؤية ، فالشعور القوي هو ما يضفي على الصورة فاعليتها "فليس الوضوح والحيوية هما ما يميز الصورة بقدر ما تتميز به الصورة من صفات باعتبارها حدساً عقلياً بالإحساس[33]

وسوف نختار ثلاثة أنواع من الصورة الذهنية : الصورة البصرية ، والسمعية ، واللمسية نظراً لكثرة ورود تلك الأنواع في الشعر المعاصر.

أ–الصورة البصرية :

يقول الزمخشري عن أهمية العين :"هي التي تحفظ الأشياء على النفوس وتجدد عهدها بها ، وتحرسها من أن تندثر ، وتمنعها من أن تزول " [34]

و الصور البصرية هي أوضح الصور ،فكما يقول جاري Gurey "تحتاج الصورة البصرية قليلاً من الانتباه الواعي أكثر من الأنواع الأخرى من الصور ، ففي دراسة الشعر تحتاج الصورة البصرية قليلاً من الانتباه، لأنها أكثر وضوحاً ، ولأن الناس يستخدمون الصورة البصرية في تفكيرهم ، وكتاباتهم ، وكلامهم" [35]. وكثرة ورود هذا النوع من الصور أمرٌ يساير ما تقدمه العين من مدركات بصرية تفوق في كثرتها كل المدركات التي نحصل عليها بطريق الحواس الأخرى.

فيقول الشاعر "عصام الغزالي" (*) في قصيدته " صلاح الدين يعتذر" :

ولولا أنَّهم ظلموا	لما أوْدَى بنا الحدثُ
فقُولوا لنْ يُعيدَ القد	سَ مَقسِمُهم ، فكم حَنَثُوا
تعودُ القدسُ إنْ ينبت	على تيجَانِهم شُعُثُ
وإن حجُّوا إلى المسْرى	ولا فسقٌ ولا رفثُ
ولا بطشٌ ولا كذبٌ	ولا في عقدةٍ نَفثُوا
ولا غشوًّا رعَاياهم	ولا في البَحْرِ قد حَرثُوا
صلاحُ الدينِ موجودٌ	وما لبطولةٍ جَدَثُ
ولكن كيفَ يأتينا	وكـلُّ أمورِنا عَبَثُ[36]

يخاطب الشاعر أبناء الوطن العربي، حيث تشكل الصورة البصرية ثلاثة معطيات تتآزر في خلق تأثير عام في المتلقي: الحكام ، والقدس ، وصلاح الدين، فالمعطى الأول : الحكام، يُظهر الوعود الكاذبة ، والأقسام الحانثة ، ثم يتداخل المعطى الثاني : القدس ، وما تعنيه من مكان مقدس يُستحضر في الذهن بموضع جغرافي ومكانة تاريخية يحتلان المرجع الشعوري لكل عربي ولكل مسلم. والهدف تطابق المكان الجغرافي والمكانة التاريخية مع هذا الشعور الذي يتألم لاحتلالها ، وطرد أهلها ، ومن هنا يأتي الحديث عن العودة التي لا تتحقق بالوعود، وما دام الفساد مستشرٍ فلا يمكن فرض نفوذنا على هذه المدينة ، لأن بضاعتنا فسق ورفث وبطش وكذب ودجل وغش. ومن غير المعقول أن تكون هذه الآفات مصدر انتصارات ؛ بل إن عدم وجودها لا يعد كافياً ؛ لأن المطلوب توافر أضداد هذه الآثام من صدق وعدل وحق وخير.

(*) ولد عام 1945 بمدينة المنصورة. حصل على بكالوريوس الهندسة عام 1972 ثم حصل على ليسانس أصول الدين من جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية 1978. من دواوينه : (الإنسان والحرمان 1970 – لو تقرأ أحداق الناس 1978) (معجم البابطين ، ط2 ، ج3 / ص 502).

ثم يأتي المعطى الثالث، صلاح الدين، ليكون هو البديل عما هو سائد، فلا قيمة لمناهضة الظلم إذا لم يكن هناك برنامج بديل يسد الفراغ في حالة إزالة الظلم والإطاحة به ، و"صلاح الدين" هو البديل ، ولكن لم يُعدَّ المسرح بعدُ لاستقباله.

