جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

معالم التجربة الشعرية لدى الشاعر حسن عبده صميلي
"ديوان نزهة في فناء الشك أنموذجاً"

إعداد
د/ بتول حسين حمود مباركي
أستاذ مساعد قسم اللغة العربية كلية الفنون والعلوم الإنسانية جامعة جازان

(العدد الثامن والثلاثون)
(الإصدار الثاني .. مايو)
(١٤٤٦هـ - ٢٠٢٥م)

علمية - محكمة - ربع سنوية
الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

معالم التجربة الشعرية لدى الشاعر حسن عبده صميلي"ديوان نزهة في فناء الشك أنموذجًا"

بتول حسين حمود مباركي

قسم اللغة العربية، كلية الفنون والعلوم الإنسانية جامعة جازان، المملكة العربية السعودية.

البريد الإلكتروني: bmobarki@jazanu.edu.sa

الملخص:

حظي الشعر باهتمام الكثير من النقاد والباحثين باعتباره فن العربية الأول ولغته هي اللغة العليا فهو الوسيلة التي يعتمد عليها الشاعر في نقل مشاعره وعواطفه في صورة فنية معبرة يستطيع من خلالها الكشف عن العلاقات الخفية للواقع وفقًا لإدراكه الجمالي الخاص، وقد اتخذت منه التجارب الإنسانية قالبًا فنيًا تعبر فيه عما يدور في خلجات نفسها، وتباين التجارب الشعرية وتختلف من شاعر إلى آخر فهي –أي التجربة الشعرية– تعبر عن أحوال نفسية وذاتية تفرضها المواقف، ومن ثم يأتي النص الشعري تعبيرًا صادقًا عن معاناة حقيقية عايشها الشاعر/ المبدع وانفعلت بها نفسه مما يجعل المتلقي يركن لها ويتجاوب معها؛ لأن الشعر في جوهره تجربة إنسانية تتصدر جل التجارب الجمالية في ميدان الإبداع الفني بكل أنواعه. وجاءت الدراسة الموسومة: معالم التجربة الشعرية في لدى الشاعر حسن عبده صميلي ديوان نزهه في فناء الشك أنموذجًا في مقدمة، وثلاثة مباحث، وخاتمة، وقائمة بالمصادر، والمراجع. فالمبحث الأول عنوانه: مفهوم الصورة الشعرية، وجاء المبحث الثاني بعنوان: توظيف الرموز في الديوان، أما المبحث الثالث فهو بعنوان: الموسيقى الشعرية في الديوان. ثم ذيلت البحث بخاتمة تشمل أهم النتائج، وهي كالتالي: – كشفت الدراسة إلى تنوع الصورة الشعرية عند حسن صميلي مستغلًا في ذلك طاقته الإبداعية في الوصل بين تجربته الشعرية والمتلقي.٢– حرص الشاعر على توظيف الرموز سواءً أكانت

رموز دينية أم تراثية أم طبيعية. ٣- توصلت الدراسة إلى قدرة الشاعر في توظيف موسيقى الشعر لتتناسب وروح النص الشعري وهذا مما ينشأ بمعرفة ودراية عنده.

الكلمات المفتاحية: التجربة الشعرية، الشعر، النقد الأدبي، حسن عبده صميلي، ديوان نزهة في فناء الشك.

Features of the poetic experience of Hassan Abdo Samili "A Walk in the Fillet of Doubt as a Model"

Batoul Hussein Hamoud Mubaraki
Department of Arabic Language, College of Arts and Humanities, Jazan University, Saudi Arabia.
Email: bmobarki@jazanu.edu.sa

Abstract:
Poetry has received the attention of many critics and researchers as it is the first art of Arabic, and its language is the supreme language. It is the means that the poet relies on communicating his feelings and emotions in an expressive artistic image through which he can reveal the hidden relationships of reality according to his own aesthetic perception. Human experiences have taken it as an artistic form in which they express what is going on in the depths of their souls. Poetic experiences vary from one poet to another. It - the poetic experience - expresses psychological and subjective conditions imposed by situations. Hence, the poetic text comes as an honest expression of a real suffering that the poet/creator experienced and that his soul was affected by. This makes the recipient rely on it and respond to it because poetry is in essence a human experience that leads to most aesthetic experiences in the field of artistic creativity in all its forms. The study is entitled: “Features of the Poetic Experience in the Hassan Abdu Samali: Divan of A Walk in the Courtyard of Doubt as a model”. It is divided into an introduction, three chapters, a conclusion, and a list of references. The first chapter is entitled: The concept of the poetic image, the second chapter: The use of symbols in the divan, and the third chapter: Poetic music in the divan. The conclusion gave the most important findings, which are as follows: (1) The study revealed the diversity of the poetic image in Hassan Shmili, exploiting his creative energy in connecting his poetic experience with the recipient. (2) The

poet was keen to employ symbols, whether religious, traditional or natural. (3) The poet is able to employ poetry music to suit the spirit of the poetic text, and this arises from his knowledge and awareness .

Keywords: Poetic experience, Poetry, Literary criticism Hassan Abdu Samali, Diwan A Walk in the Courtyard of Doubt.

مقدمة

اهتم النقد الأدبي القديم والحديث اهتمامًا بالغًا بالتجربة الشعرية لما لها من دور كبير في العملية الإبداعية؛ فمنذ أرسطو والنقد الأدبي يحتفي بها ويوليها عناية فائقة حيث كانت ولازالت معيار التفاضل بين الشعراء على مر العصور، الأداة التي يستطيع الشاعر من خلالها تقديم رؤية لواقعه على نحو متميز وعميق؛ إذ إن الشعر الذي لا يعبر عن تجربة شعرية لا يثير عاطفة ولا يحرك وجدانًا، وقد تباينت مقاييس النقد من عصر إلى آخر فيما يتعلق بقواعد الشعر ونقده فسواء درسنا الشعر من زاوية العلاقة بين الواقع وموضوع القصيدة ،أم درسناه من زاوية دلالته النفسية على الحياة الباطنية للشاعر أم درسناه من زاوية الألفاظ والمفردات والمعاني فإن القصيدة تكون ناتجة عن السياق الاجتماعي أو الثقافي أو السياسي ويتم تشكيلها بطريقة الشاعر الخاصة ووفقًا لتجربته الشخصية، وقد حاول الباحث الوقوف على معالم التجربة الشعرية لدى الشاعر حسن صميلي من خلال تسليط الضوء على التشبيه والاستعارة والكناية ودورهما في بناء الصورة الشعرية وكذلك طرق توظيف الشاعر للرموز في نصه الشعري وأخيرًا تناول الباحث الموسيقى الشعرية في ديوان الشاعر نزهة في فناء الشك. ويسعى البحث من خلال هذه الدراسة للإجابة على الأسئلة التالية:١- ما هو مفهوم التجربة الشعرية لدى الشاعر حسن صميلي؟ وماهي أهم البواعث التجربة الشعرية عنده والتي جعلت تجربته متميزة على صعيد الشعر الحديث؟ ٢- كيف تنوعت الصورة الشعرية لدى الشاعر حسن صميلي؟ ٣- ماهي دوافع توظيف الرموز في ديوانه نزهه في فناء الشك؟ وتكمن أهمية البحث في دراسة شعر حسن صميلي من خلال توظيف المنهج التحليلي الوصفي، والاطلاع على ديوانه (نزهه في فناء الشك) ودراسة نصوصه دراسة تحليلية وصفية تعتمد على معالم التجربة الشعرية للنص الكلي، ولذلك لتيسير الطريق فيما بعد للباحثين، لمعرفة جملة من أشعاره؛ كما أن هذا البحث سيكون مفيدًا – في رأي ولا أدعي الإحاطة

بكل شيء – لهواة الشعر العربي الحديث. ولهذا تسعى هذه الدراسة إلى تحقيق جملة من الأهداف وهي كالتالي:١- السعي لتعريف القارئ بالشاعر حسن صميلي والوقوف على مفهوم التجربة الشعرية وأنها من التجارب الجديدة لدى الشاعر.٢- تسليط الضوء على توظيف الشاعر الكثير من الرموز في شعره إضافة إلى الأشكال المتعددة في الموسيقى الشعرية لنصوصه. وبعد التقصي والبحث على المواقع الإلكترونية، لم أعثر على دراسة – في حد علمي – عنيت بمعالم التجربة الشعرية لدى الشاعر، ولم تخصص له دراسة مستقلة المتمثلة في ديوانه (نزهه في فناء الشك) إلا بعض الدراسات التي تناولت جوانب مختلفة من نتاجه الشعري، وهي على النحو التالي:١-دراسة بعنوان: شعرية الذات وارتحالها بين الانكفاء والانفتاح في ديوان يقينا يرشح الامل للشاعر حسن عبده صميلي، للدكتورة عائشة الشماخي، مجلة جسور المعرفة، ١٨ \ ١٣ \ ٢٠٢٢. ٢-دراسة للباحثة شيمة الشمري بعنوان: سيمائية العنوان في شعر حسن صميلي، مجلة الملك خالد للعلوم الإنسانية، ١١\ ١٢\ ٢٠٢٤. ٣- دراسة للباحثة عائشة عريشي بعنوان: البنية السردية في ديوان موت يشتهي الورد حسن بن عبده صميلي، مجلة جامعة الزيتونة الدولية ١٢ \ ٢٠٢٤.

المدخل: مفهوم التجربة الشعرية في النقد الأدبي:

إن مصطلح التجربة الشعرية هو مصطلح حديث ابتدعه المحدثون وسعوا لتطبيقه على شعرهم فالعرب لم تكن تعرف ما يسمى بمصطلح التجربة الشعرية. فبالرجوع إلى المعاجم العربية للوقوف على معنى لفظة تجربة ثم لفظة شعرية يتضح ما يلي: أورد ابن منظور في اللسان أن التجربة بمعنى الاختبار فيقول: "وجرب الرجل تجربة: اختبره والتجربة من المصادر المجموعة قال النابغة: إلى

اليوم قد جربن كل التجارب، وقال الأعشى: كم جربوه فما زادت تجاربهم.."[١]، وجاء في القاموس المحيط "وجربه تجربة: اختبره، ورجل مجرب كمعظم: بلي ما كان عنده، ومجرب: عرف الأمور، ودراهم مجربة: موزونة"[٢]، وفي المعجم الوسيط عرفت التجربة في العلم بأنها "اختبار منظم لظاهرة أو ظواهر يراد ملاحظتها ملاحظة دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة ما أو تحقيق غرض معين"[٣] من خلال تتبع المصطلح في المعاجم العربية لاحظنا اتفاق المعاني وحصرها في سياق واحد وهو الاختبار ومعرفة الشيء. أما بالنسبة لكلمة شعرية فقد وردت في المعاجم العربية ففي لسان العرب شعر بمعنى علم "شعر: علم وليت شعري أي ليت علمي أو ليتني علمت وليت شعري من ذلك أي ليتني شعرت.. والشعر: منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعرًا"[٤]، من خلال تتبع المفردة في المعاجم العربية يتضح لنا أن المعنى اللغوي للشعر هو العلم، ولكنه بصفة عامة يطلق على الكلام الموزون المقفى، ومن ثم يتضح لنا تباين علماء اللغة منذ القدم في تعريف الشعر فقد عرفه قدامة بن جعفر بقوله الشعر هو "قول موزون مقفى يدل على معنى"[٥]، وعرفه ابن

(١) ابن منظور، لسان العرب باب الجيم مادة جرب (القاهرة: دار المعارف، ٢٠٠٧)، ٥٨٣.

