بسم الله الرحمن الرحيـــــــم

مقدمـــــــــــة:

تعد الاستعارة نوعًا مهمًّا من أنواع الصورة الفنية مهمة في التشكيل الفنّي للشعر، وقد اهتمّ بها القدماء بوصفها من أبرز أدوات الشاعر في بناء قصيدته، وركيزة أساسية من ركائز الخطاب، وقد أظهروا قيمتها وفضلها؛ لأنّها أكثر قدرة على تحقيق المعنى المطلوب والتعبير عن مكنونات الشاعر وحالته النفسية، حين تعجز اللغة العادية عن التعبير عن ذلك، وبهذا الفهم تخرج الاستعارة عن كونها أداة تزيين وزخرفة للنص إلى كونها وسيلة لتوصيل المعنى المراد؛ فهي ترتبط بالذهن، وكل العمليات الفكرية والتخمينية التي يقوم بها المتلقي والمستمع.

وإنّ الشاعر هو مبدع القصيدة ومكونها، وهو صاحب التجربة والأحاسيس والانفعالات، وهو المعبّر عن الفكر والوجدان، وقد وقع اختيارنا على الشاعر الإماراتي (شهاب غانم) بوصفه أحد أبرز الشعراء المتميزين في الساحة الأدبية الإماراتية، والقارئ لشعره يلاحظ تلك الصور الاستعارية الجميلة في ديوانه (مائة قصيدة وقصيدة)، وبعد قراءة الديوان قمنا باستخراج ما يتميّز به من إبداع في هذا الجانب، وهو دراسة بنية الصورة الاستعارية ومكوّناتها وأنماطها ووظيفتها.

وتتجلى أهمية الموضوع في إبراز جهود أحد شعراء الإمارات المتميزين في أعمالهم الأدبية؛ فقد كان اختيار ديوان الشاعر" مئة قصيدة وقصيدة " لسببين: أولهما: لكونه جامعًا للعديد من القصائد التي اختارها الشاعر بنفسه، فجاءت ممثلة لفترات مختلفة لحياته، بل لعلّها أفضل ما جادت به قريحة الشاعر من شعر، وثانيهما: لكونه قد حفل بكثرة واضحة من الصور الاستعارية، وهي بحاجة إلى دراسة وتحليل لبيان جمالياتها ووظائفها الفنية، ولكثرة هذه الصور سيتم اختيار نماذج من هذا الديوان للاستدلال بها على ما تفترضه الدراسة من أنّ وظيفة الاستعارة لم تقتصر على إنتاج الدلالة فحسب، بل كان أثرها الفني والجمالي واضحا في التشكيل الفني لشعره، كما أنّ تتبع جميع الصور الاستعارية في الديوان أمرٌ يحتاج إلى دراسة أكاديمية موسّعة لا يتسع لها هذا المقام. ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ الدراسات المتعلّقة بهذا الشاعر قليلة ولا تعدو أن تكون مقالات منشورة في مجلات ثقافية أو في شبكة المعلومات (الإنترنت). وأمّا المنهج المتبع في هذا الدراسة فهو المنهج الوصفي التحليلي، الذي ينطلق من النصّ نفسه ليكشف عن البنية اللغوية للصورة الاستعارية والكشف عن دلالاتها وجمالياتها الفنية.

وقد تناولت الدراسة ثلاثة مباحث: خصّص الأول منها لدراسة مكوّنات الصورة الاستعارية، وخصّص الثاني لدراسة أنماط الصورة الاستعارية، وتناول الثالث وظيفة الصورة الاستعارية، وكان المنطلق في تحليل النصوص الشعرية هو النصّ نفسه، وذلك من خلال الوقوف على العناصر الفنية التي تشكّلت منها الصورة الاستعارية، ومنها البنية اللغوية

وما تدلّ عليه من دلالات معنوية، ثمّ محاولة البحث في جماليات الاستعارة داخل النصّ الشعري، وبما أنّ المادة الشعرية لهذا الموضوع كبيرة؛ فقد اقتصرنا على اختيار نماذج مختارة من شعره، وذلك في سياق التمثيل على العناصر المكوّنة لهذا الفنّ التصويري الذي يعدّ جوهر الشعر وأساسه في التشكيل الفنّي.

(١) مكونات الصورة الاستعارية عند شهاب غانم [١]

استقرّ مفهوم الاستعارة عند الدارسين القدماء والمحدثين على أنّها "الكلمة المستعملة في غير معناها الوضعي، لعلاقة المشابهة، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الوضعي"[٢]، وتتصدّر الاستعارة بصورة كبيرة بنية الكلام الإنساني، إذ تُعدّ عاملاً رئيسياً في الحفز والحثّ، وهي أداة تعبيرية ومصدرا للترادف وتعدّد المعنى، ومتنفّسا للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة، ووسيلة لملء الفراغات في المصطلحات[٣].

وكما كان للاستعارة أهمية عند العلماء السابقين و نقّادهم، فقد كان لها أهمية وعناية لدى النقاد المحدثين، يقول بكري شيخ أمين: "هي قمة الفن البياني، وجوهر الصورة الرائعة؛ والعنصر الأصيل في الإعجاز، والوسيلة الأولى التي يُحلِّق بها الشعراء، وأولو الذوق الرفيع إلى سماوات من الإبداع ما بعدها أروع، ولا أجمل وأحلى، فبالاستعارة ينقلب المعقول محسوسا تكاد تلمسه اليد، وتبصره العين ويشمه الأنف، وبالاستعارة تتكلم الجمادات، وتتنفس الأحجار، وتسري فيها آلاء الحياة"[٤]. ويرى "فايز الداية" أنّ الاستعارة "تُلمح في دلالة لفظة ضمن سياق غريب عنها، فيقع تصادم أو احتكاك بين المؤدى القديم لهـــذه اللفظـــة – أي ما كانت عليه قبل انتقالها – والموقف الجديد الذي استدعاها" [٥].

وللاستعارة أهمية كبرى عند النقاد والدراسين الغربيين فهي الركن الرئيسي في

---

[١]– ولد شهاب محمد عبده غانم الهاشمي الحسني المشهور بـــ" شهاب غانم". في أكتوبر ١٩٤٠م في عدن، درس في كلية عدن ثم في عدد من الجامعات في بريطانيا والهند. هاجر إلى دولة الإمارات العربية المتحدة وحمل جنسيتها منذ عام ١٩٧٦م، وحصل على الدكتوراة في الاقتصاد من جامعة كارديف ببريطانيا عام ١٩٨٩م، شغل العديد من المناصب، كما حصل على مجموعة من الجوائز الأدبية الرفيعة منها جائزة "طاغور للسلام"، وجائزة "العويس" ٢٠١٣. له ٤٥ كتاباً منشوراً منها نحو ١٠ كتب باللغة الإنجليزية. انظر ترجمته: في مقدمة ديوانه مئة قصيدة وقصيدة، كتاب دبي الثقافية، دبي ٢٠١١.

[٢] – العاكوب عيسى، المفصل في علوم البلاغة العربية، جامعة حلب، (ب.ط)، ٢٠٠٤م، ص ٤٥٢.

[٣] – أبو العدوس، يوسف، الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، الناشر : الأهلية للنشر والتوزيع –المملكة الأردنية الهاشمية – عمان، ١٩٩٧ م، ص ١١.

[٤] – بكري، شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)، دار العلم للملايين– بيروت، ط٧، ٢٠٠١، ص٦٧.

[٥] – الداية ، فايز، جماليات الأسلوب– الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر– بيروت، ط٢، ١٩٩٦م.، ص١٥.

تكوين الشعر وفي خلق الصور؛ فهي عند أرسطو " نقل اسم الشيء إلى شيء آخر"[١] ، ويقول "جيرو": "لا يوجد شعر، إلاّ وبِجوهره استعارة شاملة" [٢]، وهي عند " دومارسيه ": "وجه بلاغي تنتقل به دلالة اللفظة الحقيقة إلى دلالة أخرى لا تتناسب مع الأولى إلاّ من خلال تشبيه مضمر في الفكر[٣].

إن تحديد مصادر الشعر لدى الشاعر له أهمية كبيرة ؛ لمعرفة تلك الأشياء التي تؤثر فيه أو يتأثر بها، إذ "يستمد الشعراء المادة الأولية لصورهم من مصادر شتّى، بعضها مما يعايشونه في بيئتهم كالطبيعة التي تحيط بهم، والناس الذين يتعاملون معهم، والحياة الإنسانية التي ينغمسون فيها، والأنشطة التي يقومون بها المرء في حياته اليومية "[٤]، وعند النظر إلى مصادر شاعرية الشاعر الإماراتي "شهاب غانم" سنلحظ تنوّع المصادر التي استقى منها صوره الفنية، ونراه يستمد صوراً من الطبيعة تارة، وتارة من حركات الإنسان أو الحيوان، وتارة من الجماد وغيرها من مظاهر الحياة، فكان أن عبّر عما يجول في نفسه من عواطف وأخيلة وأفكار عن الحياة التي تشتمل مرحلة مواكبة لحركة الصراع التى عاشها في البعد عن الوطن لاستكمال الدراسة بالخارج، وتنقله في بعض البلدان العربية والغربية، فأكثر صوره الشعرية تمثل الحياة الاجتماعية والدينية والجمالية والوصفية، وثقافة شهاب غانم الدينية بما يتصل بها من أخلاق ومعتقدات لها أثر كبير في ترقية عقله وتقوية شعوره العقدي في خلق موضوعات إسلامية يتردّد صداها في صوره الشعرية، ولاسيما المستمدة من التعبير القرآني، وتتكون الصورة الشعرية من مكونات داخلية كاللغة والعاطفة والخيال، ومكونات بلاغية كالتشبيه والاستعارة.

ومكوّن الاستعارة – وهو الذي يهمّنا في هذه الدراسة – هو اعتمادها على تشبيه حذف أحد طرفيه، مع وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي، ومع هذا التشبيه الذي يحذف أحد أطرافه، تتنوع الاستعارة إلى أنواعٍ كثيرة، لعلّ أبرزها الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية والاستعارة التمثيلية، وسنكتفي بذكر

---

(١) – أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر بن يونس القنائي من السريالي إلى العربي، تحقيق وترجمة محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر– القاهرة، (د.ط)، ص١١٦.

(٢) – البستاني صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني للطباعة، ط١، لبنان، ١٩٨٦، ص٦٨، نقلاً عن Gaston Esnault, Metaphores occidientaless, P ٣١.

(٣) – المرجع السابق، ص٦٩.

(٤) – الجهني، زين بن محمد بن غانم، الصورة الفنية في المفضليات أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة ، ط١، ١٤٢٥هـ، ج ٢، ص ٦١٧ . وينظر: الخضيري صالح بن عبدالله بن عبدالعزيز، الصورة الفنية في الشعرالإسلامي عند المرأة العربية في الشعر الحديث، مكتبة التوبة، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤١٤ هـ – ١٩٩٣ م، ص: ١٢٩.