إن تفاعل هذه المعطيات الثلاثة وخلق نسيج متكامل أرانا الأفق العربي رؤية تكشف العالم الداخلي للشاعر الراصد لهذا الأفق، فكما يقول ريتشاردز " إن الناقد الذي يتمتع بالذكاء والحساسية يثني على الصورة التي يراها بعينه الباطنة، فالحقيقة هي أنه يثني على قدرة الصورة على التأثير في الفكر والانفعال ، ومن السفه أن نحكم على الصورة كما نحكم على شيء نراه . إن الذي يبحث عنه المصورون في الشعر ، أو أولئك الذين يهتمون بما هو مرئي في العالم ليس هو الصورة الحسية المرئية ، ولكن سجلات للمشاهدة أو منبهات للانفعال"[37]

فهذا التفريق الحاسم بين الصورة التي نراها بالعين المجردة ، والأخرى التي نراها بالخيال ، والثالثة التي لها القدرة على التأثير في الفكر والشعور – هو ما جعل من الصورة الشعرية ما يميزها على ما عداها من الصور المنتجة بطرق أخرى.

ومن أسرار الصورة البصرية في النص السابق تمثَّل "صلاح الدين" بشراً سوياً ولكن ليس ثمة جسر يعبر عليه إلينا، ووجود القدس في يد المحتلين وحضورها في قلب كل عربي، وغابت كل وسيلة ترجعها إلينا، ومع هذا الغياب يحضر الفسق والبطش والغش والكذب. ففقد الوسيلة هو ما تراه العين الباطنة، وشمل هذا الغياب كل الوسائل الدافعة للضرر والجالبة للنفع.

ب–الصور السمعية :

للصورة السمعية روعتها التي لا تقل تعبيراً عن الصورة البصرية .فلا يضار الإنسان بفقدان بصره بقدر ضرره بفقدان سمعه ؛ لذا كان للإدراك السمعي أثره في وجدان الإنسان ، فظهر النبوغ في فاقدي البصر بأكثر مما ظهر في فاقدي السمع.

يتمثل العقل بطبيعته الأشياء في صور مرئية ، ومن ثم جاء ارتباط كل صورة أياً كان نوعها بالصورة البصرية "فيندر أن تحدث الإحساسات المرئية للكلمات بمفردها ؛ إذ تصحبها عادة أشياء ذات علاقة وثيقة بها لا يمكن فصلها بسهولة ، وأهم هذه الأشياء الصورة السمعية ، أي وقع جرس الكلمة على الأذن الباطنة : أذن العقل ، أي إحساس الشفتين والفم والحلق حينما تلفظ الكلمة ، فالصورة السمعية للكلمات من أكثر الأحداث الذهنية وضوحاً"[38]

والمعول في الصورة السمعية أن تثير مخيلتنا السمعية ، أو يكون للصورة تأثيرها في الأذن الباطنة بتعبير ريتشاردز . فمن هذه الصور السمعية قصيدة لشاعرنا "علي صدقي عبد القادر" "العروبة العظمى"

ولأوَّلِ مرَّةٍ

أحسسْتُ بصوتِ (صلاحِ الدينِ الأيوبي)

في صَوْتِك

في كلماتِكَ ذاتِ الأزهارِ

كنجومٍ شقراءَ

تتساقطُ في أيْدِي "مئةِ مليون عربي"

فتُقبّلُها أعينُنا ، أوديةُ النورِ

وتعانقُها أضلعُنا ، أبَوابُ الروحِ

في خطوكِ حمحمةُ خيولِ صَلاحِ

الدين "[39]

يتكئ الشاعر على إثارة المخيلة السمعية اتكاءً واضحاً ، فالصوت هنا يحس، وما أحسه الشاعر من صوت يشبه الأزهار ، فجعل ما هو مسموع مرئياً عَبْر آلية تراسل الحواس. ويجعل الشاعر الكلمات التي تصدر من "صلاح الدين" تتساقط كالنجوم، وبتضافر هذا السقوط الذي يرمز به إلى نيل كل ما هو مستحيل مع صوت القبلات الخارجة من العيون ، وأخيراً تعانق هذه الكلمات مع الضلوع مع صوت حمحمة خيول "صلاح الدين" ، كل هذا صوّر الأحداث في صور سمعية تعتمد على معطيات السمع الذي يُشعر به مشيراً للمخيلة السمعية.