(٢) أنظر المزيد في:

– الفيروزبادي، القاموس المحيط، نسخة منقحة وعليها تعليقات الشيخ أبو الوفا نصر الهوريني المصري، راجعه: أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، (القاهرة: دار الحديث)، ٢٥٣.

– مجمع اللغة العربيّة، المعجم الوسيط، مادة جرب، (القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٤)، ١١٤.

(٣) مجمع اللغة العربيّة، المعجم الوسيط ، ١١٤

(٤) ابن منظور: لسان العرب، ٢٢٧٣.

(٥) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي (بيروت: دار الكتب العلمية)، ١٦٤.

خلدون بقوله: "الشعر الموزون هو الكلام الموزون المقفى ومعناه أن تكون أوزانه كلها على روي واحد وهو القافية"(١). أما في الأدب الحديث فقد تعددت تعريفات التجربة الشعرية لدى الكثير من النقاد ولعل غموض المصطلح أو إن شئت قل: تعدد التعريفات وتشعب الآراء حوله كان أحد الصعوبات في إيجاد تعريف جامع مانع له فقد عرفها بعضهم بأنها تجربة شعرية وذهب آخرون إلى أنها تجربة شعورية في حين ذهب فريق ثالث إلى إنها تجربة إنسانية أو تجربة وجدانية أو تجربة فنية فقد ذهب الدكتور شوقي ضيف إلى أن "ليس كل ما ينظمه الشعراء يعد تجربة شعرية كاملة إذ لابد للتجربة من مواد كثيرة تستوفيها حتى تصبح عملاً شعريًا تامًا وهي مواد مردها إلى أنها حدث له بدء ونهاية حدث قائم بذاته له تميزه وله طوابعه وصفاته التي تشيع فيه والتي تشخصه بحيث إذا قرأه أو سمعه أحد تراءى له في صورة بينة وعلى شاكلة لم يسبق له أن قرأها أو سمع بها"(٢)؛ فالشعر إذا سيق خاليًا من التجربة الشعرية صار نظمًا باردًا غير قادر على الإثارة وجذب المتلقين له، ومن ثم يسعى الشاعر من خلال تجربته الشعرية إلى تقديم رؤية خاصة ومتفردة لواقعه وقضايا مجتمعه من وجهة نظره ولإنجاز هذه المهمة لجأ إلى ابتكار العديد من الأدوات التعبيرية المتنوعة التي يستطيع من خلالها تشكيل واقعه وإعادة صياغة في تجربة شعرية متفردة يكتب له بها الخلود. وقد عرفها د. السحرتي بقوله: "هي الحالة التي تلابس الشاعر وتوجه باصرته أو ذهنه أو بصيرته إلى موضوع من الموضوعات أو واقعة من واقعات الدنيا أو مرآة من مرائي الوجود وتؤثر فيه تأثيرًا قويًا تدفعه في وعي أو غير

(١) ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ضبط المتن ووضع الحواشي والفهارس خليل شحادة، مراجعة: د. سهيل زكار (بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠١)، ٧٨١.
(٢) شوقي ضيف: في النقد الأدبي (القاهرة: دار المعارف، ط٩)، ١٣٨.

وعي إلى الإعراب كما يرى أو يشاهد أو يتأمل"[١] فالرجل يرى أن أول مفاتيح التعرف والنفاذ إلى النص الشعري الوقوف على التجربة الشعرية والتي تعد بمثابة البوصلة التي توجه الشاعر نحو هدفه. ومن هنا ندرك أن التجربة الشعرية هي الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الأديب حين يفكر في أمر معين تفكيرًا ينم عن مدى عمق عواطفه واحاسيسه، وفيها يرجع الشاعر هنا إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فني لا إلى مجرد مهارات وقدرات في صياغة القول ليبث بالحقائق أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم بل إنه ليغذي شاعريته وشعوره بجميع الأفكار النبيلة والجميلة ودواعي الإيثار التي تنبعث عن الدوافع المقدسة وأصول المروءة النبيلة؛ فالشاعر يعبر في تجربته الشعرية عما يجول في نفسه من صراعات سواء أكانت تعبيرًا عن حالة من حالات نفسه هو أم تعبيرًا عن موقفًا إنسانيًا رآه في حياته وتأثر به ومن ثم فالتجربة الشعرية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بعاطفة الشاعر فقبل أن تكون قراءة سطحية لكتاباته، هي انعكاس كامل لنفسيته وما يشعر به من مشاعر وأحاسيس. أما الدكتور عز الدين إسماعيل فيعرفها بقوله: "التجربة الشعرية تجسيم للمشاعر التي تمور في نفس الشاعر مشتملة بذلك على الأحاسيس الإنسانية بكل تناقضاتها وأبعادها المتضادة"[٢]. يعد التعريف السابق محاولة من الدكتور عز الدين إسماعيل ربط التجربة الشعرية بالتجسيم من خلال تحويل المحسوسات إلى ماديات وبث روح الحياة فيها مقرًا بأن التجسيم يكون المشاعر والتي تتميز بكونها إنسانية أضف إلى ذلك التناقض والتضاد، ومن الجدير بالذكر الإشارة إلى أن التجربة الشعرية ليست

(١) محمد سعيد قشوان: مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢)، ١٩٩.

(٢) عز الدين إسماعيل: روح العصر دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة (لبنان: دار الرئد العربي، ١٩٧٨)، ١٤٨.

عمل فردي يقوم به الشاعر فقط بل هي عملية بناء مشتركة أو إن شئت قل معادلة لها طرفان الطرف الأول: يبدأ بالشاعر والطرف الثاني: وهو المتلقي الذي يستقبل النص الشعري ومن ثم فهما شريكان في عملية الخلق الفني و يخطئ من يظن أن التجربة الشعرية عمل فردي ذاتي يقوم به الشاعر وحده فهو –أي الشاعر– في عملية التخليق الشعري يحاول التعبير عن شحنت الانفعالية الوجدانية بواسطة ما يمكن أن نسميه اللغة التصويرية الفنية، أعني بها لغة الإشارات المحملة بالانفعالات والأحاسيس الوجدانية، وهي لغة تختزن ما لا يحصى من العلاقات الإيحائية وعلى القارئ المتلقي في عملية الحس بالتجربة الشعرية أن يقوم بإتمام البناء والجو الذي أثارته لغة الشاعر الانفعالية الوجدانية .

أما النقاد الذين أطلقوا عليها اسم التجربة الشعورية الأستاذ سيد قطب بقوله: "إن التجربة الشعورية في العالم الشعوري مرحلة تسبق في نفس صاحبها ثم يليها التعبير عنها في صورة لفظية... وليست الصورة التعبيرية إلا ثمرة للانفعال بالتجربة الشعورية وليست القيمة الشعورية إلا ما استطاعت الألفاظ أن تصوره وأن تنقله إلى مشاعر الآخرين"[١] أما الدكتور عز الدين إسماعيل فقط أطلق عليها مصطلح التجربة الشعورية وقد أطلق عليها من قبل التجربة الشعرية كما اطلق عليه اسم التجربة الفنية مما يدل على أن التسمية لا تغير من المضمون أي شيء فيقول: "فالواقع أن الصورة الشعرية قد تنقل إلينا انفعال الشاعر تجربته الشعورية ولكنها كذلك قد تنقل إلينا الفكرة التي انفعل بها الشاعر وليست الصورة التي يكونها خيال الشاعر إلا وسيلة من وسائله في استخدام اللغة على نحو يضمن به انتقال مشاعره انفعالاته وأفكاره إلينا على نحو مؤثر"[٢]. إذن يمكن

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه (القاهرة: دار الشروق، ط٨، ٢٠٠٣)، ٢٥.

(٢) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد (القاهرة: دار الفكر العربي، ط٨، ٢٠١٣)، ٧٩.

القول أن التجربة الشعرية ورغم كل هذه التعريفات والتسميات التي تم سرها سالفًا هي الحالة النفسية على يكون عليها الشاعر حينما يتأثر بما يدور حوله للتعبير عن رؤيته للواقع فتصور مشاعره وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس يستطيع من خلالها مشاركة المتلقين في بناء النص وتمكين المعنى في نفس القارئ والسامع.

المبحث الأول مفهوم الصورة الشعرية:

تعد الصورة الشعرية إحدى ركائز العمل الأدبي قديمًا وحديثًا، وسيلة الشاعر الجوهرية في نقل تجربته الشعرية وتشكيل رؤية متفردة وعميقة عن واقعه المعيش، ويعد مفهوم الصورة الشعرية من المفاهيم النقدية المعقدة شديدة الاضطراب، نظرًا لتشعب دلالاته الفنية، ويتردد مصطلح الصورة الفنية كثيرًا في كتابات الدارسين والنقاد، بحيث أصبح من الممكن القول بأنه لا يوجد باحث يتصدى لدراسة الشعر ونقده، وتمييز جيده من رديئة، والمقارنة بين شاعر وآخر دون أن تكون الصورة ذروة عمله وسنامه؛ فهي الأساس الذي يعتمد عليه في تقييم موهبة الشاعر، وكشف أصالته، وسبر أغواره الشعورية، وعلى الرغم من تردد هذا المصطلح وشهرته في مجال النقد إلا أنه ما زال من أكثر المصطلحات غموضًا فقد تعددت الآراء، وتباينت حول مفهوم الصورة، فهذه اللفظة كما أشار أحد الباحثين من الألفاظ التي "يجب على دارسي الأسلوب أن يستخدمها بحذر وفطنة خاصين؛ فهي نقطة غامضة وغير دقيقة معًا، غامضة لا يمكن أن تفهم بمعنى عام، غائم، وواسع جدًا، وبمعنى أسلوبي صرف، وغير دقيقة لأن استخدامها في المجال المحدد للبلاغة مائج للغاية، وتعريفه بالغة السوء"[(١)]، ولعل

(١) فرانسوا مورو: الصورة الأدبية، ترجمة علي نجيب إبراهيم (دمشق: دار الينابيع، ١٩٩٥)، ١٩.