هذه الأنواع الثلاثة وأمثلة عليها من خلال قراءتنا في ديوانه "مئة قصيدة وقصيدة".

أولا: الاستعارة التصريحية

هي الاستعارة التي ترتكز على المشبّه به مصرحا به في الكلام، وقد تحدث السكاكي عن هذا النوع من الاستعارة في قوله: " تنقسم الاستعارة إلى مصرح بها، ومكنّى عنها، والمراد بالأول هو أن يكون الطرف المذكور من طرفي التشبيه هو المشبه به، والمراد بالثاني أن يكون الطرف المذكور هو المشبه"[١] ؛ ومنهم من عرفها بأنها "هي ما صرح فيها بلفظ المشبه به، أو ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه"[٢]. ويرى عبد الإله الصائغ أنّ الاستعارة التصريحية أعمق وأنزع إلى المجاز من الاستعارة المكنية؛ فالأولى تنطلق من أنّ المستعار أكبر شأناً بشكل يطغى فيه على المستعار له، بينما الثانية تحتفظ للمستعار له بقدر من القيمة والمكانه بالنظر إلى المستعار[٣]. وهذا الرأي مخالفٌ ما استقرّ لدى جمهور البلاغيين الذين أكّدوا أنّ الاستعارة المكنية ألصق بلغة المجاز من التصريحية، وأنّها أبلغ وأكثر تأثيرًا في النفس، وأجمل تصويرًا؛ ذلك أن العمل الإبداعي فيها أدقّ منه في التصريحية[٤].

و يقل فيه هذا النوع من الاستعارة في ديوان الشاعر شهاب غانم "مئة قصيده وقصيدة" ؛ فهي كما قال الدكتور عبد الإله الصائغ بأنّ هذه الصورة : "من أندر الصور الفنية وجودا"[٥] ، وهي كذلك "أكثر صعوبة وأقل مكاناً"، وهذا ما لمسناه في ديوانه فهي تكاد محدودة.

وقوله كذلك في قصيدته " يا زمان الوصل":

إذ كلَّمَا غرِقَتْ إحدى سفائنِنَا

زوارقُ الوصلِ تُنجينَا من الضرر[٦]

الضرر[٦]

"السفن، الزوارق" من الجمادات، حيث يتعلق الشاعر بطوق النجاة في هذا البيت، والمراد الحقيقي لقصيدته هو مناجاته لهاجره، وتمنّي اللقاء من بعد الفراق، والوصال من بعد القطيعة والهجران، وهنا يعبر الشاعر عن إمكانية تحقيق الوصل مرة أخرى، وذلك من خلال التعلق بإحياء الأمل من جديد، فحتى لو غرقت السفينة العظيمة كبيرة الحجم، فمن

---

(١) – السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد الهنداوى، دار الكتب العلمية – بيروت، لبنان ، ط١، ٢٠٠٠م، ص ١٧٤.

(٢) – عتيق عبدالعزيز، في البلاغة العربية (علم البيان)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر– بيروت، ١٤٠٥هـــ–١٩٨٥م، ص١٧٦.

(٣) – الصايغ عبدالإله، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، الندوة السنوية الثانية، اتجاهات النقد الأدبي الحديث في العراق، آذار– قسم اللغة العربية–كلية التربية – جامعة موصل،١٩٨٩م، ص ٢١.

(٤) – فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها: علم البيان والبديع، ط١٠، دار الفرقان، عمّان (الأردن) ٢٠٠٥م، ص١٨١.

(٥) – المرجع نفسه، ص ٢١.

(٦) – المصدر السابق ، ص ١٧٩.

الممكن للقوارب الصغيرة أن تكمل مسيرة اللقاء، وهنا استعارة تصريحية تضفى للمعني جمالاً، حيث يشبه الشاعر الحالة العاطفية التي يمر بها بوصفها سفينة يمكنها أن تعبر به إلى بر الأمان وتلحقه بمن يحب.

وكذلك ماجاء في قصديته " وئام" ،بقوله:

تجرين.. تلهين... وفي خاطري

يجري ويلهو القلب قدّامي[١]

فهو يعبر عن طريقة لعب ابنته حبيبته، حيث تجري وتلعب؛ ليخفق معها قلب الشاعر، وتتحرك مشاعره فرحاً، وطرباً، وتتجلى لنا من خلال البيت السابق صورٌ استعارية تحمل بين طياتها العديد من المعاني الجمالية، فيأتي قول: "تجرين وتلهين" ليعبر في ضوئها الشاعر عن الفرح والسعادة اللذين يغمران قلبه، وامتلأ حباً، وشوقاً، كما يربط اللعب المادي لابنته بصورة استعارية أخرى، وهي تشبيه، وتشخيص لحالة القلب في سعادته بالإنسان الذي يمتلك القدرة على الحركة الرشيقة التي يخطوها فرحاً عندما يجد ما يسره، فالاستعارة التصريحية حين شبه ابنته بالقلب للدلالة على الحب والسعادة فالقلب رمز الحب ومكمن العاطفة.

ومن ذلك كذلك ماجاء في قصيدته "من وراء الستار الحديدي" التي تصف الحالة النفسية بقوله:

أريد ولو لحظةً من سلامْ

وأحلمُ بالنور يولد بين الركامْ

بصيصاً..

ففيضا يمزّق حولي ستورَ الظلامْ

فاحفظي بقهقهة في القتام[٢]

وضح الشاعر من خلال هذه الأبيات رغبته في الحصول على الأمن والسلام، في وسط الوضع المأساوي الذي يعيشه، فهو يتمنى ولو بصيص أمل بأن يزول ما هم عليه، فلفظة الركام تدلّ على وجود تخريب أدى إلى هذا الركام، وتمني النور دلالة على حرمانهم من الأمن، الأمر الذي يجعلهم لا يبصرون النور رغم وجوده. فالصورة الاستعارية في قوله "واحلم بالنور يولد بين الركام" حيث شبه الشاعر أمله بالخروج من أزماته بالنور، للدلالة على الخروج إلى عالم جديد، فهو يحلم ويرغب بالخروج من الوضع الراهن إلى وضع أكثر أمانا وسلاماً.وشبه الوضع المأساوي وتأثيره بستور الظلام لدلالة على تراكم البؤس الشقاء والخوف والرعب، وهناك تبادل في التأثير بين الشاعر والمجتمع الذي يعيش فيه "ففي الشعر الاجتماعي يستجيب الشاعر لسمات المجتمع، ويصبح قلبه مرآة تنعكس عليها خصائصه ومميزاته"[٣].

وقوله في قصيدته "سوف يأتي فجر":

سوف يمضي الدُجَىويأتي صباحُ

تتلاشى في نوره الأشباحُ

سوف يأتي فجـــــرٌ يمزق ليلاً

---

[١] – المصدر السابق، ص ٢٦.

[٢] – المصدر نفسه ص ٢٧.

[٣] – شلبي سعد إسماعيل، البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر، عصر الملوك والطوائف، دار نهضة مصر – القاهرة، ١٩٧٨م، ص ٥١٩.

سرمديا في ساحنا ينداح[١]

ففي البيت السابق يصف الشاعر النفس التفاؤلية وقرب موعد الانتهاء من المعاناة، فاستخدم الأداة "سوف" التي تقترن بالفعل المضارع لتأكيد هذا الأمر الذي قد تطول مدته، ولكنّه آتٍ لا محالة؛ فهو يتفاءل بفجر يأتي بعد عتمة ليل طويلٍ، وينشر شعاعه ويزيل ظلمة الليل والمعاناة.

وقد استعار في هذه الأبيات الفجر للدلالة على المستقبل الشرق، واستعار (الدجى) للدلالة على ما أصاب أمته من تخلف واستعمار، كما أنّه استعار (الأشباح) للدلالة على الأعداء، وقد حذف المشبّهات فجاء هذه الاستعارات التصريحية معبّرة بطريقة مجازية عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر؛ فعلى الرغم من المعاناة والقهر والظلم والمعاناة، فإنّه متفائل بمستقبل مشرق لأمته في المستقبل.

ثانيا: الاستعارة المكنية

الاستعارة المكنية هي: "أن تحذف المشبه به بعد أن تستبقى شيئا من لوازمه تكنى عنه به ثم تسنده إلى المشبه المذكور في الكلام"[٢]. وديوان الشاعر يزخر بالاستعارات المكنية إذ كان لها الحظ الأوفر. وسرّ بلاغة الاستعارة المكنية "ما فيها من تشخيص وهبة حياة، وذلك أن كمية الخيال فيها أكبر من كميته في الاستعارة التصريحية، من حيث إن الاستعارة المكنية صورة خيالية أصيلة ملحقة بها صورة خيالية فرعية من قرينتها التخيلية والأخرى، والاستعارة المكنية فيها الكناية عن المشبه به المحذوف بما استبقيناه منه دلالة عليه، وهذا يعني أن ما اجتمع لنا في صورة بيانية واحدة الاستعارة المكنية مجازًا وكناية معاً"[٣].

ومن أمثلة الاستعارة المكنية قوله في قصيدة " الأمواج":

إنها الموجةُ تلعب
إنها الموجةُ تصخب
إنها الأمواجُ تشّتَدُ وتغضب[٤]

جاء هذا البيت معبراً عن حال الموجة التي تتحرك بصورة مستمرة ومتغيرة، وينتج

(١) – غانم،شهاب، مئة قصيدة وقصيدة، ص ٥٢.

(٢) – قلقيلة عبده عبدالعزيز، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٩٢م، ص ٦٤.

(٣) –المرجع السابق، ص٦٦.

(٤) – غانم،شهاب، مئة قصيدة وقصيدة، ص٢٩.

عن هذه الحركة أنها تلعب مرةً، حيث تكون حركتها محددة في اتجاه اللعب بطريقة معينة، وهنا تأخذ شكل الهدوء النسبي، ثم يتحول هذا اللعب إلى صخب حيث ينتج عن حركتها صوتٌ مرتفعٌ، وذلك نتيجة شكل الحركة العشوائي التي أصبحت عليه، وأخيراً نجد الشدة والغضب، وهنا نلحظ استخدام الشاعر للجمع فقال: "الأمواج"؛ لأن الموجة الواحدة لا يمكنها أن تشتد، وتغضب بمفردها؛ حيث يشخص الشاعر حال الموجة التي تلعب، وتصخب بالطفلة التي تكون هادئة حيناً، ومزعجةً مرةً أخرى، وغاضبة وثائرة في أوقات أخرى.

وتتضح الاستعارة في حذف لفظة الطفلة، وعبر عنها بأحد لوازمها، وهي السلوكيات التي تقوم بها مثل الضحك، واللعب، والصوت العالي، والغضب. كما يعمل هذا التشخيص على زيادة روعة المعنى، ويضفي عليه جمالاً. فالصور المتعددة هنا أضافت جمالاً في النص وحركة، فالشاعر لا يضع الصور ليجمل بها النصّ بل هي كما يقول محمد فكري الجزار: "الصورة الشعرية، إذن ليست تشكيلاً فحسب ولا منهجاً في بناء القصيدة فقط، وإنّما هي كذلك أسلوب تفكير وتعبير وموقف من العالم"[١].