وأراد الشاعر أن يوفر لصورته كل المقومات التي تكفل لها التأثير في الوجدان ، فمن المعطيات التي تأتي من الأرض : صوت الأزهار وصوت "صلاح الدين" ، وحمحمة الخيول ، بينما المعطيات القادمة من السماء التي تهب الصورة معاني الجلال والسمو والقداسة : النجوم الشقراء وأودية النور وأبواب الروح ، فهذا التنوع في المعطيات أثرى قدرتها على انفعال المتلقي بها .

ومن القصائد التي تقوم فيها الصورة السمعية بدور كبير في تصوير المشاعر قصيدة الشاعر الفلسطيني هارون رشيد "فلسطين"

فلسطِيني وفي أُذُنِي أصداءُ الطواحينِ

سنيناً وهيَ تلعنُني وتشتمُني .. وتغويني

تساومُني على حلٍّ وتدعُوني لتوطينِ

وباسمي دَائماً تَهدرُ في كلِّ الميادينِ

ولكنِّي فلسطيني أنَا عِرْقي وتكوِيني

.....

صلاحُ الدينِ في أعماقِ أعماقي يناديني

وكلُّ عروبتي للثأرِ للتحريرِ تدعُوني

ورايَاتِي التي طوُيتْ على ربواتِ

حطِّين " [40]

تقف الصورة السمعية في مركز الأحداث ، حيث يتصارع صوتان : صوت مُصرٌّ على البقاء والوجود وتثبيت الهوية ، وصوت يسعى إلى إزالة الهوية ومحوها، واجتثاث كل ما لا يرضى بالأمر الواقع المفروض.

مع الصوت الأول يقف جنود يدعمون موقف الشاعر ، وهم جنود يمثلون نماذج أفكار يسترفدها الشاعر لدعمه ، ففكرة كونه "فلسطينياً" يتشعب منها أفكار أخرى : فكرة على مستوى الأرض الضائعة المسلوبة، وتنادي الشاعر بتثبيت جذوره فيها ، وفكرة علي مستوى التاريخ ، حيث "صلاح الدين" المثال والنموذج المستردّ للأرض والمحافظ عليها ، وفكرة ثالثة تعبر عن الإطار العام الذي تدور فيه الأفكار السابقة ، وهي العروبة التي تذكر بالثأر والتحرير. كل هذه الأفكار تقوم بدور المحفز لتحقيق الأهداف ولاسيما وهي أفكار تساند قضية عادلة لا يشك في عدالتها إلاَّ من يتبع كل شيطان مريد.

وإلى جوار الصوت الثاني جبروت المحتل الذي عبر عنه الشاعر بالطواحين التي تبث لعناتها ، وشتائمها ، وغوايتها ، وتدعوه إلي توطين أرض غير أرضه حتى يضيع وطنه إلى الأبد. ومن أساليب الخداع أن تستخدم قضية فلسطين والفلسطيني نفسه لتهدر الحقوق، بدعوى كاذبة تزعم إحلال السلام تارة ، أو بتقديم مساعدات تقوى الفتن تارة أخرى.

كشفت الصورة السمعية عن شيئين متناقضين : هما بقاء الصوت الأول في الجانب النظري ، فكل المكونات التي تقف إلى جواره في حالة اضمحلال مستمر، ففلسطين ضاعت، والتاريخ ماض يكاد تياره المتدفق من الماضي يتوقف في منطقتنا لغيابنا الذي استمر طويلاً في تخبط أعمى ، وأخيراً العروبة التي لم تكن عامل حماية من هذا التفكك الذي أصاب البيت العربي، وهو أمر يدعو إلى الدهش ؛ لأن العروبة أقوى أسلحتنا تركناها ولم نفعل بها شيئاً ، فوجودها أضحى دليلاً على سوء توجهاتنا ، وعاملاً قوياً لمن أراد أن يرى الخلاف دون أسبابه.