غموض هذا اللفظ/المصطلح وتشعب الآراء حوله وصعوبة إيجاد تعريف جامع مانع له يرجع إلى ارتباط الصورة الشعرية بالإبداع الشعري حيث فشلت " المساعي التي تحاول تقنينه أو تحديده دومًا لخضوعه لطبيعة متغيرة تنتمي لحدود الفردية والذاتية وحدود الطاقة الإبداعية المعبر عنها بالموهبة"(١). وكثرة تداول المصطلح في علوم متعددة ومعارف متباينة وتداخله مع مصطلحات أخرى مثل: الصورة الأدبية والصورة الفنية والصورة البلاغية والصورة البيانية والصورة المجازية. وتعدد الاتجاهات الأدبية، والمناهج النقدية التي تعرضت لهذا المصطلح وتفسيرها له، ونظرتها إلى قيمة الصورة في الصياغة الشعرية، ولم يقتصر الأمر على المناهج النقدية في مجملها، بل تعدى ذلك إلى النقاد، فقد يختلف هذا المفهوم من ناقد إلى آخر حسب تكوينه الثقافي، واستعداده الذاتي وتوجهه الفكري إذ أصبحت الصورة الشعرية تحمل لكل إنسان معنى مختلفا ومغايرا كأنها تعني كل شيء له (٢)..وتبعًا لهذا الاختلاف ولتعدد مناحي التناول كثرت الآراء وتعددت التعريفات؛ فهناك من يرى أن الصورة "رمز مصدره اللاشعور"(٣)، وهناك من يذهب إلى تعريف الصورة الشعرية بالمجاز، والمعادلة بينها وبين الاستعارة، واتجه آخرون إلى تعريف الصورة بما هي "انطباع حسي"(٤)، وفي مجال الأدب تستخدم الصورة الفنية Imagery، لتشير إلى الصور التي تولدها اللغة في الذهن، بحيث تشير الكلمات أو الجمل إما إلى

(١) بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤)، ١٩.

(٢) ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية عند امرئ القيس، (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢)، ٣٩.

(٣) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ١٣٨.

(٤) ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، ٤٠-٤١.

تجارب خَبِرهَا المتلقي والقارئ من قبل، إما إلى انطباعات حسية فحسب ، والمتتبع لدراسات النقاد العرب القدامى يلاحظ أنهم تعرضوا لبعض أنماط الصورة كالتشبيه، والاستعارة، والكناية، خصوصًا أولئك الذين عنوا بالموازنة بين الشعراء، إذ نهضت المفاضلة لديهم بين هؤلاء الشعراء في جانب كبير منها على التشبيه النادر المصيب، والاستعارة التي تقع موقعها فقد" عالج نقدنا القديم قضية الصورة الفنية معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية، والحضارية، فاهتم كل الاهتمام بالتحليل البلاغي للصور القرآنية، وتمييز أنواعها وأنماطها المجازية، وركز على دراسة الصورة الشعرية عند الشعراء الكبار أمثال: أبي تمام، والبحتري، وابن المعتز، وانتبه إلى الإثارة اللافتة التي تحدثها الصورة في المتلقي، وقرن هذه الإثارة بنوع مميز من اللذة، والتفت نوعًا ما إلى الصلة الوثيقة بين الصور والشعر باعتبارها إحدى خصائصه النوعية التي تميزه عن غيره"(١). وقد تابع الولي محمد النقاد العرب القدامى في حصر الصورة في فن التشبيه والاستعارة فيقول "لا تحتفظ من كل الاستعمالات المتقدمة لمصطلح الصورة إلا بالاستعمال الذي يقصرها على صور المشابهة، أي: التشبيه والاستعارة"(٢)، غير أن المسألة التي تكاد تكون موضع إجماع في الدراسات النقدية الحديثة هي أن الصورة بالمفهوم الفني لها تعني أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة موحية، ومعبرة في الوقت ذاته ، ومن ثم فقد توسع كثير من النقاد في تعريف الصورة الشعرية فالدكتور عبد القاهر القط عدَّ كل وسيلة لغوية تسهم في التعبير عن التجربة الشعرية، والكشف عن رؤيا الشاعر داخله في نطاق الصورة،

(١) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢)، ٨.

(٢) الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠)، ١٩.

فيعرفها بقوله: هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والجمل بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني فني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الذاتية في القصيدة مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والإيجاز، والترادف، التضاد، والمقابلة، والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني الإبداعي(١) . وبعد فإن الصورة الشعرية –في رأيي– هي أداة جوهرية يعبر بها الشاعر عن مكنون نفسه ويبني بها عالمه الخاص والموازي للعالم الخارجي من خلال توظيفه لطاقات اللغة المجازية بأشكالها المختلفة – من استعارة وتشبيه ومجاز– بما تمتلكه من كثافة وثراء دلالي، وما تحمله من إمكانات دلالية وإيقاعية، وقدرة على الإيحاء والتأثير حيث يقوم الشاعر بتعديل النظام اللغوي واقتراح علاقات خاصة جديدة بين المفردات اللغوية ونظيراتها في إطار سياق ما يصور بها تجربته الشعرية. خاصة إذا عرفنا أن التصوير الشعري يقوم على أسس حسية قوية، ولا مناص لنا من التسليم بذلك طالما كانت مدركات الحس هي المادة الخام التي يبني بها الشاعر تجاربه الذاتية، فالصور الحسية التي يستعين بها الشاعر في تصوير تجاربه تكون أبلغ في التأثير والإمتاع في نفس المتلقي فـ "كل أثر رائع من آثار الفن ليس إلا التعبير بلغة حسية عن معنى رفيع، وكلما كان المعنى ساميًا يهم الفكر كان على الأثر الفني أن يهم الحواس"(٢). وتلعب الصورة الشعرية دورًا هامًا في بناء الشعر؛ إذ تعد الصورة الأداة الجوهرية في سبر أغوار التجربة الشعرية، والمحك في الحكم على منزلة الشعراء ومعيار التفاضل بينهم، أضف إلى ذلك أنها تسهم

(١) عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر (القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٨٦)، ٤٣٥.

(٢) ج. م. جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة سامي الدروبي (القاهرة: دار الفكر العربي)، ٧٣.

دائمًا في التعبير عن رؤية الشاعر للواقع فتصور مشاعره وأفكاره، وتحمل أصالته وتفرده فيما يسوق من عبارات وجمل وألفاظ؛ فمن خلال الصورة يشكل الشاعر أو الأديب أحاسيسه وأفكاره في شكل فني محسوس وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للواقع وللعلاقات الخفية بين عناصره. قد نجح الشاعر حسن صميلي في انتقاء مفرداته التي يعبر من خلالها عن مكنون نفسه ورؤيته الخاصة فيقيم علاقات خاصة بين مفردات اللغة "يصور بها تجربته الشعرية وهي مفردات تنتمي إلى حقول معجمية متباينة، وترمز إلى مدركات حسية وعقلية متعددة وتتخذ صيغًا وأشكالاً مختلفة في النص الشعري، فمفردات اللغة تدخل في سلسلة من العلاقات متنوعة الأطراف، تشتمل علاقة المفردة بالمفرد معجميًا وتركيبيًا وعلاقة المفردة بالمفهوم دلالة المفردة ومرجعها وبهذه الطريقة تتولد الصورة الشعرية حاملة في طياتها رؤية الشاعر لواقع المعيش وقضايا مجتمعه.

دور التشبيه في تشكيل الصورة الشعرية:

يمثل التشبيه أوسع ضروب البيان استعمالاً في شعر حسن صميلي، وهو يُتقنه اتقانًا جيدًا ذلك أنه يتعلق بالواقع تعلقًا يجعل التشبيه صورة منعكسة عن هذا الواقع انعكاسًا أصيلاً، ويترك له من الدلالة وقوة الأداء عن النفس مالا سبيل إلى التعبير عنه بسواه من أساليب التعبير؛ فيأتي في كثير من الأحيان بالتشبيهات المبتكرة، ويُعَرف بأنه "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة"(١). يعد التشبيه محذوف الأداة أكثر أشكال التشبيه المستخدمة في شعر حسن صميلي فلا يتكأ على أداة التشبيه كوسيلة لإقامة علاقة تصويرية بين عالمه النفسي وواقعه المعيش بل يسعى إلى التلاحم مع عالمه/ واقعه المعيش من خلال التحرر من استخدام أداة التشبيه باعتبارها أداة

(١) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ١٠٤.

انفصال بين الطرفين المشبه والمشبه به إذ تعد "بمثابة الحاجز المنطقي الذي يفصل بين الطرفين المقارنين، ويحفظ لهما صفاتهما الذاتية المستقلة"[١] ففي حالة وجودها لا يتعدى الأمر كونه محض مقارنة بين طرفين متمايزين اشتراكهما في نفس الصفة، أما عند حذفها فيأخذ الطرفان طريقهما إلى تقليص المسافة الفاصلة بينهما إلى درجة التطابق التام مع الاستعارة والتطابق غير التام مع التشبيه ومن أمثلته:

يا صراخ البيوت أرى شجرًا أرهقته التفاصيل

ما عاد يدرك أسماءه المشتاة وما عاد يدرك رائحة الماثلين هنا أو هناك

لا تصدق بكاء الطبيعة حين تودع ميتها خلسة فالطبيعة مثل الجنازة تبغي الفكاك [٢]

يصور الشاعر في النموذج السابق مدى قسوة الوطن على أبنائه وعدم اهتمامه به حتى صار يلفظهم بدلاً من أن يحتويهم ويقربهم، في حين تمنح ودها للغرباء فما عادت البلاد تعرف شيئًا ولم تعد تهتم بالتفاصيل وما عاد الوطن يدرك أسماءه المشتهاة وما عاد ينعم برائحة أبناءه، بل إنه صار طاردًا لكل كفاءة حتى أنه لا يأبه بموتهم فصار كالطبيعة وهي تودع ميتها ببكاء ودموع كدموع التماسيح، ومن ثم فقد شبه الشاعر الطبيعة بالجنازة التي كل أمانيها أن تفارق هذه البلاد التي لم تر فيها غير القسوة والغلظة، ومن ثم فالذات الشاعرة تعتقد أن الخارج من هذه البلاد مولود فقد لفظتهم ومنحت ودها للغرباء وأيًا كان هذا الخروج من البلاد فهو وسيلة أسمى للتخلص من هذه البلاد والنجاة والفكاك منها.

---

(١) السابق، ١٧٤.

(٢) حسن صميلي: نزهة في فناء الشك (الرياض: دار تشكيل للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٩)، ٧٩.

هذي البيوت تنمرت في وجهنا لكنها ضحكت مع الغرباء
وهي قالت. سأغفر كعكة خانت –بلذتها– يد الفقراء
وخرجت من غبش الوشايات التي
كالنمل تركض بين خيط ردائي (١).