وكذلك ماجاء في قصيدته "إهداء":

وبصدرِي صدَى الصِّبا قد تلاشَى

وذوت كــلَّ ضحكــةٍ مجنونـــــــة

وخبتْ شعلــةُ الشبابِ بفكري

في دمّي في طبائعِي المسنونَة

واضمحلتْ قصائدِي وهي كانت

ذاتَ زهو.. رقاصةٌ..موزونــة

شابَ شَعرِي وشِعر عشقِي ولكن

لم تزل مهجتي بكم مفتونــة[٢]

يقدم الشاعر من خلال تلك الأبيات إهداءً، يحاول من خلاله أن يعبر عن حالته المزاجية بعد تأثير الأيام، وما بها من صراعات قد شحنت صدره بالعديد من التناقضات، حيث اختفى زهو الصبا، وأيام الشباب الجميلة ليحلّ محلّها الهرم، كما استترت الضحكة العابثة الساخرة، ثمّ انطفأت بداخله الثورة الفكرية الجامحة التي يحملها الإنسان في شبابه، وأصبح الركود هو الطابع السائد في أيام شيخوخته.

أما بخصوص القصائد والأشعار فقد ذبلت نبتتها التي كانت في ريعانها أيام صباه، ليصل الشعر إلى مرحلة الكهولة، وعلى الرغم من تلك الحالة الحتمية التي يعيشها الشاعر نتيجة كبر السن، إلا أنه مايزال يعشق قراءه ومحبيه، وعليه فهو يقدم لهم إهداءه؛ فالاستعارات المكنية في قوله "صدى الشباب قد تلاشى" حيث يشبه الشاعر أيام الشباب بالإنسان له صوت، وهنا تشخيص يجمل من فترة الشباب التي عاشها، وفي قوله "ضحكة مجنونة" فالضحكة أصبحت إنساناً منطلقاً

---

[١] – الجزار، محمد فكري، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ايتراك والنشر والتوزيع– مصر الجديدة القارة–ط٢–٢٠٠٢م، ص١٥٣.

[٢] – غانم، شهاب، مئة قصيدة وقصيدة،ص٩.

مبتهجاً، كما تأتي جملة "خبت شعلة الشباب" ليشبه فترة شباب الثائر بشعلة النار التي انطفأت بعد اشتعالها، وهنا تجسيد للشيء المعنوي بشئ مادي ملموس، وفي قوله "طبائعي المسنونة" تجسدت الطبائع والخصال بالشيء الحاد المسنون.

وقال كذلك في قصيدته "قراشة وورد":

كمْ وردةٍ سالَ الندى في خدِّها

يبكِي الخديعةَ قلبهَا الموتور[1]

فقد عبّر الشاعر من خلال هذه الأبيات عن الوردة، وشبهها بالصبية بهية الحسن، جميلة المنظر، والتي يلمع خدها خجلاً، وعلى الرغم من المظهر الخارجي لتلك الوردة إلا أنها تحمل بين طياتها العديد من المشاعر الحزينة، حيث يبكي من داخلها قلبها الموجوع. كما استخدم الشاعر كلمة: "كم" ليعبر عن كثرة تكرر الحالة. وظهرت الاستعارات المكنية في قوله: "سال الندى في خدها، يبكي الخديعة قلبها"، فنجد الشاعر يشبه الوردة مرةً بالصبية التي لها خدان جميلان، ومرةً أخرى نجده يشبه تلك الوردة بإنسان له قلب أنثوي مرهف الحس، حيث جارت عليه الأيام بأحداثها المؤلمة الغادرة. وفي كلتا الحالتين نجد روعة المعنى من خلال أسلوب التشخيص الذي يتبعه، كما يستقي الشاعر الصورة الفنية من خلال الكلمات الدالة على الإنسان.

ويقول في قصيدته "أين ألحاني":

لا تسأليني أينَ ألحانِي

ولتْ وخلتنِي لأشجاني

إقبالهَا بالأمسِ حيّرني

ونفورهَا سرٌّ هو الثاني

كانت تسامرني وتغمرني

بالوصل..كيفَ سختْ بهجراني[2]

فهو يناجي من خلال هذه الأبيات أشعاره، وذلك بنوع من التحسر على فقدانها وهجرانها، ويعبّر عن ذلك بقوله (لا تسأليني)، والمراد هنا أنه يعرف إجابة سؤاله، حيث تلاشت ألحان وأنغام حبه، ولم يعد يتبقى له سوى الأحزان التي تغمر قلبه، ويُظهر ذلك الفارق بين وجودها في حياته في الماضي وبين فقدانها، حيث لم تعد موجودة في وقت شدته، ومن ثم عدم وجود من يخفف عنه أعباءه. وهذا ما أراد الشاعر أن يعبر عنه في جملة "كانت تسامرني وتغمرني بالوصل"، أي أن الألحان كانت بمثابة الصديق الذي يسمعه، ويخفف عنه، كما كانت أيضاً بمثابة حبل الود الذي يربطه بالحياة، حيث كانت مصدر الوصل والعطاء.

فتتجلّى الاستعارة المكنية التشخيصية في قوله:" إقبالها بالأمس حيرني، ونفورها سر هو الثاني"، فالاقتراب والبعد إنما هما من صفات البشر، والشيء نفسه في قوله: "كانت تسامرني وتغمرني"، فقد شخص الشاعر الألحان بالصديق الذي يصل صديقه، وأيضاً في قوله: "سخت بهجراني" فقد أصبحت الألحان بمثابة الشخص الذي يجود، ويكرم

---

[1] – غانم، شهاب، مئة قصيدة وقصيدة، ص ١٦.

[2] – المصدر السابق، ص ٢٣.

غيره، وهنا حالة تحسر وألم نفسي عميق لدى الشاعر.

وقوله في قصيدته " ألا بذكر الله" التي تدعو إلى ذكر أنعم الله تعالى علينا:

وها هنَا العشّــبُ والأزهــارُ باســمة
وها هنَا الوردُ في الأنسامِ فواحُ[١]

يأتي الشاعر من خلال هذه القصيدة ليعبر عن فضل الذكر، والتسبيح لله سبحانه وتعالى، وفي ضوء هذا البيت نجد تعبير الشاعر عن الآثار الإجابية على النفس البشرية عند ذكر الله تعالى، حيث تطيب الروح وتصفو، وتصل إلى حد الشفافية، والنقاء. ومن آثار ذلك أن يرى الانسان العابد كل شيء محيطٍ به في أبهى صوره، فهو يجد العشب، والزهور تتفتح في شكل ابتسامات جميلة، كما تطيب رائحة الورود بعطرها الفواح في كل مكان.

فالاستعارة المكنية في قوله "العشب والأزهار باسمة" حيث يصور الأزهار بالإنسان الذي يبتسم عندما يجد ما يسر نفسه، وروحه، وهذه الاستعارة منبعها الصور الفنية لدى الإنسان، وهنا موضع تشخيص. وبالمثل نجد الشطر الثاني من نفس البيت قد مُزجت بالاستعارة المكنية التي تصور نسيم الورود بالعطر الذي تفوح منه الطيب، وقد جاءت الصورة الفنية هنا مستمدة من كلمات دالة على الطبيعة، وفي ذلك دليل على الصدى الرائع الذي يعود على نفوس الذاكرين.

وقوله كذلك في قصيدته "مصرع الحب":

كيف انتهى الحبُّ والأنهارُ ما فتئت
في جانحيك بموجِ الحبِّ تصطفق
نهر الهوى جف بالسّــــد المنيع فما
نزر من الماء فوق الســــد ينبثق[٢]

فقد عبّر الشاعر من خلال هذه الأبيات عن نهاية قصة حبه، وعلاقته بمحبوبه، حيث ارتطمت سفينة الحب بالموج فتحطمت، وهنا يربط الشاعر الحب بالأنهار التي جف ماؤها من خلال سد حصين قوي يمنع تدفق، وجريان المياه، فهكذا كانت نهاية قصة حبه مثل هذا السد الذي حال دون وصول المياه. وقد استوحى الشاعر صورته الفنية في هذا البيت من خلال استخدام المصطلحات الدالة على الطبيعة، حيث تضفي على الشعر نوعاً من الخيال البديع لأنها تحمل بين جنباتها العديد من الإشارات المعنوية المستمدة من روعة الطبيعة بمناظرها الخلابة.

وقد شبه الشاعر الجانحين بشاطئين تجري الأنهار بينهما ويصطفقان فيهما بموج الحبّ، وممّا زاد الاستعارة جمالاً الترشيح وذلك بإضافة الموج إلى الحبّ.

---

[١] – المصدر السابق، ص ٢٢١.

[٢] – المصدر نفسه، ١٠٦.

ثالثا: الاستعارة التمثيلية

الاستعارة التمثيلية هي ما كان المستعار فيها تركيباً، وهذا النوع من الاستعارة فيه روائع التعبير الفني يستخدمه الأديب عن طريق قول مأثور، أو حكمة، أو مثل مضروب. وقد عرفت كذلك بأنها:"تشبيه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين أو أمور بالأخرى ثم تدخل المشبه في جنس المشبه بها مبالغة في التشبيه فتذكر بلفظها من غير تغيير"[١].

ومن أمثلة الاستعارة التمثيلية قوله:

وتقول الحكمةُ والحكمة يمنية

لا ترعَ في جيبكَ ثعباناً أو حية[٢]

يأتي هذا البيت في إطار قصيدة بعنوان: "الزمن السريالي"، وكلمة السريالية تعني اتجاهاً معاصراً في الفن والأدب يذهب إلى ما فوق الواقع، ولقد أراد الشاعر من خلال هذه التسمية أن يصف حالة أمته اليوم ويعرفه العالم من أحداث وتناقضات ومآمرات تصب كلّها ضد أمتنا العربية، ففي ضوء البيت السابق نجد أسلوب النصح الذي يقدمه الشاعر لمن يقرأ له، حيث يدعوه إلى عدم الأمان لليهود الغدّارين الذي يحتلون الأوطان، حيث يطلب عدم عقد الصلح معهم تحت أي مسمى، فهم مهما ابتسموا في الظاهر إلاّ أن قلوبهم تحمل الحقد والمكر والخديعة.

وتظهر الصورة الفنية في البيت من خلال الاستعارة التمثيلية، والتي جاءت على هيئة حكمة يمنية، حيث شبه من أراد مصافحة اليهود وعقد الصلح معهم كمن يرعى في جيبه ثعباناً أو حيّةً، للدلالة على الغدر والخبث والموت؛ حيث استخدم الشاعر كلمتي: "الثعبان والحية"، وذلك ليعدد أوجه الضرر التي تلحق بمن يأمن لليهود.