ويعبر الصوت الثاني عن الواقع العملي والحاضر المعيش، فلعناته تصب على الفلسطينيين ليل نهار، والدعوة إلى توطين الفلسطيني أرضاً أخرى نجحت إلى حد بعيد، بل إن الإجراءات التي اتخذتها الجامعة العربية بعدم منح أي جنسية دولة عربية للفلسطينيين ساعدت علي مزيد من السخط، ولم يُرَدَّ حقٌّ طالَ انتظاره، ولا أقصد بذلك أنه إجراء خاطئ بقدر ما كان إجراء سلبياً لم يقدِّم للقضية شيئاً.

استطاعت الصورة السمعية أن تصور هذا الصراع ، فاستشعرنا صوت الطواحين ، والصوت القادم من الأعماق يطالب بالثأر، والتحرير، ورفع الرايات المطوية فوق ربوات حطين.

ج– الصور اللمسية :

إذا كانت الصورة البصرية استحوذت على النصيب الأكبر من مكونات الصورة الذهنية ، ثم يليها النموذج السمعي ، فلا شك أن الصورة اللمسية تعطي الخصوصية الكامنة في القرب من الأشياء ، فليس كل ما نستطيع أن نراه أو نسمعه نستطيع أن نلمسه ، وإن ما نلمسه بأيدينا يؤكد أقوى الصلات بيننا وبينه، ولذا يأتي دور الصورة اللمسية في انفعالنا بالأحداث لا لنراها أو نسمعها فحسب بل ونلمسها أيضاً.

فيقول الشاعر السعودي "محمد ناصر المنصور" في قصيدته "الموت قبل أوانه" :

أنا والسندبادُ المتكي فوقَ السفينةِ

نرقبُ المستقبلَ المغمورَ من قِبَلِ الصباحِ

نسمعُ الجلادَ خلفَ الغيبِ رُعْباً

يشحذُ السكّينَ تلوَ الثانيةِ

كيفَ ينسى

وعلى الشفرِ آثارُ فلولٍ باقيةٍ

لصلاحِ الدينِ

ثم يقول :

لسليلِ الحقدِ ممن حاربوك

يا صلاحَ الدينِ

واستشاطوا غَضَباً

يومَ عادوا بالهزيمةِ

وأتونا في وجوهٍ مستعارة[41]

نلمس في النص معاني الارتياد والكشف والمغامرة عند السندباد الملاصق للسفينة في حرص بالغ على الأداة / السفينة التي سوف تجاري خياله المغامر، فهو يرحل من الماضي ليكشف عن قدرة رموزنا التراثية على تحقيق الانتصارات.

وجاءت البراهين من خلال الصورة اللمسية ، فالمستقبل مغمور ولكنه خلف الصباح، ونسمع الجلاد خلف الغيب يشحذ سكينه ولكن على شفر السكين فلول لصلاح الدين، فنلمس في هاتين الصورتين الصراع بين ما هو موجود وما سوف يتمخض عنه المستقبل.

د: الصورة والرمز

"يبدو أن الفارق بين الرمز والصورة ليس في نوعية كل منهما بقدر ما في درجته من التركيب والتجريد ، فالرمز وحدته الأولى صورة حسية تشير إلى معنوي لا يقع تحت الحواس ، ولكن هذه الصورة قاصرة عن الإيحاء : سمة الرمز الجوهرية ، والذي يعطيها معناها الرمزي إنما الأسلوب كله ، أي طريقة التعبير التي استخدمت هذه الصورة وحملتها معناها الرمزي ، ومن ثم فإن علاقة الصورة بالرمز من هذه الناحية أقرب إلى علاقة الجزء بالكل ، أو هي علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصوري المركب"[42]

وهناك فرق بينه وبين الرمز والصورة تتمثل في أن الأول أكثر شمولاً ، وأقدر على الإيحاء من الصورة ، والرمز والمرموز إليه واحد في نظر الشاعر وكلاهما مطلوب، على عكس الصورة التي تستنفد فيما تمثله، لأن ما تمثله محدود بطبيعته[43]