حاول الشاعر في هذا النموذج أن يصور مدى تردي أوضاع وطنه وتنكر هذا الوطن لأبنائه حتى وصل بهم الحال إلى تنكر الطرقات وتنمر البيوت في وجه أولادها، فقد أضاف للبيوت أحد لوازم وصفات البشر ألا وهي التنمر في وجه أبنائها وأصحابها؛ فالعلاقة بين الشاعر والوطن الذي يتجلى في صورة المحبوبة لا تسير في خط متكافئ فإخلاص الذات الشاعرة يتحطم على صخرة الوهم وتتصرف المحبوبة/الوطن عنه مانحة ودها وضحكتها للغرباء أما حبيبها/أبناء الوطن فلا تقابلهم بغير الصد والعبوس والتجهم، ومن ثم خرجت الذات بعد تلك المكاشفة مع المحبوبة/الوطن من غبش الوشايات كالنمل تركض بين خيط ردائه. يواصل حسن صميلي رصد أوضاع وطنه المزرية في قصيدة بعنوان الطرقات/اليتامى فيقول:

تقودين هذي السلال لهم. تغنين زهوًا: أنا آهة عاشقة
تلوذين بالطرقات /اليتامى
تهزينها في خشوع أخير
ووجهك محض خطى واثقة
تسلين سيفك. حتى أخافك
والخوف خيبتنا العالقة
أحبك. فلتغفري للجياع لظاهم. ولي كل وسوسة مارقة (٢)

(١) حسن صميلي: نزهة في فناء الشك، ٧٠.

(٢)حسن صميلي: نزهه في فناء الشك، ٥٧.

يبين الشاعر عبر هذا النموذج الأوضاع المتردية التي وصل إليها الوطن، فمن خلال التعبير بالصورة يتكئ على دالة التشخيص؛ حيث يصور وطنه بإنسانة ويناجيها مندهشًا من تلك الحالة المزرية التي وصل إليها في قصيدة الطرقات/اليتامى والتي رسم فيها الشاعر صورة للوطن الذي يلوذ بالطرقات/ اليتامى بعدما وضع الشاعر يده على موطن الداء ألا وهو الخوف ثم راح يصرح بأنه عاشقًا له، ومن ثم يطلب منه الغفران من كل وسوسة مارقة ربما دارت بخلده يومًا ما. فما يصدر عن الوطن/المحبوبة من صميم الفعل الإنسان (تغنين زهوًا– تلوذين بالطرقات اليتامى– تهزينها في خشوع– تسلين سيفك) وعلى الرغم من كل ذلك فإن الشاعر لا يستطيع أن يتخلى عن عشقه لتلك المحبوبة فيقر لها في نهاية قصيدته بأنه يحبها ويطلب منها أن تغفر له وللجياع كل وسوسة مارقة ربما دارت بخلده يومًا ما.

الاستعارة: تمثل إحدى الأدوات الأساسية في بناء الصورة الشعرية عند الشاعر؛ حيث يهدف ويسعى إلى إلغاء الحدود والمعالم بين الأشياء والموجودات، وعدم الانفصال عن الواقع المعيش فيتخذ من خلال التجسيد والتشخيص وسيلة لتغير الواقع وفق رؤيته الخاصة، وتكشف الصيغ النحوية للاستعارة في شعر حسن صميلي عن أدوات الشاعر في تشكيل الصورة الاستعارية، إذ تكثر لديه الصيغة الفعلية للاستعارة، فنراه يبث الحركة والحياة في المستعار له الجامد /غير الإنساني بأن يسند له فعلاً من أفعال الكائنات الحية فيتحول بذلك الشيء الجامد/ المجرد/ غير الإنساني إلى كائن حي يتمتع بصفات وأفعال الكائنات الحية، وهذا التحول في طبيعة المستعار له(المشبه) الذي يفرضه الاستخدام الاستعاري للفعل يضفي على الصورة حيوية وفعالية. ومن أمثلة الاستعارة في شعره ما يلي:

هذا العراء. على حصيرك يغفو

تصطاده بين الظلال الكف. ترتاح في تعويذتيه

جماجم حبلى

كما يرتاح فيه النزيف

ويشيخ بين ردائه

بجع الهروب. يشيخ في قدر النهاية كشف (١)

في النص السابق يصور الشاعر حاله فهو كإنسان منفي في صحراء أيامه ينزح للجفاف بعدما غفا العراء صارت تلك الجماجم الحبلى ترتاح في تعويذتيه كارتياح الزيف حتى صارت أبجديات الجفاف تصرح قائلة ليس هناك نزف مما حدا به –وجه النزوح– إلى الهروب سعيًا خلف مشيئة أخرى. لقد استخدم شاعرنا الاستعارة هنا في أكثر من موضع مثل "هذا العراء على حصير يغفو" حيث أعطى العراء صفات إنسانية تخيل أنه كشخص أو إنسان يغفو إغفاءة صغيرة طلبًا للراحة وتجديد النشاط ومن ثم رأينا الجماجم الحبلى ترتاح في تعويذتيه وأيضًا في قوله: "ويشيخ بين ردائه بجع الهروب" حيث أعطى العراء صفة الشيخوخة والكبر وهي صفة إنسانية لا تصيب إلا كل عاقل؛ فقد خرجت الأشياء المعنوية عن طبيعتها الساكنة وتحولت إلى كائنات حية من خلال الاستعارات الفعلية "هذا العراء على حصيرك يغفو– ترتاح في تعويذتيه جماجم حبلى– يشيخ بين ردائه بجع الهروب" وكل هذه الأشياء صارت مشاركة للشاعر في حالته النفسية بل وناطقة عنه أيضًا، ولم تعد مجرد خلفية.

وهربت في عنقي تجاعيد الملائك،

وارتباك يرتديه الموتى (٢)

من خلال هذا النموذج يتخذ الشاعر الاستخدام الاستعاري للفعل أداة لتشخيص بعض الأشياء المعنوية/ المجردة فيصورها الشك/ الارتباك بثوب

(١) حسن صميلي: نزهة في فناء الشك، ١١.

(٢) حسن صميلي، نزهه في فناء الشك، ١٤.

يرتديه الموتى فبدلا من يرتدي الموتى الكفن نرى الشاعر وقد ألبسهم ثوب الارتباك والشك بديلاً عن الكفن فالشاعر رجل جلد صبور يأبى الضيم والاستكانة ومن ثم رأيناه يهرب وكأنه يرصد لنا رحلته الشاقة التي يكابد فيه النوائب التي لم تجعل لأي شيء طعمًا فقد مسخت الحلوى في فمه وفقد شاعرنا طعم اللذة بل إن شئت قل: إنه فقد طعم جميع الأشياء إلا أنه رغم ذلك يكابد ويكافح معلنًا أنه ابتكار للسمار المشتهى وأن خطه يبارك النبت في الحقول.

بعث على الشرفات موت مطلق

وتصحر بيد الخطيئة يعلق

لقد كان إبريق الكهولة. متخمًا. قد كان فيك يحدق (١)

في النموذج السابق تحولت الخطيئة إلى كائن إنساني حيث نجد الشاعر يضفي عليها صفات إنسانية فيجعل للخطيئة يدًا بعدما بعث الموت المطلق على الشرفات وجعل للكهولة وهي إحدى المراحل العمرية التي يمر بها الإنسان بعدما يودع مرحلة الشباب إبريقًا متخمًا يحدق به. لقد تحولت الجوامد إلى كائنات حية بعدما أكسبها الشاعر بعض صفاته ولوازمها أو إن شئت قل: إن الشاعر قد أضاف أحد لوازم الكائن الحي إلى الأشياء الجامدة والتصورات المجردة وظهرت جلية من خلال الاستعارات الإضافية المتمثلة "يد الخطيئة– إبريق الكهولة" كما يلاحظ كثرة شيوع الاستعارة الإضافية في النص الشعري لدى حسن صميلي كما في: (مصحف الذات (٢) – رئة الطريق (٣) – وادي الكلام (٤) – أنامل

(١) حسن صميلي، نزهه في فناء الشك ، ١٦.

(٢) السابق، ٥.

(٣) السابق، ٩.

(٤) السابق، ٤٢.

الفوضى [١] – مائدة الخرافة [٢] – نتوء الريح [٣]– جوع الركام [٤]– فناء اللحم [٥] – جيوب الفقر [٦]".

والآن نافذة.. تتلو على ملأ نشيدها

ثم تمضي تقتفي الملأ [٧]

يذكر الشاعر هنا الأوضاع المتردية التي وصل إليها الوطن، فمن خلال التعبير بالصورة يتكئ شاعرنا على دالة التشخيص؛ حيث يصور صخرة أبيه بإنسانة يخاطبها ويناجيها مندهشًا من الأوضاع التي وصلت إليها؛ حيث رسم الشاعر صورة حقيقية عن الحوار القائم بينه وبين تلك الصخرة ذاكرًا لنا الحديث الممنوع أو إن شئت قل: الحديث الذي لم تقله الصخرة فقد خرجت مظاهر الطبيعة الصامتة عن طبيعتها وتحولت لرفيق للشاعر يبثه ما يشعر به من أسى من خلال تلك الاستعارة الفعلية في قوله: (والآن نافذة تتلو على ملأ نشيدها) إذ أضاف للنافذة أحد لوازم الكائن الحي ألا وهو التحدث والكلام والتعبير على الملأ بعد انشطار المعنى وامتلاء الفتى بالشوق طلبًا لليقين والأمان.

من أين أفتحني؟ من أين أغلقني؟

خطيئتي مثل كوخ ضل في المدن

تؤرجح اللغة العمياء. حفنتها الجياع

(١) حسن صميلي، نزهه في فناء الشك ، ٤٢.

(٢) السابق، ٤٢.

(٣) السابق، ٤٣.

(٤) السابق، ٤٣.

(٥) السابق، ٥١.

(٦) السابق، ٥٣.

(٧) السابق، ٣٢.

تنادي سوأة الوهن

على المشانق.. كان الغيب ينفثنا مغا ثم يهذي:

كنت.. لم أكن [١]

ينوع الشاعر في استخدامه بين الاستعارات الفعلية والاستعارات الإضافة فنراه هذه المرة يوظف الاستعارة الوصفية في نصه الشعري كما في النموذج الذي بين أيدينا (اللغة العمياء) إننا نجد أنفسنا –فجأة– أمام تشكيل فني يقوم على مفردتين قد يبدو بينهما شيء من التباعد الذي لا يشي بالتناغم والتجاذب، فاللغة كظاهرة صوتية – على حد تعريف العلامة ابن جني أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم – ومفردة (العمياء) وهي صفة يوصف بها الكائن الحي الذي فقد بصره فقد يبدو للقارئ المتسرع غموض العلاقة بينهما وغرابة التلاحم بينهما ولكن سحر التركيب اللغوي القائم على التكثيف والمجاز أدى إلى انبثاق الإشراقات الإيحائية الأتية، ويساعد على ذلك الإتيان بمفردة اللغة في قالب تعريفي، والتي ربما أصابها بعض الضبابية في الصورة فلم تعد تميز أو على حد تعبير شاعرنا لم تعد ترى بعدما أصيبت بالعمى، ومن ثم تأرجحت بين الجياع وصارت تنادي سوأة الوهن على المشانق مما أصاب الغيث بالهذيان جراء ما حدث فلم يعد يميز بين ما كان وما لم يكن.