وقوله كذلك في مثل قصيدته السابقة:

في هذا الزمنِ السريالي

اختلط الحابلُ بالنابلِ

وغدا المجنونُ هو العاقل[٣]

كانت المعارك فيما مضى تُوزع فيها مهمّة رمي النبال والسّهام إلى جنود، ومهمّة إمساك حبال الخيل، والجمال إلى جنود آخرين، وعند اشتداد الوطيس، والتحام الجيشين المتحاربين، وارتفاع النقع أي غبار المعركة، ونزال الفرسان، واصفرار الألوان، وسطوع الوهج من سنابك الخيل، وتزلزل الأقدام، لا يعرف الحابل من النابل، أي لا يعرف من يمسك الخيل، والجمال من رامي السهام. ومن هنا جاء قول الشاعر: "اختلط الحابل بالنابل"، ليعبر عن قسوة هذا الزمان، والذي يربطه الشاعر بزمن المعارك، والغزوات، وذلك دلالةً على فقدان المعرفة، ولم يعد يُعرف العالم من الجاهل، ويدعم

---

[١] – القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مراجعة : بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم– بيروت،١٩٨٨م. ص٤٣٨.

[٢] – غانم، شهاب، مئة قصيدة وقصيدة، ص ١٣٤.

[٣] – المصدر السابق، ص ١٣٦.

الشاعر هذا القول بسطر: "غدا المجنون هو العاقل"، والذي يعني الفوضى الخلاقة التي يضيع معها تقييم الإنسان، فالذي يرفض اليهود اليوم يُنظر إليه بوصفه مجنوناً، وهو مأخوذ من المثل الذي يقول (اختلط حابلهم بنابلهم)[١] وهو الذي يرمز للارتباك .

فالاستعارة التمثيلية في قوله: "اختلط الحابل بالنابل" حيث يصور الشاعر الفوضى، واضطراب الأمور، واختلال الموازين بمن لا يعرف الحابل من النابل، ويستقي الشاعر مصدره الفني هنا من التراث الأدبي، ومن إيحاءات دالة على الإنسان المحارب في عصور سابقة، فالصورة المركبة هنا كما يوضّح علي صبح "هي التركيب على الأصالة في التنسيق الفنّي الحيّ لوسائل التّعبير التي ينتقيها الشاعر أعني خواطره و مشاعره وعواطفه – المطلق من عالم المحسوسات ليكشف عن حقيقة المشهد والمعنى في إطار قوي نامٍ محسّن مؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين"[٢]، فما صوره الشاعر هو عباره عما يجول في خاطره اتجاه العالم الواقعي.

وقوله كذلك في قصيدته "خواطر دوحة":

حينَ تجفُ بأغصاني الأوراقُ

ويودعني ظلي الوارف حتى لا يبقى منه باق

يضرب مني الحطابون الساق[٣]

يأتي الشاعر من خلال قصيدة: "خواطر دوحة" ليستعرض بعض ملامح ذكرياته في صورة الرجل الذي ذهب ليستظل بشجرة كبيرة، عظيمة الظل، ذات أغصان يانعة خضراء، ومن خلال البيت السابق يوضح المصير المحتوم لتلك الشجرة، والتي تجف زهورها، وأوراقها، ويروح ظلها، ومن ثم تصبح وقوداً للنار على هيئة حطبٍ سريع الاشتعال.

وتتضح الاستعارة التمثيلية في تشبيه الشاعر لحالته بالجذور اليابسة، والتي يقبل الحطابون على جمعها من أجل استخدامها وقوداً للنيران. فالصورة الشعرية ليست طريقة تعبيرة فقط بل هي طريقة تفكير أيضا.

وقوله كذلك في قصيدته" سباق الجرذان":

وكم قد حملت السلالم بالعرض جهلا

ورحت أقود السفينة ضد الرياح[٤]

يصوّر الشاعر لنا مدى تحمله العناء والشقاء الذي لم يكن بيده كمن يحمل السلالم بالعرض، فحمل السلالم بالعرض أصعب من حملها مستقيمة " بالطول" حيث استخدم لفظة "عرض" للدلالة على مدى صعوبة الشيء حين حمله بالعكس، واستخدم لفظة "جهلاً " ليوضح بأن الأمر لم يكن برغبة منه. وفي الشطر الثاني يشبه الشاعر تحديه وشجاعته وإصراره

---

[١] – جمال طاهر، ودواليا جمال طاهر، موسوعة الأمثال الشعبية (دراسة علمية)، (د.ط)، (د.ت) ، ص ٨٧.

[٢] – صبح علي علي، الصورة الأدبية تأريخ و نقد ، دار إحياء الكتب العربية، ط١،(د.ت)، ص ١٤٩

[٣] – غانم،شهاب،مئة قصيدة، ص٩٢.

[٤] – غانم، شهاب،مئة قصيدة وقصيدة، ص ٤٠.

بمن يقود السفينة ضد الرياح، للدلالة على قوة تحمله وصبره وقت الشدائد.

وقوله في قصيدته "سباق الجرذان":

نضبت.. وكلّت شياطين شعري
وقد كنت أغرف غرفا
ومن كل بحر[1]

ففي الأبيات السابقة يصف الشاعر حالة الاستسلام وحالة الخمول لديه بقوله " نضبت" وكذلك بقوله " وكلت شياطين شعري" يدل على عجزه عن قول الشعر والإبداع فيه، وقوله "قد كنت أغرف غرفا " تدل على الكثرة أو الكم الوفير والإبدعاع، فدلالة اللفظة "الغرف" توحي بذلك، حيث شبه الشاعر على سبيل الاستعارة التمثيلية كثرة القصائد ووفرتها عنده، كمن يغرف من البحر مثما كان جرير يغرف شعره كذلك من بحر.

(٢) أنماط الصورة الاستعارية عند شهاب غانم

تحدثنا سابقا عن مكوّنات الصورة الاستعارية عند الشاعر شهاب غانم، حيث إن تحديد منابع الإبداع سبب مهم في تعيين أنماط الصور، حيث إنها ترتبط بها وتتعين من خلالها، كالمنابع البشرية التي ترتبط بحواس الإنسان، حيث تكون أقرب إلى ذهن السامع وتحقق له المعرفة والإدراك، ويسهل على السامع استيعابها، فيستطيع السامع أو القارئ تحديد نمط الصورة التي يقرؤها أو يسمعها من حيث كونها حسية "سمعية أو بصرية أو شمية أو تذوقية"؛ فـــالصورة الشعرية هي خلاصة تجربة شعورية يخلقها إحساس الشاعر، وقدرة خيالية على تحويلها من كونها شعورية إلى رسمها صورة مشاهدة للعيان.

وهناك مصادر كونية خارجبة كالبيئة والطبيعة التي تعين على تحديد نمط الصورة ، مثلما أشاد شوقي ضيف بابن خفاجة الذي "أحال الطبيعة من حوله إلى صور ووجوه ناطقة"[2] ؛ فالشعراء الأندلسيون على سبيل المثال كانت الأرض والكلمة "صورة تحتل مكانة مهمة في عقلية العاشق الأندلسي، فإذا جمال الأرض وجمال الصورة يتحدان في هذه العقلية"[3] ، كما أنّ هناك منابع روحية معرفية أخرى كالتي تستمد من القرآن الكريم والسيرة النبوية أو من الفلسفة والمنطق وغيرها؛ فالمنابع الإنسانية تحيل إلينا وتتعين من دلالات وصور حسية مرتبطة بحواس الإنسان، والمنابع الكونية الخارجية والمنابع الروحيةالمعرفية يتعين من خلالها الصور الإيحائية والتخييلية بشكل أكبر، وفي الصور الاستعارية لشهاب غانم تنوّع واضح بين ما هو محسوس وما هو متخيّل، وهو ما سنعرض له من خلال النماذج الآتية:

---

(١) – مئة قصيدة وقصيدة ، ص ٣٩.

(٢) –ضيف شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط٨، ١٩٧٧م، ص ٤٤٥–٤٤٦.

(٣) – ثقفان عبدالله بن علي، المقومات الفنية في القصيدة الأندلسية خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين، مكتبة الملك عبدالعزيز العامة، الرياض،١٤٢٢هـــ–٢٠٠١م، ص ١٧٨.

أولا : الصورة الحسية:

الصورة الحسية هي: "الصورة القائمة على إدارك الأشياء عن طريق إحدى الحواس، سواء كانت هذه الأشياء من الأمور المحسوسة أو الوجدانية"[١]، وعلاقة الصورة بكلّ من الحواس الخمس علاقة لا ينفك عنها أي شاعر في رسم صوره منها، فهي مدركة بالحس، ومرتبطة بالإحساس الذي يعدّ جزءاً من الإنسان، وقد رتّبت عناصر هذه الصورة بحسب قيمة كل من هذه الحواس، فبدأناها بالصورة البصرية، فالسمعية، ثم الذوقية، حيث تتداخل الحواس فيرى الشاعر ما هو مسموع، وقد يلمس ما هو مشموم، وهكذا.

إن دائرة الصورة الحسية دائرة في غاية السعة، وموضوعاتها تشتمل مجالات الحياة الإنسانية والحياة اليومية، والطبيعية، "ولا يصح بأي حال من الأحوال الوقوف عند التشابه الحسي بين المرئيات، أو المسموعات وسواهما، دون ربط هذا بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته"[٢]؛ فكل ما ندركه بحواسنا من لون معين أو صوت، أو عطر أو ملمس، أو مذاق يستثير ذكريات وتجارب تؤدي إلى صياغة صور شعرية خاصة في ذهن المبدع والمتلقي على حد سواء، وهذا يدخل في صميم فنية الاستعارة، ودورها في الإيحاء والتأثير، وبذلك تكتسب الصورة الاستعارية فاعليتها في هذا الاقتران الأصيل بين المحسوسات، والمشاعر، والأفكار، بحيث يستحضر عالم شعري بأكمله، ثم خلق الجو الشعري المتميز. وهي" أساس التصوير في الشعر بعامة، والصورة الحسية أقوى، من غير شك في الدلالة على المعنى والإحساس به من الصور البرهانية العقلية التي تهدف إلى الإقناع".

يقول شهاب غانم في قصيدته الغزلية "معاني الهوى عندي":

فما للحواسِ الخمسِ في أن تنير لي
سوى ما تجلّـــــى في المظاهر للخمسِ
وما كان عندي زائـــــــل الشكــل مأرباً
ولا استحوذ المحسوس يوماً على حسِ[٣]

ففي هذه القصيدة يتغزل الشاعر بمحبوبته ، وتتجلى مظاهر الحياة لحواسه الخمس ما لم يتجلَّ للشاعر؛ وقد يستحوذ ما يراه من محسوس هذه المظاهر في حسه على ما لم يستحوذ عليه حس الشاعر، أو قد يقرأ في إشارات هذه المظاهر الحسية. تلك الصورة الحسية التي سنعنى بتحليلها في هذا القسم، ومحاولة البحث في طبيعتها، وسير دلالاتها، وخلفياتها الرمزية في نفس الشاعر، وعني البحث بدراسة ثلاثة حواس من الحواس

---

(١) – الحديدي، عبداللطيف محمد السيد، الصورة الفنية في شوقيات حافظ، دراسة تنظيرية تطبيقية، دار المعرفة للطباعة والتجليد، مصر، المنصورة، ط ١، ١٤١٨ هـ-١٩٩٧م، ص٢٢٨.