وقد يكون " الرمز رمزاً جزئياً يوحي ببعد واحد من أبعاد الرؤية الشعرية المتعددة ، ويتآزر مع بقية الأدوات الأخرى في القصيدة ، وقد يكون الرمز عنصراً من عناصر رمز كلي عام "[44]

فمن الرموز الجزئية الرائعة قصيدة الشاعر السعودي أحمد صالح الصالح : "عندما يسقط العرَّاف" :

يا أيها العرَّافُ

حبيبتي الحسناءُ – تُدْعَى أورشليمْ

تنامُ كالسبي

في عُيُونِ المذنبينْ

وتشتهي قراءةَ الهوى

في أعْيُنْ المجاهدينَ في دموعِ التائبينْ

متاعُها الصبَّارُ واليقطينْ

حبيبتي ؟

وديعةٌ ، طيبةٌ

تحبُّ كلَّ الطيبينْ

ما عشِقَتْ أو مارسَتْ

إلاّ هوى صلاحِ الدينْ [45]

استعار الشاعر صفات الحبيبة العاشقة ليكوِّنَ منها رمزاً جزئياً، ومن هذه الصفات: حسناء ووديعة وطيبة ، وتشتهي قراءة الهوى.

ولكي يبدأ الرمز عمله في اتجاه الشوق إلى "صلاح الدين" المعاصر أخذ الشاعر يحول اتجاه المضامين إلى سياق آخر كنوافذ يفتحها لتشكيل الرمز، فالحبيبة هى أورشليم، وتنام مأسورة ، وتعشق الهوى ولكنه هوى المجاهدين، وتحب توبة العائدين الساعين إلى فك أسرها والعمل على تحريرها ؛ لأنها منذ أن أسرت وهى تعيش على أشد أنواع الطعام مرارة: الصبار واليقطين ، وتعلم أنه لن يخلصها إلاّ حبيبها "صلاح الدين" الذي ما عشقت أحداً سواه.

واختيار سياق علاقة الحب له دلالته ، فالعلاقة بين "صلاح الدين" و"القدس" قد تجاوزت مجرد تحريرها، وإنما تطورت إلى درجة العشق ، والعشق هو فناء الحبيبينْ في كيان واحد. و"صلاح الدين" الذي عشقته القدس ليس هو "صلاح الدين الأيوبي" بقدر ما هو شخصية اعتبارية لها كل مُثُله ومبادئه وأفكاره، مما يعني أنها أقرب إلى الخلود من الموت ، وهذا يحتم تحرير القدس ما دامت هذه الشخصية لا ينالها الموت، وترتبط بالقدس برباط العشق، ومن ناحية أخرى تبرز محدودية عمر المعتدي مما يُقْطَعُ بزواله وجلائه. ويقوي من هذا التفسير أن الشاعر اختار "العرّاف" واتخذه رمزاً ليقص عليه عشق القدس لصلاح الدين؛ لأن العراف هو من يستشرف الغيب ، ويدعي معرفته بالحوادث المقبلة، وسياق تحرير القدس ظهر من خلال العشق المتبادل بين "صلاح الدين" والقدس ؛ فكأن الشاعر أراد أن يدلل على صدق ادعائه بهذا العراف الذي يستطيع إخبارنا بما لديه عن المستقبل الذي يحمل في طياته تحرير القدس.

وقد يثار سؤال : ما علاقة عشق القدس لصلاح الدين بتحريرها ؟! ويرد على هذا السؤال باستفهام إنكاري وهو : ما فائدة هذا العشق إذا لم يحدث من ورائه تحرير وطرد للمحتمل ؟!

استخدم الشاعر الحب الأسطوري رمزاً جزئياً يعبر عن ملمح واحد هو الترقب لقدوم هذا البطل.

وقد يستخدم الشاعر العربي المعاصر شخصية "صلاح الدين" رمزاً كلياً يستوعب رؤيته ، ومن خلال هذا الرمز الكلي تثرى أبعاد الرؤية ، وتشع بإيحاءات متعددة. ولنأخذ قصيدة أخرى للشاعر نفسه بعنوان "الفجر في بيروت"، حيث يتجلى فيها أكثر من محور يحمل الرموز والإشارات والظلال:

حبيبتي !