الكناية: حرص الشاعر حسن صميلي على الاستعانة بالكناية في تشكيل صوره الفنية، وإن كانت بدرجة أقل من اعتماده على الاستعارة والتشبيه، ويعتمد أسلوب الكناية على "التعريض بالشيء دون التصريح به"[٢] وحين يلجأ الشاعر إليها فإنه يقصد الابتعاد عن المباشرة في التعبير ، وتقديم المعنى في تركيب

(١) حسن صميلي: نزهة في فناء الشك، ٣٦.

(٢) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: مكتبة عيسى البابي الحلبي، ط١، ١٩٥٢)، ٣٦٨.

يدركه المتلقي، وذلك من خلال القرائن وتكمن بلاغة الكناية في أنها تقوم على الإيجاز فـ "الصفة إذا لم تأتك مصرحًا بذكرها مكشوفًا عن وجهها ولكن مدلولًا عليها بغيرها، كان أفخم لشأنها والطف لمكانها كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له، إن لم تلقه إلى السامع صريحًا وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة كان له الفضل والمزية"(١) .

لقد ألبستني حفنة الجرح الذي يهذي

نتوءًا: كل جرح ينكأ (٢)

يوظف الشاعر الكناية بشكل رائعة في قوله (كل جرح ينكأ) كناية عن إثارة مسألة قديمة تؤلم إلا وهي نتوء المزار المشتهى والذين تهيؤوا للوقوف في سحنة الأبواب، ومن ثم أخذ الشاعر يرتب وجهته وينفث في الماء حتى أفاق فيه المخبأ غير أن حفنة الجرح ألبسته نتوءًا جعلته يهذي من الألم. وقوله: مارس

يقينًا أو جنونًا-لا يهم-

رغيف جوعك عندهم مذبوح ...

فاصنع خيامك.. من جيوب الفقر

كي يرتاح في عرق الخيام نزوح (٣). يذكر الشاعر هنا الحالة المزرية التي أصابت الوطن من خلال تلك اللوحة الفنية التي رسمها الشاعر وجاءت موسومة بـ (أخطاء أخرى للريح) حيث جعل كل محاولة من الذات لا طائل منها سواء مارس اليقين أو الجنون فلم يعد أمرًا ذا أهمية فالجوع قد عما البلاد وانتقلت البلاد إزاء تلك الحالة المتردية من الغنى والحضارة إلى الفقر والتخلف وانتقلت من

(١) عبد القاهر الجرجاني، كتاب دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، (القاهرة: مكتبة الخانجي)، ٣٠٦.

(٢) حسن عبده صميلي: نزهة في فناء الشك، ٢٨.

(٣) حسن صميلي: نزهة في فناء الشك، ٥٢ .

القصور والبيوت إلى الخيام التي تصنع من جيوب الفقر كي يستريح في ظلها النازحون؛ فجيوب الفقر كناية عن الحاجة والوضع المتردي الذي تعيشه البلاد.

المبحث الثاني: توظيف الرموز في الديوان:

يعد الرمز أحد الوسائل الإيحائية التي ابتكرها الشاعر حسن صميلي المعاصر أثناء سعيه الدائب لاكتشاف وسائل تعبيرية يثرى بها لغته الشعرية ، ويعيد من خلالها تشكيل واقعه وصياغته، وقد لجأ الشاعر المعاصر إلى استخدام الرموز كوسيلة فنية للتعبير غير المباشر عن مكنون نفسه حتى صار الأمر ظاهرة فنية جعلت النقاد والباحثين[١] يولونه أهمية كبيرة، والشاعر المعاصر يستخدم الرمز كوسيلة فنية للتعبير عن زوايا غامضة في النفس البشرية والإنسانية، ومن ثم فعند تناول الرمز في النص الشعري يجب مراعاة **التجربة الشعرية** الخاصة بكل شاعر بما لها من خصوصية والتي "تستدعى الرمز القديم؛ لكى تجد فيه التفريغ الكلى، لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية وذلك عندما يكون الرمز المستخدم قديمًا، وهى التي تضفي على اللفظة طابعًا رمزيًا، بأن تركز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية الشعورية، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم جديدًا"[٢]، وقد ألح النقاد على وحدة الأثر النفسي كعلاقة حميمة بين الرمز والمرموز إليه كما أكدوا على عدم المبالغة في غموض الرمز حتى لا يصبح الرمز لغزًا، أو مجرد عبث بالألفاظ. وقد استلهم الشاعر حسن صميلي كثيرًا من معانيه وصوره من الرموز مستغلاً طاقته الإبداعية في الوصل بين تجربته الشعرية والمتلقي، ومن ثم فإن استخدام شاعرنا للرموز سيفسح المجال

(١) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر القاهرة: دار المعارف، ط٣، ١٩٨٤)، أنطون غطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث، (بيروت: دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، ١٩٤٩).

(٢) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ١٩٩.

أمامه للتعبير عما يجول في خاطره كما أن الرمز" أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه، وهو معين لا ينضب للغموض والإيحاء، ومصدر خصب من مصادر التأويل"[١].

الرمز_الديني: حسن صميلي كثيرًا من معانيه من الرموز الدينية مستغلاً طاقتها الإبداعية في الوصل بين تجربته الشعرية ونصوصها المقدسة وهو بذلك يثبت أن الموروث الديني مصدر خصب ومعين لا ينضب يمنح قصائده طاقات تعبيرية لا حدود لها وقد استمد شاعرنا كثيرًا من صوره من القرآن الكريم ومن أمثلة ذلك:

فاصنع خيامك من جيوب الفقر

كي يرتاح في عرق الخيام نزوح

متلاشيًا كان النشيج/الطهر.. حيث سفينة غرق ليولد نوح [٢]

استحضر الشاعر في النموذج السابق قصة سيدنا نوح عليه السلام الذي صنع الفلك بأمر من ربه وذلك بهدف النجاة من الطوفان بمن معه من المؤمنين قال تعالى: ﴿فَأَوحَينَآ إِلَيهِ أَنِ ٱصنَعِ ٱلفُلكَ بِأَعيُنِنَا وَوَحيِنَا فَإِذَا جَآءَ أَمرُنَا وَفَارَ ٱلتَّنُّورُ فَٱسلُك فِيهَا مِن كُلّ زَوجَينِ ٱثنَينِ وَأَهلَكَ إِلَّا مَن سَبَقَ عَلَيهِ ٱلقَولُ مِنهُم وَلَا تُخَٰطِبنِي فِي ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓاْ إِنَّهُم مُّغرَقُونَ﴾ «المؤمنون ٢٧» لقد وظف شاعرنا هذه الصورة القرآنية/الرمز القرآني في سياق تصويره لما يعانيه ففي قصيدة (أخطاء أخرى للريح) يجعل الشاعر من غرق السفينة رمزًا لنجاة سيدنا نوح ومن معه من المؤمنين وسيلة لميلاد الأب الثاني للبشر نوح عليه السلام.

جائع في ظلال قفر بعيدٍ أتلظى

(١) محمد فتوح أحمد، جدليات النص الأدبي (القاهرة: دار غريب، ط١، ٢٠٠٦)، ١٠١.

(٢) حسن صميلي، نزهة في فناء الشك، ٥٣-٥٤.

كما تلظى الحفاة (١)

وظف الشاعر في النموذج السابق النص/الرمز القرآني والذي يتحدث فيه الشاعر عما يعانيه في حياته خاصة وهو يرتل في مصحف الذات مستلهما المعنى من قول الله تعالى ﴿فأنذرتكم نارا تَلَظَّىٰ﴾ «الليل ١٤» والشاعر حين يرتل في مصحف ذاته راسمًا لنفسه صورتين الصورة الأولى: صورة الخائف ومن ثم نراه بمجرد أن يشرع بالبسملة يشعر بأنه في مأمن من كل ما يرهبه ويخشاه. أما الصورة الثانية: فهي صورة الجائع الذي يتلظى في ظلال قفر بعيد كأولئك الحفاة الذين لا ينتعلون ما يقي أرجلهم من هجير الصحراء.

لا تبتئس. وأنت تطارد خوفك

بين الثقوب وبينك

لا تبتئس. فالملامح طفل تأوه

ولا تبتئس. ظلمة في كهوف الولادة

تؤمن حينًا بصدفتها

تكفر حينًا بأرجحه الموت (٢)

نجح الشاعر هنا في توظيف الرمز القرآني واستلهام قصة سيدنا نوح عليه السلام الذي لبث في قومه ألف سنة إلا خمسين عاما يدعوهم لعبادة الله وحده وترك عبادة الأوثان والأصنام وبعد هذا الجهد الكبير من جانبه أخبره الله سبحانه وتعالى أنه لن يؤمن من قومه إلا من قد آمن فلا تحزن عليهم فهم مغرقون ذاكرًا سبحانه وتعالى قصته مع قومه في سورة هود، قال تعالى: ﴿وَأُوحِيَ إِلَىٰ نُوحٍ أَنَّهُۥ لَن يُؤمِنَ مِن قَومِكَ إِلَّا مَن قَد ءَامَنَ فَلَا تَبتَئِس بِمَا كَانُواْ يَفعَلُونَ﴾ «هود ٣٦» لقد

(١) حسن صميلي: نزهة في فناء الشك، ٥

(٢) السابق، ٢٦.

التقط شاعرنا هذه اللفتة الطيبة فوظفها في نصه الشعري توظيفًا بارعًا مقدمًا مجموعة من النصائح لمخاطبه لا تبتئس فكل مقدر مكتوب فلا تحزن وأن تطارد خوفك فهذا الخوف يبدو في ملامح طفل فتشجع على مواجهة الحياة.

لي صوت أبرهة الذي لم يكتمل فالفيل طارد خيبتيه نشور (١)

ففي النص السابق يوظف الشاعر هذه الصورة القرآنية في سياق لما يعانيه من قهر، فالشاعر يستمد صورته من قصة أبرهة الحبشي ذلكم الرجل الذي جاء من الحبشة ليهدم الكعبة؛ فأرسل الله على هذا الجيش طيراً أبابيل محملة بالحجارة فأهلكتهم، وهذه الحادثة ثابتة بالقرآن الكريم والسنة النبوية، وأتت تفاصيلها في كتب السِّيَر والتاريخ، وذكرها المفسرون في كتبهم قال تعالى: ﴿أَلَم تَرَ كَيفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصحَٰبِ ٱلفِيلِ﴾ (الفيل١-٥) إن قصة الفيل وإن كانت حادثة كبيرة إلا أنها تعد رمزًا على نصرة الله سبحانه وتعالى للحق وحماية لبيته في كل زمان ومكان.