(٢) – شرف عبد العزيز، الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص٩٦.

(٣) – غانم، شهاب،مئة قصيدة وقصيدة،ص٢٤.

الخمس هي (السمعية، والبصرية، والتذوقية) لورودها بصورة كبيرة في ديوان الشاعر.

أ- الصورة السمعية:

هي أفضل الحواس من حيث القيمة الجمالية، واستخدام السمع ليس تعويضاً عن البصر عند فاقديه حسب، بل عند المبصرين أيضاً عبر الحواس المختلفة، لفهم الصورة المتشكلة من ألفاظ دالة عليها، والسماع يعوض عن الرؤية، "والإنسان يستطيع أن يدرك عن طريق الكلام أفكاراً أرقى وأسمى مما قد يدركه بالنظر، الذي مهما عبر فتعبيره محدود المعاني غامضها"[1].

ونجد عناية شهاب غانم بهذا النمط التصويري واضحة؛ فحاسة السمع أقوى الحواس استخداماً للرموز، والإشارات العقلية، لكن ما يلفت انتباهنا في الصورة السمعية عند شهاب غانم إكثاره من استخدام الأصوات الخافتة الهامسة، ولعلّ ذلك أقرب إلى طبيعة الشاعر العقلية من جهة، وإلى رمزية الحاسة السمعية، وعقلانيتها من جهة أخرى.

ومثال ذلك ما جاء في قصيدة "فراشة وورود" التي تتحدث عن علاقة خيالية وطيدة الأواصر، يقول:

وفراشةٌ خَبرت أساليب الهوى
فمضَت تُرفرفِ في الرّبى وتدورُ
الورد آذان لحلــو حديثهــا
يتسقط الهمســاتُ حيــنَ تطيــرُ
فالورد مثل الغانياتِ سجيــــــة
للهمسِ في آذانِهــا تخديــرُ[2]

فمن خلال البيت الأول يتحدّث الشاعر عن الفراشة التي تعلّمت فنون الحب، وسمعت عن طرائقه؛ فطارت على الأماكن المرتفعة "الربى"، ثم حطت على الورود الجميلة؛ واحدة تلو الأخرى لتهمس وتقصّ عليها ما تعلمته من أهل العشق، ومن ناحية أخرى فإن الورود قد أنصتت "سجية الهمس" إلى الحديث الجميل التي تحكيه الفراشة.

ويتّضح من خلال الأبيات السابقة وجود العديد من الصور السمعية، حيث اعتمد الشاعر بشكل رئيس على الإيقاع السمعي، لكون السمع هو أكثر الحواس قدرة على إعمال العقل، والتوقع، فضلاً عن أنّه يتخذ نظام الشطرين أساساً له، وتتضح الصورة الأولى من خلال البيت الأول "وفراشةٌ خَبرت أساليب الهوى" نجد تشبيه الشاعر للفراشة بالإنسان الذي يملك أذنين للسمع، وتوجد لديه القدرة على تناقل الأخبار، وفيها استعارة مكنية حيث حذف المشبه به وهو الإنسان.

وتظهر الصورة الثانية في البيت الثاني "الورد آذان لحلو حديثُها"، والذي يشبه ويشخص الشاعر من خلاله الورود بالإنسان الذي ينصت باهتمام لحديث عذب يسر نفسه، وفيها استعارة مكنية حيث حذف المشبه به وهو الانسان. وتتجلى الصورة الثالثة في قوله:

---

[1] - أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بمصر، (د.ط)، (د.ت)، ص ١٥ وما بعدها.

[2] - غانم، شهاب، مئة قصيدة وقصيدة ، ص ١٦.

"يتسقط الهمساتُ حيــنَ تطيــر" حيث شبّه الشاعر من خلالها الهمسات الخافتة الرقيقة بالندى الرطب الذي يقع على الزهور حيث كلمة " يتسقط" دلت عليه، وتظهر هنا قدرة الشاعر على استعمال كلمات دالة على الطبيعة للتعبير عن خواطر رائعة تجول في نفسه.

ويشبه الشاعر في البيت الثالث الورود التي تتمايل من عذوبة الصوت الهامس الذي تسمعه، بالفتيات الحسان الذي يتراقصن طرباً، وهنا تشخيص أراد به الشاعر تجميل المشهد الذي يُظهر حوار الفراشة مع الورود، وكلّها استعارات مكنية تبرز جماليات الصورة.

وفي قوله في قصيدة " وشوشة" التي يرسم لنا الشاعر فيها طيف يوشوش له لكتابة الشعر ولكنه يرفض ذلك ، إذ يعوزه النشاط ويكنفه الخمول والمقدرة الكتابية في هذا الوقت ، بقوله:

وفي كبد الليل جاءت إليَا
توشوشُ بالسحرِ في أذنَي
تلوحُ لعينِي أضغاثُ رؤيا
تذبُ الكرى العذب عن مقلتيا[١]

يتحدث الشاعر من خلال هذه الأبيات عن طيف حبيبته الذي جاء إليه في وقت متأخر من الليل "كبد الليل" ليُناجيه بأروع الكلمات "توشوش بالسحر"، حيث يُعبر الشاعر عن محبوبته؛ بوصفها مصدر الإلهام الذي يستمد منه أشعاره، وكلمات قصائده.

ويتضح من خلال الأبيات السابقة ظهور صورة استعارية سمعية تتجلى في قول الشاعر: "توشوش بالسحر"، وهنا يشبه الشاعر الطيف الذي يناجي خياله بالإنسان الذي يهمس بالكلام العذب في أذن من يحب، وهنا يتضح التشبيه الذي يؤكد على جمال الحوار الذي يدور في خيال الشاعر؛ مما يضفي على المعنى الروعة، والخيال الفني الراقي، كما يستقي المصدر الفني من خلال كلمات تدل على جسم الإنسان، وهي الأذن "الحاسة المسؤولة عن السمع"، فالصوت أكثر فاعلية في مخاطبة مشاعر الآخرين،كما جاء في وصف عثمان موافي للشعر بقوله إنه : "أصوات مسموعة، تنبع من مشاعر الشاعر وأحاسيسه لمخاطبة مشاعر الآخرين، ومثيرة إياها بما تحمله من انفعالات تعبر عن الفرح والسرور، أو الحزن أو الغضب"[٢] .

وفي قولــه في قصيدة " سباق الجرذان":

فعقلي كليل.. وجسمي طريح
وكلّ كياني جريح.. جريح
وكلّ الجوارح حينا تئن.. وحيناً تصيح[٣]

في إطار هذه الأبيات نجد تعبير الشاعر عن حالة الوهن، والضعف التي قد وصل إليها، وذلك على مستوى العقل، والجسد، والخواطر التي تسكن بين جوانبه،

(١) – غانم، شهاب،مئة قصيدة وقصيدة،ص ١٠٣.

(٢) – موافي،عثمان، في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،١٩٨٤م، ص٢.

(٣) – غانم،شهاب،مئة قصيدة وقصيدة،ص ٣٩.

حيث نجده يقول بأن عقلي "كليل" أي مرهق، ومجهد، ومشغول بأفكار مشوشة، ويقول أيضاً جسمي "طريح" أي منهك القوى، ومتهالك، وهزيل، كما تعاني خواطره من الجراح "كياني جريح"، والآلام تلفه لدرجة أن مشاعره تصدر أصواتاً حزينة "أنين" وهو صوت المريض المتوجع، وفي مرات أخرى تصرخ استغاثة من هول ما تمر به من صعاب "تصيح".

وتتضح الصورة الاستعارية السمعية من خلال كلمات: "تأن، تصرخ"، والتي يعبر من خلالها الشاعر عن شدة المعاناة التي تضرب بكُل كيانه، حتى إنها قد امتدت لتغطي جوارحه، وهذه الصورة السمعية يشبه في ضوئها الشاعر الجوارح، وهي شيء معنوي بالإنسان العاقل الذى يتحدث، ويشكو كثرة الجراح، حيث يتأوّه، ويصرخ من شدة معاناته. وتستقي الصورة الفنية مصدرها من كلمات متعلقة بالإنسان، فالصورة السمعية قادرة على إيصال الأحداث المراد رسمها في ذهن السامع بالكلمات.

ب- الصورة البصرية:

حاسة البصر من أهم الحواس الخمس التي ندرك بها ما حولنا، والإبصار عملية تفاعل متكاملة، فيرى الإنسان الشيء، ويدركه ويحلله، ويكوّن عاطفة نحوه سلبية كانت أو إيجابية، ويسمى هذا الشعور حالة انفعال، والصور البصرية هي تلك الصور التي ندرك أبعادها بوساطة حاسة البصر والتي " ترتبط ارتباطاً وثيقا بالرؤية الوصفية الخارجية للأشياء؛ فهي أقرب إلى السطح منها إلى أعماق الشاعر ذاته" [1].

والصورة البصرية في الشعر هي التشكيل الفني، وهي الصورة التي ندركها بالعين أو نتفكر بها ومن الممكن مشاهدتها. ويترجم ترجمه اجتهادية لأرسطو بقوله:" الصورة البصرية تظهر حتى إذا كانت الأعين مغمضة"[2]، وقد ذكر ابن حزم في بيان أهمية حاسة البصر عند الإنسان بقوله: "اعلم أن العين تنوب عن الرسل، ويدرك بها المراد، والحواس الأربع أبواب إلى القلب ومنافذ نحو النفس، والعين أبلغها وأصحها دلالة وأوعرها عملاً، وهي رائد النفس الصادق، ودليلها الهادي، ومرآتها المجلوة التي بها تقف على الحقائق وتميز الصفات وتفهم المحسوسات، وقد قيل : ليس المخبر كالمعاين" [3] .

ومن أمثلة على ذلك قوله في قصيدته " لغة العيون":

إذا أنظارنا اعتنقت أحس القلب يضطربُ
ويزهو وجهها خجلاً ويعلو خدها اللهبُ
وتسبل فوق عينيها جفوناً زانها العتبُ

---

(1) – علوان علي عباس، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٥م، ص ٤٧.

(2) – أرسطو، كتاب النفس لأرسطو طاليس، تقديم : أحمد فؤاد الأهواني، المركز القومي للترجمة،ط١، ٢٠١١م،.ص ١٠٥.

(3) – ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة مصر (د.ت)، ج١ ص١٣٧.