مرُّوا على شواطئِ الْعُشَّاقِ

كالوباءْ

تَنَفَّسُوا في كلِّ زهرةٍ

فماتَ فيها السِّحْرُ والنمَاءْ

تسلَّلُوا في كلِّ صَدْرٍ

قال:

– في وجوهِ الغادِرِينَ :

لاَ

الراقِصُون – يا حَبِيبَتِي

والوافدُ الغريبْ

مرَّ الفجرُ في عُيُونِهم

يَنْضَحُ بالمأساةِ والدِّمَاءْ

– الرّاقصونْ ؟؟

عَادُوا في شِفَاهِهم رائحةُ النبيذِ

نكْهةُ النساءْ

– والآخَرُون ؟؟

يلْعَقُون في جراحِنا نزيفَ كبرياءْ [46]

تعددت الملامح في هذه القصيدة ، ففي هذا الجزء يستعير الشاعر حالة التخبط والضياع التي كانت قبل ظهور "صلاح الدين"، وهي تشبه في كثير من تفاصيلها حالتنا المعاصرة. وحاول الشاعر في هذا المقطع أن يظهر الملمح التراثي في مواجهة مباشرة مع واقعنا.

يقابلنا أول رمز وهو الدمار الشامل الذي لا يبقي ولا يذر ، وينفذ إلى كل رموز الجمال والحب : شواطئ العشاق ، والزهرة، والسحر والنماء، والصدر مستودع المشاعر والأحاسيس. وكل رمز من هذه الرموز أصابه الدمار جاء ليعبر عن كيف يحطم المستعمرون كل ما هو جميل ، فمثلاً الدمار قد لحق "شواطئ العشاق" ، والكلمتان جاءتا في صيغة الجمع لتدل على كثرة الشواطئ التي بها كثير من العشاق، ونال الجميع الدمار كإزالة للمكان الذي يحوي أكبر معنى إنساني وهو الحب.

ويتنوع الدمار وفق الأشياء المدَمَّرة، فمع العشاق جاء الدمار بمجرد المرور على شواطئهم، ومع الزهرة كانت الإبادة عندما تنفسها المستعمرون مما يدل على أنها أعطتهم طيب رائحتها وهم أعطوها الهلاك، كما يحدث لكل وطن محتل. والقلب لخفائه فقد أتوا إليه متسللين.

ولنأخذ جزءاً آخر من القصيدة يكشف أبعاد الرمز الذي عبر عن تجربة الشاعر وموقفه :

يا سَيِّدي – صلاحَ الدين –

حطِّينُ

تبْكي ملءَ أعْيُنِ الجهادِ

هل بكيَتْ

أبطالُها

اهْتَزَّتْ بهم غيْظاً

شواهدُ القبورِ

يبْحثُون بَيْننَا عن فارسٍ ما سوَّفَتْ يُمْنَاه

يأبَى أنْ تُذَلَّ القدْسُ

مثلما أبَيْتَ

يا سَيِّدِي [47]

استدعى الشاعر "حطين" لتعبر عن استدعاء عكسي ؛ لأنها هنا حطين المعاصرة، فحطين التي كانت في الماضي فرحة الأمة العربية والإسلامية أصبحت في الحاضر باكية ، تنعي أبطالها ، وقد لفظتهم غيظاً ؛ لأنهم ما هم إلاّ قبور تسير على الأرض، شعارهم التسويف، ولا يجدون في أنفسهم القدرة على مواصلة النضال، فأخذوا يبحثون عن فارس مغاير لكل صفاتهم ، فهو لا تسوف يمينه ويرفض أن تذل القدس.

من عادة الشاعر أحمد صالح الصالح وهو بإزاء استدعاء الشخصية أن يأتي برمز يجاور الشخصية نفسها، أو يعول على الشخصية كرمز، ففي القصيدة الأولى كان " العراف " وفي الثانية "صلاح الدين" الذي ظل مقياساً نحتكم إليه ولا نحكم عليه مما حفظ للرمز جلاله.