واهبط. لعلك ترتدي آثامنا من قبل آدم إذ دنت فمشى لها

واهبط. لعلك تستعير خطيئة أخرى تعيد إلى الحقول غلالها (٢)

استلهم الشاعر في هذا النص قصة سيدنا نوح عليه السلام مع قومه بعدما أنجاه الله سبحانه وتعالى ومن معه من المؤمنين في الفلك وأغرق الكافرين أمره الله سبحانه وتعالى أن يهبط من السفينة ويبدأ في عمارة الأرض ونشر دعوت الواحد الديان قال تعالى: يا نوح اهبط من السفينة إلى الأرض بأمن وسلامة منَّا وبركات عليك وعلى أمم ممن معك، وهناك أمم وجماعات من أهل الشقاء سنمتعهم في الحياة الدنيا، إلى أن يبلغوا آجالهم، ثم ينالهم منا العذاب الموجع يوم

(١) حسن صميلي: نزهة في فناء الشك، ٦٥.

(٢) السابق، ٩٠.

القيامة قال تعالى: ﴿قِيلَ يَٰنُوحُ ٱهبِط بِسَلَٰم مِّنَّا وَبَرَكَٰتٍ عَلَيكَ وَعَلَىٰٓ أُمَم مِّمَّن مَّعَكَ وَأُمَم سَنُمَتِّعُهُم ثُمَّ يَمَسُّهُم مِّنَّا عَذَابٌ أَلِيم﴾ «هود ٤٨».هذا النموذج من قصيدة بعنوان (خطأ الطريق أعيذه) يحاول بث الطمأنينة في نفس مخاطبه طالبًا منه الهبوط بسلام وأمان لعله يستطيع أن يحول صحراء أيامه إلى جنان خضراء وأن يعيد للحقول غلالها. وفي قصيدة مفازات البخت يقول: وكيف يسبح في بئر

يطوف على مياهه سبأ البلوى وهدهده؟ (١)

يستلهم شاعرنا في النموذج السابق صورته من قصة هدهد سليمان عليه السلام مع ملكة سبأ بلقيس كما وردت في سورة النمل قال تعالى: ﴿وَتَفَقَّدَ ٱلطَّيرَ فَقَالَ مَالِيَ لَآ أَرَى ٱلهُدهُدَ أَم كَانَ مِنَ ٱلغَآئِبِينَ﴾ «النمل ٢٠ –٢٢» إذا الهدهد في الآية الكريمة سببًا في إيمان مملكة سبأ وعودتهم لعبادة الله الواحد الأحد وترك عبادة الشمس فإن شاعرنا يستخدم الرمز القرآني بصورة معاكسة فقد جعل الهدهد يطوف على المياه، ولكنها ليست كل المياه، بل هي مياه البلوى ومن رأينا حبل الموت يتأرجح بين البياض والسواد.

الرموز التراثية: حرص الشاعر حسن عبده صميلي على توظيف التراث في نصوص ديوانه نزهة في فناء الشك ؛ حيث كان التراث نبعًا فياضًا بأنقى القيم وأسماها، ومصدرًا خصبًا لا ينضب من القدرة الفائقة، والفريدة على الإيحاء والتأثير في نفوس الأمة، ومن ثم ولى الشاعر المعاصر وجوهه شطر التراث عله يجد ضالته في تجارب سابقه من الشعراء ، والأدباء ، وقد حظيت الشخصيات الأدبية وخاصة شخصيات الشعراء بقدر كبير، وملحوظ من اهتمام الشاعر المعاصر، وحرصه على توظيف نصوصهم الشعرية في تجربة الشعرية نظرًا "لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير

(١) حسن صميلي: نزهة في فناء الشك، ٧٥.

عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر... ولقد كان الشعراء يتأولون بعض جوانب الشخصية التراثية لتصلح عنوانًا على القضية التي يريدون أن يحملوها عليها"[١] والمتأمل في ديوان حسن صميلي يجد أن خيط التراث الأدبي خيط بارز في نسيج النص الأدبي الشعري عنده، وأنه مكون أصيل من مكوناته؛ فالموروث الأدبي يعد من أكثر المصادر التراثية صلة والتصاقاً بنفسية الشاعر ووجدانه، حيث وفر له عدد غير قليل من الوسائل والأدوات الفنية الغنية بالطاقات الإيحائية، وكان أكبر عون له على الإبانة عن مواقفه وعواطفه؛ إذ إن "الموروث الثقافي للأديب العربي الحديث الذي يشتمل على نصوص القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والشعر العربي من الجاهلية حتى يومنا هذا، والتاريخ العربي، والقصص، والفكر في مختلف تجلياته وغير ذلك مما يتواصل معه سماعًا أو قراءةً، ويأخذه مشافهةً أو كتابةً يتسرب من حيث لا يدرى عن طريق اللغة العربية إلى أرضيته الثقافية، ليتجلى فيما بعد في إنشائه الفردي، في نصه الذي ينشئه هذا النص الذي هو في نهاية المطاف حصيلة تراكم النصوص المستوعبة في نفسه"[٢]. يقول الشاعر في قصيدة (خطأ الطريق أعيذه):

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى فاغفر لذاكرة الخطوب سؤالها

واهبط لعلك ترتدي آثامنا من قبل آدم [٣]

إن القارئ لهذا المقطع الشعري بمجرد أن يطالعه يلوح في ذاكرته شاعر العربية الأكبر أبو الطيب المتنبي في مطلع قصيدته (لا يسلم الشرف الرفيع)

(١) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ١٣٨.

(٢) عبد النبي اصطيف: خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، ١٥، عدد. ٢ (١٩٩٦): ١٨٦.

(٣) حسن عبده صميلي، نزهة في فناء الشك، ٩٠.

وذلك حينما مر بإسحاق بن لإبراهيم وهو في طريق طرابلس فطلب منه أن يمدحه فرفض أبو الطيب وحلف ألا يمدح أحدًا في الطريق فاعتقله إسحاق ولما فارقه هجاه ومدح أبا العشائر بقوله:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم [١]

لقد عبر الشاعر في النموذج السابق عن تجربته الذاتية حيث اتحد النص الحاضر مع النص الغائب في التعبير عما يعانيه الشاعر من مشاعر وأحاسيس القهر والغلبة وما قد يتولد عنها من مشاعر الضياع والتوتر والقهر؛ إذ لا يسلم للشريف شرفه من أدى الحساد والمعادين له حتى يقتل حساده وأعداءه فإذا أراق دماءهم سلم شرفه لأنه يصير مهيبًا فلا يتعرض له بأذى.

رموز الطبيعة: تعتبر الطبيعة أحد العناصر الملهمة للشاعر حسن صميلي وقد استمد معظم رموزه من الطبيعة سواء أكان من عالم الطيور أم من عالم الحيوانات والنبات باعتبارهما العالم الموازي للذات الشاعرة وقد أكثر الشاعر من استخدام هذه الرموز ومن أمثلة ذلك:

نموذج (١)

فالمتخمون

برشفة المعنى بهم

عبث النوارس حين يمثل رشف [٢]

نموذج (٢)

ويراودنا قلق البحار

يؤوب في خلواتنا

(١) الواحدي: شرح ديوان المتنبي، ضبطه وشرحه وعلق عليه وخرج شواهده ياسين الأيوبي، قصي الحسين (بيروت: دار الرائد العربي، ١٩٩٩)، ١٧٣.

(٢) حسن عبده صميلي، نزهة في فناء الشك، ١٢.

فمتى يؤوب الزورق؟ [١]

الإيقاع الداخلي: التكرار: يعد التكرار من الوسائل اللغوية التي تؤدي في القصيدة دورًا تعبيرًا واضحًا حيث "تعتمد بنية الشعر –أساسًا– على الوحدات النغمية التي تتكرر بانتظام داخل البيت الشعري، وبتكرار الأبيات تتكون القصيدة فالتكرار هو البنية الأساسية للبيت"[٢]؛ حيث يخلق قدرًا كبيرًا من الانسجام والتآلف بين عناصر النص ومكوناته أضف إلى ذلك أنه يلقي الضوء على منطقة اللاشعور الكامنة في أعماق الشاعر. ويعد التكرار بنية أساسية في النص الشعري عند الشاعر حسن صميلي، وتتعدد العناصر المتكررة ما بين كلمات مفردة وعبارات وصور نحوية وتتخذ هذه العناصر أشكالاً متعددة، وقد تتباعد الوحدات المتكررة، وتقع في بعض الأحيان ما بين بداية القصيدة ونهايتها، وتؤكد هذه الأشكال جميعها على دور التكرار ومدى اتكاء الشاعر عليه بناء النص الشعري، ومن بين أشكال التكرار في شعر حسن صميلي ما يلي:

نموذج (١)

لا تصدق رمالاً بكتك طويلاً وآوت سواك

لا تصدق حنين البلاد الذي لا يراك [٣]

نموذج (٢)

آدم.. يصطفي مشيئات غيب

يصطفي معدمًا بكاه الغزاة

آدم يستوي على عرش بعث آدمي يا آدمي لا نجاة (١)

النموذج (٣)

(١) السابق، ١٧.

(٢) شكري الطوانسي: مستويات البناء العربي عند محمد إبراهيم أبو سنة، ١٤٢.

(٣) حسن عبده صميلي، نزهة في فناء الشك، ٧٨.

راهنت ثالث تهجتني سلالم أمي الملقاة

قادتني لأعتاب المتاهة.. ثم قالت:

أنت ذاكرة تعمد عابريها منذ أن..

أنت ذاكرة تعمد عابريها منذ أن...

فخاتلتني من بعيد ثم قالت:

أنت ذاكرة تعمد عابريها يا (حسن)

أنت ذاكرة تعمد عابريها يا (حسن) [١]

لاحظنا في النماذج السابقة مجيء التكرار في أوائل السطور بشكل متتال ومتتابع وقد تعددت ملامح هذا التكرار كان يكون التكرار حاصلاً باللفظ المفرد أو بالعبارة أو بالأداء أو بالحرف ففي نموذج (١) تكررت جملة (لا تصدق) وهذا التكرار يؤكد عدم الانخداع بالحنين الكاذب وتصديق بكاء ودموع الرمال فهي أشبه بدموع التماسيح فعلى الرغم من أنها بكت طويلاً ولكنها آويت غيرك فهذه البلاد مصابة بداء الأغيار فهي تعشق كل غريب وتقسو على أبنائها، وفي نموذج (٢) تكررت لفظتي(آدم)، (يصطفي) إذ حرص الشاعر على أن يسمعنا تلاوته في مصحف الذات من خلال فعل أدم من اصطفاء مشيئات غيب وأضف إلى ذلك اصطفائه معدمًا بكاه الغزاة وعلى الرغم من هذا الاصطفاء إلا انه يقر في نهاية الأمر بأنه لا نجاة من المصير المحتوم. أما في نموذج (٣) فيكرر الشاعر جملتين الأولى (أنت ذاكرة تعمد عابريها منذ أن..) والثانية (أنت ذاكرة تعمد عابريها يا حسن) فهذا التكرار أكد على أمر لا شك فيه ألا وهو خسارة الذات الشاعرة لهذا الرهان فكانت بداية الخسارة خسارة الأرض ثم تتابعت أثر ذلك نبوءات الذاكرة.