فأشعر أن هذا القلبَ بين جوانحي يثبُ
وأغضي مثلها خجلاً ولا أفضي بما يجبُ
فتمضي لم تفه شفةٌ ولكن صمتُنا خطبُ![1]

يعبّر الشاعر من خلال هذه الأبيات عن حالة عشق مكتملة الملامح حيث تعبر عن عناق الأنظار، واحتضانها بين العاشقين، وفي تلك اللحظة يضطرب القلب، ويخفق "يضطرب، ثم "يزهو الوجه" أي يبتسم، وتظهر عليه علامات السعادة، ومن ثم تزداد حُمرة الخجل "وجهها خجلاً ويعلو خدها اللهب"، على الخدين جلياً من لوعة الإحساس. كما تدمع العين شوقاً إلى اللقاء، حيث تثبت جفون العين، وتتركز ناظرةً في هيام إلى الحبيب على هيئة عتاب مهذب "وتسبل فوق عينيها جفوناً زانها العتبُ"، ومن جمال هذا اللقاء المشوّق نجد خفقان القلب، وتحركه من مكانه لدرجة أنه يقف بداخل الجسم، وخلف الضلوع، وفي هذه الحالة نجد الاحترام المتبادل بين المحبين، حيث يدور الحوار، وذلك بشيء من الرقة والخجل، حيث لم تتفوه الشفاه بأية كلمة.

ويتضح في النصّ العديد من الصور الاستعارية البصرية الرائعة، حيث استعار الشاعر وشخص النظرات المتبادلة مع حبيبه بالأشخاص الذين يحتضنون، ويتعانقون "أنظارنا اعتنقت"، كما نجد التجسيد في قول "يعلو خدها اللهب"، حيث يستعير الشاعر حُمرة الخجل بلهب النار، وذلك من شدة الاحمرار، وتأتي جملة "القلب بين جوانحي يثبُ" ليشبه الشاعر من خلالها، ويشخص القلب الهائم الذي يقفز فرحاً ، وشوقاً بالطفل الذي يقفز فرحاً عند رؤية ما يسعده.

وتظهر الصورة البصرية في قول الشاعر: "أنظارنا اعتنقت، وتسبل فوق عينيها جفوناً زانها العتبُ"، حيث يؤكد لنا الهدف العام من قصيدته، والتي أسماها بلغة العيون، فالصورة البصرية هنا تكشف لنا عن الحوار الذي تحمله النظرات بين العاشقين، حيث لا يشترط خلال لقاء المحبين أن يدور حوار وكلمات متبادلة، وإنما يُكتفى بالصمت الذي يكشف عن صور فنية عميقة، وحوار ذي مغزى عظيم في نفوسهم، فإن" المدركات الحسية أقوى من المدركات المعنوية وشكلت صورا بصرية في ذهن المتلقي أدت إلى التأثير النفسي فيه عبر الانفعال المناسب لتصوراته الذهنية والحسية على حد سواء"[2].

ويقول كذلك في قصيدته "غيم":

فحدق.. وحدِّق إنه غيمٌ حالم
وعطرٌ..ولا ورد تنَّفس بالعطرِ[3]

فالشاعر في ضوء البيت السابق يحاول أن يستثير إرادة القارئ ورغباته، حيث يطلب منه أن ينظر حوله بإمعان، وتدقيق "فحدق وحدق"، لعله يقدر على الرؤية من خلال هذه الصورة قاتمة اللون، والملوثة "غيم حالم"، معبراً هنا عن عدم القدرة، حيث فات الأوان،

---

(١) – غانم،شهاب، مئة قصيدة وقصيدة، ص١٤.

(٢) –فيدوح عبدالقادر، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب دمشق، ط١، ١٩٩٢م، ص ٣٢٠.

(٣) – غانم شهاب، مئة قصيدة وقصيدة، ص ١٩٤.

ولم تستطيع النفس البشرية أن تلحق بما فاتها بعد حالات الفوضى الأخلاقية العارمة التي اكتسحت الدنيا، فأصبح الأمر الحالي بمثابة الورد عديم الرائحة "ولا ورد تنفس بالعطر".

وتبدأ الصورة البصرية بقول الشاعر "حدق وحدق"، حيث يطالب بالنظرة العميقة، والمتفحصة في الأحداث الجارية؛ على أمل الوصول إلى أية أحلام يمكن تحقيقها، وتأتي كلمة "ورد تنفس بالعطر" لتشبه وتشخص الورد بالإنسان الذي يتنفس، وهنا استعارة؛ حيث يؤكد الشاعر أن هذه الأنفاس التي ينشرها الورد عديمة الرائحة، كما هو الحال بالنسبة للانسان الذي فقد أخلاقه، وتقاليده في ظل عصر طغيان المادة، والافتقار إلى الحس الروحي." إن الشعر ليس لغة تجريدية ولكنه لغة بصرية محسوسة تجسد دائما الإحساسات...إن الشاعر فيما يرى يهيم، يسعى دائماً لاستحضار صورة فيزيقية وما من سبيل إلى ذلك الاستعارات الجديدة التي يمكن المتلقي من الإحساس بالأشياء"[١].

ويقول كذلك في قصيدة" تواجد في دفقة فناء":

أوشك القلبُ أن يذوبِ ويفنى

وأنا لم أزل بهَا أتغنَى[٢]

يتحدث الشاعر في هذا البيت عن حالة من العشق المستمر الذي لا ينضب ولا يقل أبد الدهر، وهذا الحب يملأ قلبه الذي اقترب "أوشك" من نهاية عهده بالحياة؛ ليدخل في عالم الفناء "يذوب"، فعلى الرغم من قربه من قدره المحتوم؛ إلا أنه لا زال يهوى وطنه، ويعشق ترابه، ويقدس كل ما يحتويه، ذاكراً كلّ محاسنها سواء الروحية التي تعتصر وجدانه، أو طبيعتها، وبنيانها.

ويبدأ الشاعر البيت السابق بلفظة "أوشك"، والتي توحي بحتمية نهاية القدر، معبراً بذلك عن صورة فنية قوامها أنه متيم بوطنه حتى آخر أنفاسه، وتظهر الصورة الاستعارية البصرية في قول الشاعر "أوشك القلب أن يذوب"، حيث يشبه القلب بالشيء المادي، والذي يمكن لصورته أن تبهت، ولمعالمه أن تتحلل بفعل عوامل التغيير، وفي ذلك تجسيد يضفي على المعنى تأكيداً، وتوضيحاً لحالة الحب الخالد. فالصورة البصرية "إحساس أو إدراك حس، لكنها أيضا تنوب عن أو تشير إلى غير مرئي، شيء داخلي، يمكن أن يكون تقديماً أو تمثيلاً في وقت واحد"[٣] .

وقوله كذلك في قصيدته" "حب من طرف واحد"، والتي يتحدث الشاعر من خلالها عن قصة حب أحادية الاتجاه، حيث يهيم غراماً في عشق محبوبته التي لا تبادله نفس المشاعر، والتي يصورها الشاعر بأن وجدانها لا يدرك ما يشعر به، يقول:

---

[١] – عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث العربي النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط٣، ١٩٩٢، ص ٣٦٥.

[٢] – غانم شهاب، مئة قصيدة وقصيدة ، ص ٨١.

[٣] – رينيه ويلك، ووارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي ،مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧م، ص ١٩٥.

وأن يكونَ رفاقُ الليّل محبرتِـــــــي
والطّرسِ والقلم الباكي الــذي انتحبا
وربمـــا قرأت عيناكِ مانزفت
يراعتِـــي وشهدت الدمــعَ منســكبــاً
فلــم يـــــؤثر ولــو مقـــــدار خردلــة
في مهجةِ صاغهَا من صاغهَا خشبـــــا[١]

في ضوء الأبيات السابقة تتضح النتيجة النهائية لإحساس الشاعر بعد هذه المعاناة، حيث تصاحبه دواة الحبر في سهره "المحبرة"، والمسودات التي يقوم بتعديلها من أجل صياغة أشعاره "الطرس"، ثم القلم الذي يكتب القصائد الحزينة المبكية بشدة "انتحبا"، ويقول الشاعر إن حبيبته قد رأت أحواله، وقرأت ما كتبه الشاعر بقلم الأسى من كلمات حزينة مؤلمة، كما أنها قد شهدت الدموع المتساقطة من عينيه"منسكباً" مثل الماء، وعلى الرغم من ذلك إلا أنها لم تحرك ساكناً؛ حتى إنه قال عنها أن مهجتها قد صنعت من الخشب.

ويستعير الشاعر "المحبرة، الطرس، والقلم" للدلالة على الأصدقاء، وفي ذلك تشخيص لأشياء مادية بالأشخاص الذي يتخذهم الإنسان كأصدقاء، وفي ذلك تدليل على قرب هذه الأدوات من قلب الشاعر، فهي التي تملي عليه وقت فراغه، وتؤنس ليله. وتظهر الصورة الاستعارية البصرية في كلمات الشاعر "قرأت عيناك، شهدت الدمع"، حيث يصوّر الشاعر العين، ويشخصها بالإنسان الذي يمتلك القدرة على القراءة، والملاحظة، وفي ذلك تأكيد على أن حزنه، ولوعة قلبه تكاد تظهر على ملامح وجهه، والتي من شأنها أن يلاحظها الناس من حوله. ومن جمال الصورة البصرية في هذا الموضع أنها تؤكد على القدرة على التنبؤ، والإدراك العقلي. فالصورة "ليست تسجيلاً فوتوغرافياً للأشياء، فإننا نجد في الصورة ربطاً بين عوالم الحسّ المختلفة"[٢].

ج-الصورة التذوقية:

حاسة التذوق هي إحدى حواس الإنسان المسؤولة عن تمييز الطعوم، والتي يكون مسؤول عنها جهاز التذوق، ولهذه الحاسية أهمية كذلك لدى الإنسان، فبها يميز الطعام الجيد من السيّىء، ولهذا يوجد أيضا معنى آخر لها وهو التذوق الأدبي، وهو كذلك يقيس فيه الأديب مدى جودة النص، فهو يميز الجيد من الرديء من النصوص الأدبية.

والشاعر قد يشكل صوراً حسية عن طريق حاسة الذوق، فيمنحها حيوية وواقعية ناقلاً أثرها النفسي، وقد ينشط الخيال الشعري على تجاوز حدود المدركات الذوقية، فيمنح المعاني المجردة صفات المدرك بالحواس، ويتفاوت الشعراء في استعمالهم لهذه الحاسة، مقارنةً مع غيرها من الحواس؛ لأنّ الذوق حاسة فيها خصوصية. ويهتم الشاعر بالصورة الذوقية لنقل إحساسات خاصة بهيئة تنبئ عن

---

[١] – غانم،شهاب، مئة قصيدة وقصيدة، ص ٨٧.

[٢] – البطل،علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٨٠م، ص ٣١-٣٢.

خبرة عميقة في إحساسه بطعم الأشياء أو تذوقها، ولم يقتصر على تذوق المحسوس فحسب، بل تذوق ما يجول في خياله من معانٍ مجردة؛ فالصورة ذات تنبيه كيميائي مثل الصورة الشمية، ولكّنها تختلف عنها من حيث طبيعة الاتصال بالموضوع المحسوس. فعلى حين ينفعل الشم عن بعد، نجد أن حاسة الذوق لاتنفعل إلاّ إذا وضع الجسم على اللسان.