وعلى هذا النحو، استطاع الشاعر العربي المعاصر أن يصطفي من ملامح شخصية "صلاح الدين" ما يثري تجربته ، ويفعِّل مكوناتها، رموزاً تومئ بمشاعره وأفكاره ، بعيداً عن التقريرية الممقوتة أو الخطابة الزاعقة.

خاتمة البحث

ارتبط شعرنا المعاصر بشخصياتنا التراثية، وبخاصة شخصية "صلاح الدين الأيوبي" التي وجد فيها الشعراء مصدراً حيوياً من مصادر الإلهام ، ثراً بإيحاءاته ورموزه وصوره ، ومحفزاً على التعبير عن القضايا المعاصرة ومبرهناً في الوقت ذاته على تواصل الحاضر بماضينا تواصلاً يفضي إلى تفاعل القضايا الراهنة مع التراث فتنكشف الحلول ،وتُسَدَّ الثغرات، ويحدث الاقتداء .

وتمخض البحث عن عدة نتائج في دراسة الصورة الفنية ، ففي أنواع الصورة البلاغية : التشبيه، والاستعارة، والكناية، حيث لم يقف الشعراء عند العلاقات الخارجية في بعض التشبيهات ، وبعد التداخل العميق في الاستعارة ، وظهرت أهمية دور الكناية في تشكيل الصورة ، فالكناية هي رجوع إلى ما ثبت في العقول ، وليس إلى ما يشير إليه اللفظ ، مع عدم وجود قرينة مانعة في إرادة المعنى الأصلي.

وفي الصورة الذهنية التي تؤثر في مخيلتنا، فتنوعت الصور حسب هذا التأثير في الحواس ، وتوصل البحث إلى أن الصورة المؤثرة في الحاسة تختلف اختلافا جذريا عن عمل الحاسة نفسها، فالصورة في الشعر قد تخالف الحاسة العادية للإنسان. وتتحدد قيمتها بمقدار ما يسيطر عليها شعور قوى قادر على أن يعبر عن تأزم الفكر والعاطفة.

ونصل إلى المدخل الأخير وهو دراسة الصورة والرمز، حيث بدا أن الفارق بينهما ليس في نوعية كلا منهما بقدر ما في درجته من التركيب والتجريد، فوحدة الرمز صورة، ويختلف عنها في قدرته على الإيحاء والشمول، فضلا عن أن الرمز والمرموز إليه واحد في نظر الشاعر. وتنوعت الرموز التي استخدمها الشعراء أثناء استدعائهم لشخصية صلاح الدين؛ فكان منها رموز جزئية وأخرى كلية ، بالإضافة إلى رموز يسترفدها الشاعر لتتفاعل مع الشخصية التي تحولت بدورها إلى رمز.

المصادر والمراجع

1- زايد ، علي عشري (1997م): استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ط3 ، القاهرة،دار الفكر العربي ، وأنجز هذا البحث لنيل درجة الدكتوراه سنة 1973م. ص75.

2- الطعمة ،صالح الجواد ،(1979) صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر، ط1 ، بحث منشور بالنادي الأدبي بالرياض، ص75-76.

3- الباحث ،نفسه (1970) صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر' بحث نشور في مجلة الآداب ، بيروت ، العدد 11 ، نوفمبر،ص75-76.

4- ويلك ،رينيه وآخر ، (د ت) نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، مطبعة الدار الطريني، ص241

5-Lewis ,the poetic Image ,London, 1968,p19

6- F.kermode: Romantic image, London , Rouledge and keganpaul ,p 49

7-Skelton ,R, poetry ,London ,Teach yourself bookshop, p54.

8- زايد ، علي عشري ، مرجع سابق ، ص241.

9-Geoffrey, N. Leech, AlinguisticGuid to english poetry, London ,uniresity , P3.

10-عصفور،جابر(1983) : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ط2 بيروت ، دار التنوير ، ص 218.

11- زايد ، علي عشري ، مرجع سابق ،ص220.

12- ناصف ، مصطفى (1963)،الصورة الأدبية ، ط3 ، دار الأندلس ، ص80

13- دحبور ،أحمد (1983) ديوانه ، دار العودة بيروت ،ص11.