(١) السابق، ٤٠-٤١.

الجناس: لا يقل الجناس أهمية عن القافية المتكررة في نهاية القصيدة؛ إذ يعد فرعًا من فروعها، ولكن نوع داخلي في حشو الأبيات، وليس في خارجها كما هو الحال في القافية وبذلك يشكل التجنيس الداخلي وسيلة مشابهة للقافية، وهو مثلها يلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانسًا صوتيًا، والفرق بينهما أن الترصيع(*) أو التجنيس "يعمل داخل البيت، ويشابه بين كلمة وكلمة، على حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت، ويمكن إذن أن نتحدث عن تجانس صوتي داخلي في مواجهة تجانس صوتي خارجي تحدثه القافية، والترصيع وسيلة استخدمت عبر كل العصور، وتبدو أعم من القافية، واللغات التي لا تستخدم القافية تتوسع في استخدامه"(١). والجناس من الظواهر البارزة في موسيقى الحشو في شعر حسن صميلي، وهذا النوع من موسيقى الحشو "يتطلب المهارة والبراعة، وقد لا يقدر عليه إلا الأديب الذي وهب حاسة مرهفة في تذوق الموسيقى اللفظية"(٢)، ومن أمثلة ظهور الجناس في شعر حسن صميلي، يقول: يكفي بأن يدي تخافك وخطاي يلفظها ارتجافك يكفي

بأن دوائر الفوضى يغلقها انكشافك
سيجف بئرك يا احتمالي بعدها مطر جفافك
وستركض الأقدام حولك مثلما ركضت خرافك
آياتهم خانت ضفافك فلتكن وطنًا ضفافك

(*) يعتمد على تشابه الحروف بين الكلمات في داخل البيت الواحد. أنظر: السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتوثيق، يوسف صميلي، (بيروت: المكتبة العصرية صيدا، ط١، ١٩٩٩)، ٣٣٢.

(١) جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش (القاهرة: دار المعارف، ط٣، ١٩٩٣)، ١٠٥-١٠٦.

(٢) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ٤٥.

هم سيئون ومعدمون ففيم تحرسهم شغافك
سيلوحون بجوعهم والجوع سيجه كفافك
ولربما ذبلت ندوبك حينما ذبل اعترافك
لا صورة في البيت تلهث سوف يقنعها طوافك
وجئنا على خمر الكلام فكيف ضيعنا سلافك...
قاسمنا اصطفافك ها أنت تعبر شارعًا
رباه في خجل هتافك (١)....

تكشف محاولة تتبع الجناس في شعر حسن صميلي عن قلة أمثلته ومظاهره رغم المبدأ العام الذي يحكم القوافي، وهو اعتمادها على التماثل الصوتي، وعلى الرغم من قلة مظاهر الجناس في شعر حسن صميلي بشكل عام إلا أنه لا يمكن تغافل قيمته؛ لأنه يتفاعل مع غيره من الأنماط القائمة على التماثل الصوتي في بناء النص الشعري، ولذا أشار عبد القاهر الجرجاني إلى ضرورة ارتباط التجنيس وغيره من المحسنات البديعية بالمعنى فيقول "إنك لا تجد تجنيسًا مقبولاً، ولا سجعًا حسنًا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه"(٢)، والنماذج السابقة كلها أمثلة للتجنيس القائم على التلاعب الصوتي كما في (تخافك– ارتجافك– انكشافك– جفافك– خرافك– ضفافك– ضفافك– شغافك– كفافك– اعترافك– طوافك– سلافك– اصطفافك– هتافك)، (غلالها– أطلالها– جلالها– ضلالها) حيث جمع الشاعر حسن صميلي بين

(١) حسن عبده صميلي، نزهة في فناء الشك، ٨٠–٨١.
(٢) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، (مكتبة الخانجي، ١٩٩١)، ١١.

كلمات تتماثل صوتيًا، ولكنها مختلفة تمامًا في مدلولاتها اللغوية وذلك لجذب المتلقي، ولذا يأتي الجناس في الشعر "ليزيد الإحساس بموسيقى الصوت"(١).

الإيقاع الخارجي: يعد الإيقاع من أبرز العناصر المميزة للخطاب الشعري، أحد خصوصيات التجربة الشعرية؛ حيث يتخلل البنية الإيقاعية للعمل مما يمنح العناصر اللغوية التي يتشكل منها العمل طبيعة خاصة ومميزة. أضف إلى ذلك أنه–أي الإيقاع– "أحد الدوال اللغوية التي يبنى بها النص الشعري ويعطيه ميزة عن غيره من الألوان الأدبية الأخرى، كما يرتبط الإيقاع بالدلالة ارتباطًا وثيقًا فالإيقاع يعكس تجربة نفسية محددة فقد يوحي بحالة حزنٍ، أو غضبٍ، أو سخطٍ، أو ثورةٍ أو تمردٍ، ويتضافر الإيقاع في تحديد الدلالة التي يقصدها الشاعر"(٢).

الوزن: يعد الوزن من أبرز العناصر الإيقاعية في القصيدة العربية والقالب الموسيقي للأفكار والعواطف وهو جزء لا يتجزأ من تجربة الشاعر فلا تكتمل الصناعة الشعرية إلا بالوزن، وقد "شكل الوزن أبرز العلامات الفارقة بين الشعر والنثر"(٣)، ومن خلاله تظهر صورة المنظوم والمنثور واضحة جلية؛ إذ استأثر الشعر دون النثر بالتكرار المنتظم للصوت وقد عرفه ابن طباطبا العلوي بقوله: "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُصّ به من النظم الذي إن عُدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق ونظمه معلوم محدود"(٤) فالنظم المحدود الذي قصده ابن طباطبا العلوي هو

(١) مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات (القاهرة: دار المعارف، ط٣، ١٩٩٥)، ٢٢١.

(٢) محمود عبد الله عبد الحفيظ: مستويات البناء الشعري عند فوزي عيسى دراسة في بلاغة النص (مركز الحضارة العربية، ط٢، ٢٠٢٢)، ٣٦.

(٣) السابق، ٣٦.

(٤) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، =

الوزن لذا فإن الخطاب في النص الشعري "يقبل الانقسام إلى مقطَّعات تتأرجح قليلاً حول نفس العدد المتماثل من المقاطع، والأذن تستخلص من هذا إحساسًا بالتكرار الصوتي يكفي لتحقيق تعارض بين الشعر والنثر"[١]، وحين يستعمل الشاعر بحورًا شعرية معينة فهو يعبر عن نفسه من خلال الوزن المعين إنما يختار أكثر الأشياء الطبيعية التي تناسب حالته الشعورية، باعتبار أن بعض الأوزان تتفق مع حالة الحزن وبعضها يتفق مع حالة البهجة والفرح يقول: في قصيدة تلاوة في مصحف الذات: خائف في ارتعاش ظلي هروب آمن

خائفن فر تعا شي ظلي هروبن أامنن

في ارتعاشتي بسملات

فر تعا شتي بس ملاتو

جائع في ظلال قفرٍ بعيدٍ أتلظى

جائعن – في ظلا– ل قفرن بعيدن أتلظ ظا كما

تلظى الحفاة [٢]

تلظ ظل – حفاتو

جاء هذا المقطع الشعري على وزن بحر المتدارك وقد احتوى هذا المقطع على ست عشرة تفعيلة دخل التزحيف (الخبن) [٣] واحدة منها فتحولت (فاعلن التامة /٥//٥ إلى فعلن ///٥) أضف إلى ذلك بنية التدوير في موضع واحد ربط

=

(بيروت: دار الكتب العلمية، ط٢، ٢٠٠٥)، ٩.

(١) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، المعرفة الأدبية، (المغرب: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦)، ٢١٢.

(٢) حسن صميلي، نزهة في فناء الشك، ٥

(٣) الخبن حذف الثاني الساكن.

بين سطور المقطع الشعري ومن ثم فالمقطع الذي بين أيدينا يمثل مرحلة التحول في حياة الذات بعد بدء التلاوة في مصحف الذات فبعد خيانة السفح وخروج الذات من صومعاتها صارت خائفة جائعة وألبست ثوب الشك القاتل ،وفي قصيدة نزوح للجفاف يقول الشاعر حسن صميلي: هذاء العراء. على حصيرك يغفو تصطاده بين الظلال الكف

ترتاح في تعويذتيه جماجم حبلى

كما يرتاح فيه الزيف ويشيخ بين ردائه

بجع الهروب يشيخ في قدر النهاية كشف (١)

صور النموذج السابق مأساة يحييها أصحاب الكلمة – من شعراء وكتاب ومصلحين في كل العصور– في ظل واقع جهم أليم ومجتمع يعتبرهم –أي أصحاب الكلمة– عدوه الأول فالذات الشاعرة في صراع مع مجتمع شديد القسوة على أبنائه فنرى الشاعر يحاول أن يرتب في انحسار النهر ما يفنى إلا أنه لم يجد من يساعده على عملية الترتيب هذه سوى نفسه فقط فلم يعد هناك نضج لأي ثمار فقد صار العراء يغفو على حصيرة الذات وتصطاده بين الظلال الأكف. أما على المستوى العروضي فقد دارت تجربة الشاعر على النحو التالي:

هاذل عرا ئو علا حصيرك يغ فو

تصطاد هو بينظ ظلا لل كف فو

ترتاح في تعويذتي هي جما جمن حبلا

كما يرتا حو فيهي ز زيفو

ويشيخو بين ردا ئهي بجعل هرو بي يشي

خو في قدرن نهايتي كشفو

(١) حسن صميلي، نزهة في فناء الشك، ١١.

امتدت بنية التدوير في المقطع السابق لتربط السطر الأول بالسطر الثاني (هذا العراء على حصيرك يغفو) كما امتد التدوير ليربط بين السطر الرابع إلى السطر التاسع نهاية المقطع وكأن هذه الأسطر بيتًا واحدًا لقد ضمن الشاعر حسن صميلي ببنية التدوير وحدة نغمية مائزة وصل من خلالها لتقديم وحدة موضوعية مصبوبة في قصيدته بحزمة من الأصوات المتجانسة الواردة في المفردات (يغفو– الكف– الزيف– كشف).