ومن الأمثلة على ذلك قوله في قصيدة "وئام":

فصرت أخشى الموتَ يَا مُهجتِي
وصـــرتُ أستعـــذبُ آلامـــي
أريـــــد أن أحيـــا لكي أحتســـي
من سحـــرِ أجفانكِ إلهامي[1]

في إطار البيت السابق نجد تخوف الشاعر من الموت الذي سوف يبعده عنها، حيث يتمنى أن يطول عمره ليعيش مع ابنته أطول فترة ممكنة، فهو رغم مرضه يتحمل أوجاعه، ويستسهلها على نفسه في مقابل العيش مزيداً من العمر مع ابنته، والتي تعدّ بمثابة المصدر الذي يوحي إليه بأعذب الكلمات، وأرق القصائد.

وفي قوله: "وصرت أستعذب آلامي" صورة استعارية تذوقية معبرة فنياً، حيث يجسد من خلالها الشاعر المرض الذي يعاني منه بالطعام السائغ ذي الطعم العذب، وهنا دلالة على رغبته الملحة في أن يعيش مع ابنته على أية صورة، حتى ولو كان ذلك على حساب صحّته، فهو يتحمل الألم مقابل أن يحيا إلى جوارها، وفي قوله: "يا مهجتي" يصور الشاعر ابنته بمثابة روحه ووجدانه اللذين لا يمكن له أن ينفصل عنهما رغم تحديات الأيام وآلام المرض.

وفي قوله: "أحتسي من سحر أجفانك إلهامي" صورة استعارية تذوقية بالغة الروعة، حيث يجسد الشاعر في هذا الموضع الإلهام، والإيحاءات التي يستوحيها من عيون ابنته حبيبته بمثابة شئ مادي، وهو الكوب الذي يحمل بداخله شراباً ذا طعم حُلو.

وقال في قصيدته "ابتعد":

يا حبيبي مازالَ شوقِي دفوقاً
لمْ يُغادر قلبي برغـــــم الشقـــوق
إنما خلني لبؤسي وحـــــيداً
ألعقُ الجرح في السكونِ العميق[2]

ففي الأبيات السابقة يظهر الشاعر الأشواق المتدفقة المتجددة "شوقي دفوقاً"، والتي أودت به إلى عذاب الروح، وعمق الجراح "الشقوق". وعلى الرغم من هذه الحالة التي سببتها حبيبته له إلا أنه لايزال يعشقها، بكل ما أوتي من قوة، وفي هذا السياق يطلب الشاعر من حبيبته أن تتركه يتجرع الشقاء "ألعق الجرح"، ويعيش وحيداً مع أوجاع قلبه "لبؤسي وحيداً" دون أن يبوح، أو يعبر عما بداخله "السكون العميق".

وفي قوله:"شوقي دفوقاً": صورة استعارية معبرة فنياً، حيث يجسد من خلالها الشاعر الشوق الهائم بالمنبع الذي تتدفق مياهه،

---

[1] – غانم، شهاب، مئة قصيدة وقصيدة، ص ٢٦.

[2] – المصدر السابق، ص٧١.

ويتجدد عطاؤه باستمرار، و"الشقوق": تعني الجراح العميقة بداخل القلب، وفيها استعارة تصريحية، حيث جسّد الآلام المعنوية بالشقوق التي تأوي الحشرات والزواحف، وهنا تأكيد للآثار السلبية التي تتركها الجراح في القلب، وفي قوله: "ألعق الجرح" تظهر هنا الصورة الاستعارية التذوقية، التي يعبر من خلالها عن مرارة الجرح والألم، حيث يشبهه بالدواء الذي يتناوله المريض على هيئة جرعات من أجل الوصول إلى الشفاء، وهنا تأكيد على إرادة الشاعر القوية في العيش مع ابنته تحت أي ظرف، حتى إن كان ذلك على حساب صحّته.

ويقول كذلك في قصيدته "جزر بلا مد":

وكيفَ تذيقيني مرّاً وصاباً

وأنت جلبتَ يا مولايَ شهدا[١]

جاءت هذه الأبيات في إطار قصيدة: "جزر بلا مد"، والتي يتحدّث الشاعر من خلالها عن قصة حبّه، حيث يصف محبوبته، ويصورها بأبهي صور الحسن، كما يشدوها الشاعر بأرقى الكلمات، وعلى الرغم من ذلك إلا أن حبيبته تقسو عليه، فكلما حاول الاقتراب منها فإنّها تبتعد عنه، كما لم تحقّق له أي حلم من الأحلام التي بناها في خياله، ومن خلال هذا البيت فإنّ الشاعر يخاطبها محاولاً أن يعرف سبب هذا الجفاء، ولماذا تُضني روحه ووجدانه، فهو لم يتوقع أن تسقيه كأس المر الذي يكوي أمعاءه "وصابا"، حيث يأمل في تجاوبها معه، ومبادلته نفس المشاعر، لتسقيه كأس الحب الذي يحمل نكهة الشهد "جلبت شهداً".

وفي قوله: "تذيقيني مراً وصاباً" صورة استعارية تذوقية معبرة فنياً، حيث يجسد من خلالها الشاعر حالة الجفاء والقطيعة والقسوة التي يعيشها مع محبوبته بكأس شراب مُر المذاق، وأمّا قوله: "جلبت يا مولاي شهدا" فيحمل هذا التعبير بين طياته الصورة الاستعارية التذوقية، والتي يوضح من خلالها أنه قد توقع من حبيبته أن تبادله الاهتمام بمثله، وتقابله بالمشاعر الجياشة التي يحملها لها في أعماق قلبه، وتتضح ملامح الصورة التذوقية في تجسيد مشاعر الحب بشراب الشهد طيب المذاق. ويستقي الشاعر مصدر صورته الفنية هنا من كلمات ذات صلة بالطبيعة.

وقال في قصيدته " هات":

يا حبيبي

يا أغاريدي وطيبي

هات أقداحُ الهوى شهداً مذوَّب[٢]

يبدأ الشاعر في الشطر الأخير بكلمة "هات" والتي تعني قدم إلي، أو ناولني شيئاً، وهنا طلب مساعدة أراد منه الاستعانة، فهو محتاج ومتعطش للحب الخالص السائغ، وهنا شبه الهوى وهو شيء معنوي بالشيء المادي الملموس والذي يمكن وضعه في أوانٍ، وهذا الهوى من روعة حلاوته وطعمه يشير إليه الشاعر بوصفه شهدا ذائبا وهذا من باب الاستعارة المكنية، وهذا نوع من أنواع الشراب

[١] – المصدر السابق، ص ٨٦.

[٢] – غانم شهاب، مئة قصيدة وقصيدة، ص ٢٩.

حلو المذاق. رأى أحد النقاد أن الحب "يكون عند الشاعر الوجداني كاليد الرحيمة التي ترجو الشاعر أن تمتد إليه لتنشله من وهدة الحياة وآثامها، ففي الحب يجد الشاعر خلاصه من وحدته، وإحساسه باليأس، أو العجز، أو بالإغتراب"[1].

ثانيا: الصورة الايحائية

الإيحاء هو عملية عقلية يهدف الشخص من خلالها إلى التأثير في شخص آخر يقبل بدوره الفكرة التي أوحيت إليه وقد يضعها موضع التنفيذ؛ فالإيحاء له أهمية كونه أثراً دلالياً للنصوص، إذ تأتي الصور مشحونة بعاطفةٍ روحية ورموز توحي لأمر ما، يرمي إليه الشاعر أو الكاتب، فإما أن يكون إيحاءً سلبياً أو إيجابياً، وذلك يعتمد على معنى العبارة أو الجملة التي صيغت. والدلالة الإيحائية هي التي يوحي بها اللفظ بالأصداء والمؤثرات في النفس، فيكون له وقع خاص يسيطر على النفس، ولا يوحيه لفظ يوازيه لغة، فهو مجال الانفعالات النفسية والتأثير الداخلي للإنسان، وقد أدرك النقاد القدامى حقيقة اللفظ الإيحائي، وإن لم يحدّدوا للإفصاح عنه عبارة كالتي نستخدمها في عصرنا الحاضر[2].

ومن ذلك أيضًا قول الشاعر في قصيدته "عواطف وعواصف":

كم بات في قلقٍ ممـــا يهـــــدّده
وكان لا يعتريهِ الهـــــمّ والقـــــدرُ
لكنـــه المـــرءُ في أثوابه أســـــــدٌ
إما استشاط فلا يأسٌ ولا حذرُ[3]

عبر الشاعر من خلال هذه القصيدة عن المشاعر الجياشة التي تفيض بداخله تجاه من يحب؛ حيث يخاطبه ويطلب منه الاكتفاء بما فعله به من هجرانه والبعد عنه، كما تحدث الشاعر عن القلق الذي يسيطر على وجدان الإنسان، حيث تحيطه الهموم، والأحاسيس المضنية من كل مكان، والتي تتمثل في كلمات: "قلق، الهم، القدر"، كما يوضح أنّ تلك المشاعر السلبية من شأنها السيطرة على القلب؛ إنما يمكن للإنسان التخلص منها من خلال ما يمتلكه من قدرات كامنة بداخله، وفي ضوء قوة التحدي التي يملكها، فإذا استفاق الإنسان، وأشعل "استشاط" همته، وإرادته فإنه يمكن له التغلب على إحباطاته، وقلقه.

وتتجلى في البيت السابق صورة استعارية إيحائية في قوله: "المرء في أثوابه أسد"، وتأتي هذه الصورة الفنية ليشبّه من خلالها الشاعر القدرات التي يحتويها الإنسان، والتي تتمثل في الهمّة والإرادة، والتحدي بالأسد الكاسر عند غضبه، فعندما يستحضر الإنسان تلك القدرات، وتصل إلى قمتها عنده، فإن هذه الحالة توحي بالوقود القابل للاشتعال"استشاط"، حيث يمكن استغلال هذه القدرات في التغلب على اليأس، والخوف.

---

(1) – العزب يسرى، القصيدة الرومانسية في مصر(١٩٣٢م-١٩٥٢م)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٦م، ص٤١.

(2) – بدوي أحمد أحمد، أسس النقد الأدبي عند العرب، مكتبة نهضة مصر-القاهرة، ١٩٩٦م، ص٤٢٤.

(3) – غانم شهاب، مئة قصيدة وقصيدة، ص ١٨.

ووظيفة الصورة الاستعارية الإيحائية في هذا الموضع توضيح معنى الاستدلال، والحدث، وجذب الانتباه، حيث يستدل على قوة الإنسان من خلال القدرات التي يحتويها، وذلك كما هو الحال فيما يتعلق بالأسد الذي يُستدل عليه قوته من خلال كلمات دالة على خصائصه؛ فإنّ قوة الصورة "تكمن في إيحائها، وفي مقدرتها على التعبير عن المعنى الواحد بأكثر من أسلوب[١].