14-الجرجاني، عبد القاهر (1961).أسرار البلاغة ،شرح وتعليق –عبد المنعم خفاجي مصطفى البابي الحلبي،ج1،ص9.

15- أرسلان، شكيب(1935) ديوانه، القاهرة ، مطبعة المنار ،ص119

16-الزمخشري ،محمود بن عمر(1995م). أساس البلاغة ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، ص 14.

17–شوقي،أحمد ،الشوقيات ، بيروت ، دار الكتاب العربي (بدون تاريخ)،ص34.

18–الزياد،توفيق،(دت) ديوان " أشد علي أيديكم" ، بيروت – لبنان ، ص5–6.

19– ينظر ، أسرار البلاغة ، مادة (حف) ، للوقوف على بعض استخداماتها البلاغية

20– ناصف مصطفى ، مرجع سابق ، ص46.، وينظر عصفور ، جابر ، مرجع سابق ، ص216.

21– عبد الله، محمد حسن (1981): الصورة والبناء الشعري ، القاهرة ، دار المعارف ، ص29.

22– العبد ،محمد (1988) ،إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي ، القاهرة ، دار المعارف ،ص134 مابعدها.

23– المرجع نفسه ، ص135.

24–العدوسي، يوسف(1997): النظرية التفاعلية للاستعارة ،بحث منشور في "المجلة العربية للثقافة "،مارس،ص 223 وما بعدها.

25 –الصيرفي ،حسين ، ديون "دموع وكبرياء " ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص 46.

26– جويدة ، فاروق(2009)ديوان : " قصائدي في رحاب القدس " ، دار الشروق ، ص 86 –88.

27–طاقة،شاذل (1970) . قصيدة :"لاتقولي انتهينا ، القاهرة ، طبع المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، مهرجان الشعر التاسع. ، ص 138 – 139.

28– الجرجاني ،عبد القاهر (1992) دلائل الاعجاز ، تحقيق محمود شاكر ، ط3، مطبعة المدني القاهرة ، دار المدني بجدة ،ص431.

29–طبانة، بدوي (1955): البيان العربي دراسة تاريخية في أصول البلاغة العربية، القاهرة، مكتبة الأنجلو، ص 310.

30– طبانة، مرجع سابق ،ص315.

31– مهرجان الشعر االتاسع بتونس ، طبع شركة الفنون والرسم والنشر ،(1983)، ص434.

N .Friedman : the imagery from sensation to Symbole , London ,32-,pp.364-366.1932

33-إ. إ. ريتشاردز(1963م) مبادئ النقد الأدبي ،ت.د/ مصطفى بدوى ، مراجعة د/ لويس عوض، القاهرة، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، ، ص 14.

34-الزمخشري ، محمود بن عمر ،(1995) ، أساس البلاغة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ،ص14.

35-Gurrey. P : The appreciation of poetry. Londan, Oxford univrersity , 1968, P 40.

36- الغزالي، عصام (2001) ، ديوان : الشعر ورد حدائقي ، ط1 ، المنصورة ، دار الوفاء ، ص55.

37- ريتشاردز ، مرجع سابق ، ص195.

38- عبد الله ، محمد حسن ، مرجع سابق ، ص31.ومابعدها .

39- عبد القادر، علي صدقي،(1965) ديوان : صرخة ، بيروت ، دار الثقافة العربية ، ص .166

40- رشيد ، هارون ،(1968)ديوان : سفينة الغضب ، الكويت ، دار الأمل ، ص 11- 12

41- جريدة الرياض ،السعودية ، العدد 17-5- 1979.

42- فتوح،محمد (1985) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط3 ، القاهرة ، دار المعارف، ص139..

43- فتوح ، محمد ، مرجع سابق ،ص140 ، وينظر زايد ،علي عشري ، مرجع سابق ، ص126-127.

44-زايد ، علي عشري ، مرجع سابق ،ص125.

45-الصالح ، أحمد الصالح ،(1978) ،ديوان عندما يسقط العراف ،القاهرة ،دار المريخ،ص98.

46- الصالح ، أحمد الصالح ،عندما يسقط العراف ،ص61-62.

47- الصالح ،أحمد الصالح، عندما يسقط العراف ،ص63-64،2007م،ص112