القافية: تعد القافية عنصر جوهري من عناصر البنية الإيقاعية، أحد أشكال التكرار الصوتي في نهاية البيت/السطر الشعري، وترتبط بالموقف الشعري والدلالة النفسية إذ "تؤدي وظيفة عضوية في المركب الموسيقي الشعري"(١)، فهي "تاج الإيقاع الشعري"(٢)، "قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري... همزة الوصل بين البيتين"(٣)، وغياب نظام القافية عن الشعر يجعله يقترب من النثر، وتحديد موضع القافية بنهاية السطر الشعري تختلف عن غيرها من الأشكال الموسيقية الأخرى كالجناس مثلاً، وإذا كانت القافية تأتي في نهاية البيت الشعري في القصيدة القديمة فإنها كثيرًا ما تتغيب –لدى شعراء التفعيلة– عن خاتمة البيت، وإذا كان النظام القديم للقافية قد اختفي في ظل الشعر الحر فإنه لم يهمل القافية ودورها في بناء موسيقى القصيدة، وإذا كانت القصيدة قد أخذت شكلاً آخر يختلف عن الشكل القديم حيث كانت القافية القديمة تعني انتهاء البيت الشعري بما يستلزم الوقوف عندها فإنها في الشعر الحر يمكن الوقوف عندها،

(١) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد (القاهرة: دار المعارف)، ٩١.

(٢) أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري (القاهرة، ١٩٨٣)، ٥–٦.

(٣) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات (المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦)، ٤٦.

ويمكن كذلك الانتقال منها إلى السطر التالي فهي تتيح للقارئ التوقف والحركة في الوقت نفسه بما يضمن ارتباط أبيات القصيدة ارتباطًا عضويًا من الناحية الموسيقية في مقابل وحدة البيت وتفك القصيدة –من الناحية الشكلية– عند القدماء، وقد صارت القافية في الشعر الحر بمفهومها لا تعتمد على الحصيلة اللغوية للشاعر الذي كان يقضي الليل في اقتناص القوافي والبحث عنها وإنما أصبحت تعتمد في الأساس على الحاسة الموسيقية له بالإضافة إلى الحصيلة اللغوية، وهو الأمر الذي يعني أنها صارت أصعب من ذي قبل لأنها تتطلب شيئين في وقت واحد "فالاشتراك في التفعيلة لم يعد الشيء المحدد لقيمة موسيقى القصيدة كما كان الشأن في القصائد القديمة الجارية على وزن واحد، وإنما تتحدد هذه القيمة من خلال التلوين في الإيقاع، سواءً في حشو السطر أم في نهايته، وفي علاقة السطور بعضها ببعض، وفيها يتسرب خلالها من حركة نفسية"(١). ويبرز نظام التقفية في شعر حسن صميلي كأحد الدوال في بناء نصه الشعري حيث يحقق "وضوحًا نغميًا متميزًا لا يلبث أن يعاود الظهور في أواخر الأبيات، فيخلق رابطًا نغميًا، وشكلاً من أشكال التوازي بين أبيات القصيدة إضافة إلى مساهمته في إنتاج الدلالة"(٢) تتعدد أشكال القافية في شعر حسن صميلي نتيجة الحرية الممنوحة للشاعر في تشكيل موسيقى قصيدته، فهناك القافية الموحدة والقافية والمقطعية.

أولاً: القافية الموحدة: وهي أن تأتي القوافي الموحدة في نهاية جميع الجمل الشعرية والتي تضم كل جملة منها عدة سطور حيث يتخللها التدوير

(١) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ١٢٠.

(٢) شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، ٨٨.

والذي يؤدي حضوره إلى دمج سطرين أو عدة سطور معًا كما في النموذج التالي [١]:

كن دهشة الإسفلت تعبره خطى خرساء
يعبره –خواء– حتفُ وعلى انتباذ الآدمية
لا تقل: لن يستبيح الآدمية سيفُ فالمتخمون برشفة المعنى بهم
عبث النوارس حين يمثل رشفُ واللاقطون سقوفهم.. كي لا توارى
لن يضل عن المدينة سقفُ

النموذج السابق من قصيدة (نزوح للجفاف) يظهر حرف الفاء في نهايات الجمل الشعرية المدورة سطورها إذ يبلغ عدد سطورها (١٢) أثني عشر سطرًا.

ثانيًا: القافية المقطعية: وتظهر في القصائد التي تتألف من عدة مقاطع فيتميز كل مقطع بقافية أو بحرف روي معين، ومع بداية المقطع الجديد يغادر الشاعر حرف الروي هذا إلى غيره، ومن أمثلة ذلك:

خادنت إغواء انطفائي وانتبذت ملامح الأعراب
حين يمرهم غبش الكلام [٢] وفي مقطع آخر من القصيدة يقول
سقفًا من الحجر المكدس يركب الجداد إغفاء القرى
ويعرفون الفقر بالا فقر. ثم يمارسون خيانة الأقدام للورد الذبيح [٣]

الخاتمة: وفي الختام توصلت الدراسة إلى أن التشبيه يمثل أوسع ضروب البيان استعمالاً في شعر حسن صميلي فهو يُتقنه اتقانًا جيدًا ذلك أنه يتعلق بالواقع تعلقًا يجعل التشبيه صورة منعكسة عن هذا الواقع انعكاسًا أصيلاً، ويترك له من الدلالة وقوة الأداء عن النفس مالا سبيل إلى التعبير عنه بسواه من

(١) حسن صميلي، نزهة في فناء الشك، ١٢.
(٢) السابق ٢٤.
(٣) السابق، ٢٥.

أساليب التعبير. كما تعد الاستعارة إحدى الأدوات الأساسية في بناء الصورة الشعرية عند الشاعر حسن صميلي حيث يسعى إلى إلغاء الحدود والمعالم بين الأشياء والموجودات، وعدم الانفصال عن الواقع المعيش فيتخذ من التجسيد والتشخيص وسيلة لتغير الواقع وفق رؤيته الخاصة. كشف الصيغ النحوية للاستعارة في شعر حسن صميلي عن أدوات الشاعر في تشكيل الصورة الاستعارية إذ تكثر لديه الصيغة الفعلية للاستعارة مما يضفي على الصورة حيوية وفعالية. كما نجد حرص الشاعر على الاستعانة بالكناية في تشكيل صوره الفنية وإن كانت بدرجة أقل من اعتماده على الاستعارة والتشبيه. إلى جانب استلهمه اكثيرًا من معانيه وصوره من الرموز مستغلاً طاقته الإبداعية في الوصل بين تجربته الشعرية والمتلقي. إضافة إلى توظيف الرموز سواء أكانت رموز طبيعية أم تراثية في نصوصه الشعرية. كما يعد التكرار والجناس أحد الظواهر البارزة في موسيقى الحشو في شعر حسن صميلي. مثل الإيقاع الخارجي (وزن، وقافية) أبرز العناصر المميزة للخطاب الشعري لدى الشاعر حسن صميلي.

المصادر والمراجع:

ابن خلدون: *مقدمة ابن خلدون*، ضبط المتن ووضع الحواشي والفهارس خليل شحادة، مر. سهيل زكار، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠١.

ابن منظور: *لسان العرب*. القاهرة: دار المعارف، ٢٠٠٧.

أحمد، محمد فتوح: *الرمز والرمزية في الشعر المعاصر*، القاهرة: دار المعارف، ط٣، ١٩٨٤.

إسماعيل، عز الدين: *روح العصر دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة*، لبنان: دار الرئد العربي، ١٩٧٨.

أنيس، إبراهيم: *موسيقى الشعر*، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢.

الجرجاني، عبد القاهر: *أسرار البلاغة*، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩١.

الجرجاني، عبد القاهر: *كتاب دلائل الإعجاز*، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، القاهرة: مكتبة الخانجي، ٢٠٠٩.

الجيار، مدحت: *موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات*، القاهرة: دار المعارف، ط٣، ١٩٩٥.

الرباعي، عبد القادر: *الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق*، الأردن: مكتبة الكتاني، ط٢، ١٩٩٥.

ريتشارد، أ. أ: *العلم والشعر* ترجمة: مصطفى بدوي، راجعته:

زايد، علي عشري: *استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر*. القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٧.

زايد، علي عشري: *عن بناء القصيدة العربية الحديثة*. القاهرة: مكتبة الآداب، ط٤، ٢٠٠٢.

الزمخشري: *أساس البلاغة*، تح. محمد باسل عيون السود، ج٢، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٨.

سهير القلماوي، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٠.

صالح، بشرى موسى: الصورة *الشعرية في النقد العربي الحديث*، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤.

صميلي، حسن: *نزهة في فناء الشك*. الرياض: دار تشكيل للنشر والتوزيع، ٢٠١٩.

طاهر، حامد: "التجربة الشعرية"، *مجلة دراسات عربية وإسلامية*، ج٤٣، (١٩٨٣).

الطرابلسي، محمد الهادي: *خصائص الأسلوب في الشوقيات*، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦.

عبد الحفيظ، محمود عبد الله: *مستويات البناء الشعري عند فوزي عيسى دراسة في بلاغة النص*، القاهرة: مركز الحضارة العربية، ط٢، ٢٠٢٢.

عصور، جابر: *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب*، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢.

علام، عبد الواحد: *قضايا ومواقف في التراث البلاغي* . القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٧٩.

العلوي، ابن طباطبا: *عيار الشعر*، تح. عباس عبد الساتر، مراجعة. نعيم زرزور، بيروت: دار الكتب العلمية، ط٢، ٢٠٠٥.

عوض، ريتا: *بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية عند امرئ القيس*، بيروت: دار الآداب ، ١٩٩٢.

الفراهيدي، الخليل بن أحمد. *كتاب العين مرتبًا على حروف المعجم*، تح. عبد الحميد هنداوي، ج١، بيروت: دار الكتب العلمية،، ٢٠٠٣.

قشوان: محمد سعيد: *مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث*، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢.

القط، عبد القادر: *الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر*، مكتبة الشباب، ١٩٨٦.

قطب، سيد: *النقد الأدبي أصوله ومناهجه*، القاهرة: دار الشروق، ط٨، ٢٠٠٣.

كوين، جون: *بناء لغة الشعر*، ترجمة: أحمد درويش، القاهرة: دار المعارف، ط٣، ١٩٩٣.

لوتمان، يوري: *تحليل النص الشعري بنية القصيدة*، ترجمة: محمد فتوح أحمد، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٥.

مجمع اللغة العربيّة: *المعجم الوسيط*، مادة جرب. القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ٢٠٠٤.

محمد، الولي: *الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي*، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠.

مورو، فرانسوا: *الصورة الأدبية*، ترجمة علي نجيب إبراهيم، دمشق: دار الينابيع، ١٩٩٥.

الهاشمي، السيد أحمد: *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع*، ضبط وتوثيق. يوسف صميلي. بيروت: المكتبة العصرية صيدا، ١٩٩٩.

هلال، محمد غنيمي: *النقد الأدبي الحديث*، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧.

الواحدي: *شرح ديوان المتنبي*، ضبطه وشرحه وعلق عليه وخرج شواهده ياسين الأيوبي، وقصي الحسين. بيروت: دار الرائد العربي، ١٩٩٩.