ويقول في قصيدته "في ربى الأرز":

ولد الحرف ها هنا يا رفاقي

وتجلت إشراقةُ الإنســـانِ[٢]

فقد تحدث الشاعر عن ذكرياته الجميلة، والتي وصف كل مظاهر جمالها، وذلك من خلال المناظر الطبيعية الخلابة، والتي تتجلى في نبات الأرز الذي يغطي مرتفعات لبنان، وعن سحر الطبيعة التي تولد في أحضانها كلمات الأشعار "ولد الحرف"؛ تلك الطبيعة التي يستلهم منها الشاعر كلمات قصائده، والتي تحمل في مضمونها تعبيراتٍ رقيقةً، وأبياتاً شعريةً تحث على التفاؤل، والأمل، والغد المشرق "إشراقة الإنسان".

وتتجلى في البيت صورة استعارية إيحائية معبرة، وذلك في قول: "وُلد الحرف"، وتأتي هذه الصورة ليشخص من خلالها الشاعر أحرف وكلمات القصائد المستقاة من سحر الطبيعة بالطفل الذي يولد، ويترعرع في أحضان أمّه، وهنا تتجلى الصورة الفنية التذوقية من خلال الاستنباط العقلي، والاستدلال على المهد الذي تولد فيه الكلمات الشعرية من خلال حقيقة واقعية، وهي لحظة ولادة الإنسان، ثم تربيته في كنف أهله.

ويقول في قصيدته "معاني الهوى عندي" :

فما الشكل إلا هيكل الطينِ ينتهي

على حسنهِ الخلابِ في طينة الرمسِ[٣]

فقد تحدث الشاعر عن أهم الأمور، والخصال التي تربطه بمن يحب، كما عرض للمواصفات الجسدية والحسية في الأنثى من وجهة نظره، ورؤيته عن الجسد الذي خُلق من الطين "هيكل الطين" لينتهي مطاف هذا الجسد بكل ما فيه من صفات الجمال الطبيعي "حسنه الخلاب" إلى تراب القبر"طينة الرمس" في النهاية، وكان هذا الإحساس يراود خيال الشاعر قبل أن يرى محبوبه، والذي غير من تلك المعاني عنده، فنجد الشاعر يُصور تلك المعاني في الالتقاء العاطفي الخيالي الذي يجمع بين روحه، وبين روح محبوبه، إضافة إلى همس القلوب، ومناجاتها في فرح وسرور، إضافة إلى معنى التضحيات، وغيرها من الخصال التي عبر عنها الشاعر بأنها راقية.

وتتجلى في البيت السابق صورة استعارية إيحائية، وذلك في قول: "ينتهي على حسنه الخلاب في طينة الرمس"، وتأتي هذه الصورة للتعبير عن المصير المحتوم لنهاية الجسم البشري، ويتضح هنا اختياره لهذا التعبير بهدف الكشف عما كان بداخله من معان مغلوطة للحب قبل رؤية محبوبه، حيث

---

[١] – الشايب أحمد، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٧، ١٩٧٦، ص ٦٠.

[٢] – غانم، شهاب،مئة قصيدة وقصيدة، ص ٣٦.

[٣] – المصدر السابق ص ٢٤.

تغيرت تلك النظرة تماماً بعد رؤيته، وبدأ الشاعر في تلك المرحلة التعبير عن معاني الهوى من خلال كلمات القصائد الراقية، وتأتي هذه الصورة الاستعارية الإيحائية بشكل جملة تركيبية، ومعنى مجازي للكلمات يُراد به إثارة الحس الإدراكي لدى القارئ، ومطالبته بإعمال العقل، والتعرف على الدلالات المقصودة. " فالكلمة الموحية أشبه بالصدى الذي ينبعث من صوت آخر يختفي وراءه، وهي – بهذا القدر– تساعد الشاعر على سكب ما يجول في نفسه المتدفقة بالحركة والتعاطف، والنفاذ إلى قلب القارئ أو المستمع، فتحرّك لديهما الإحساسات والصور التي تؤلف الغاية الفنية من الأدب الرمزي"[١].

وفي قوله كذلك في قصيدته " الصندوق" :

هذا الصندوق الوسواسُ الخناسِ

يبتلعُ رؤوسُ جميع الناسِ

ياليتَ فؤوس الدنيا تتوحد في فاسِ

كي أضربَ هذا الصندوق على العينِ[٢]

ففي هذه الأبيات تعبيرٌ عن صور تدلّ على السيطرة والتبعية للغرب، فهي بمثابة الشيطان الذي يوسوس للناس بإرتكاب الخطايا، واقتراف الذنوب والآثام، وذلك إلى الحد الذي يسيطر على آذانهم، ومن ثم السيطرة الكاملة على العقول التي أصبحت مغيبة تحت تأثير سلبيات هذه التبعية، سواء من خلال التقليد الأعمى، أو من خلال التقليد الإرادي، كما يتمنى الشاعر لو يمتلك السلاح الفتاك الذي من خلاله القضاء على هذا الاحتلال الفكري الغاشم.

وتتجلّى في الأبيات السابقة صورة استعارية إيحائية، وذلك في قول: "يبتلع رؤوس جميع الناس"، وتأتي هذه الصورة ليجسد من خلالها الشاعر الغزو الفكري المسيطر على العقول، والأذهان، باعتباره ثعباناً ضخماً يبتلع رؤوس البشر، وهنا استدلالٌ على على هذا الثعبان من خلال كلمة "يبتلع"، كما يوجد استنباطٌ على عملية المسخ الثقافي الذي يؤدي إليها هذا الخطر الداهم.

---

[١] – الأيوبي ياسين، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، – دار العلم للملايين– بيروت، ١٩٨٤، ص ٣٦.

[٢] – غانم،شهاب، مئة قصيدة وقصيدة، ص ٥٦.

ثالثا: الصورة التخيّلية:

يعرّف الخيال بأنه القدرة العقلية على التجريب واستكشاف الجديد، وعلى البناء والتشكيل والمحاكاة والربط باستخدام صور ذهنية تحاكي الطبيعة، وكذلك يعرف بأنه كل شيء لا يقر به عــقل الإنسان في الرؤيا والتي لا تكون في تصور عقله من عمق معرفته لشيء لا معالم له.

ويكاد لا يخلو نص أدبي إبداعي، أياً كان من الخيال، بل أصبح الخيال أحد مقاييس الإبداع، كأنه الروح الذي يمده النص ، فمن دونه لا قيمة للنص الأدبي، فالصورة الأدبية وبخاصة في الشعر إن خلت من الخيال أصبحت لا طعم لها، وغير ممتعة ، وضعيفة ، فالخيال أساس انجذاب القارئ أو السامع ،واستمتاعه، وكذلك فإن كل مفهوم للصورة الشعرية لا يقوم إلا على أساس مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه، وبهذا، تصبح (الصورة) أداة ووسيلة ومادة لملكة الخيال[١].

ومن العناصر الأساسية في صناعة الصورة الفنية الخيال المبدع، الخصب الذي يتفاضل به الشعراء في مجال الإبداع، ولا نقصد هنا ملكة الخيال الفطرية التي توجد عند كل إنسان إنما الخيال الخلّاق، "فعلى الخيال تقوم وظيفة خلق الصور ، وإبراز الجمال في استعمال الاستعارة والتشبيه... وعلى هذا فإن الخيال جوهر الأدب"[٢] فالتخييل" هو قوام المعاني الشعرية"[٣].

ومثال ذلك قول شهاب غانم في قصيدته "معاني الهوى عندي":

عشقتكَ فانداحتْ أمامِي عوالمٌ

مشابكةُ الأغصانِ تشده لي حَدسِي[٤]

يعبر الشاعر من خلال قصيدة: "معاني الهوى عندي" عن معاني الحب لديه، فيناجي حبيبته قائلاً لها: إن عشقها في قلبه قد فرش أمامه مظلة عظيمة من أغصان الأشجار اليانعة "عوالم مشابكة الأغصان"، فكلمة "انداحت" تعني وزع، ونشر، وتدلى، ومنها الدوح، والذي يعني المظلة التي تغطي مساحة كبيرة ومتشابكة، ثم تأتي جملة "تشده لي حدسي": وهي تعني أن الشاعر قد أدرك هذه الحالة بشكل مباشر، وفي ذلك تدليل على تعمق القرب من قلب محبوبته.

وتتجلى الصورة الاستعارية التخييلية من خلال قول: "انداحت أمامي عوالم مشابكة الأغصان": حيث شبه الشاعر حالة العشق التي يعيشها، ومعنى الحب الذي يكتنفه بمثابة الرسام الذي فرش أمام عينيه لوحة فنية رائعة مكونة من أغصان يانعة كبيرة الحجم،

---

[١] – عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ١٤.

[٢] – دهمان أحمد علي، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، مصر العربية للنشر والتوزيع ٢٠٠٠م، ص ١٤٥.

[٣] – القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، ٢٠٠٨م، ص ١٢٩.

[٤] – المصدر السابق، ص ٢٥.

وعظيمة الظل، ومتشابكة تقيه، وتحافظ عليه، وتأتي هذه الصورة الفنية للاستدلال على معاني الحب التي يترجمها الشاعر بمصطلحات دالة على نضارة قلبه، وخيالٍ يعيش بداخله لفترات ممتدة، حيث استخدم الشاعر كلمة "عوالم" ليشير إلى امتداد الظل أمام عينيه، فالشعر " يتركب من كلام مخيل تذعن له النفس، فينبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر اختبار بالجملة تنفعل له انفعالاً نفسياً غير فكري"[1].

وفي قوله كذلك في قصيدته " جزر بلا مد" :

ولكنّـــي أرتـــــلُ فيـــــك لحنـــــي

وأصغـــي للـــصدى فيجيء صدًّا

وأبني في هوى عينيك صرحاً

فيوسعه قلـــى عينـــيكِ هـــدًّا[2]

جاءت هذه الأبيات في سياق قصيدة "جزر بلا مد"، والتي يتحدث من خلالها الشاعر عن قصة حبه التي أذاقت مرارة العذاب، فعلى الرغم من أنه يشدو لحبيبته بأرقى الكلمات، وأجمل التعبيرات الفنية إلا أنه لا يجد منها سوى النفور، وعدم مبادلته بأي نوع من أنواع القبول، والاستجابة لحبه. فقد عبّر الشاعر عن حالة الأسى التي يعانيها مع من يحب، حيث يقول إنه يبني "صرحاً" قصوراً عالية من خيال لأجلها، ولكن سرعان ما تتهدم تلك القصور لتصبح سراباً، وذلك في إطار البعد، والرفض، الذي يعانيهما. وتأتي شطرة "فيوسعه قلى عينيك هداً"، لتعبر عن استصغار إمكانات الشاعر المادية، وقدراته في أعين حبيبته، حيث يلعب الفارق الكبير بينهما دوره في هدم هذه الآمال.

وتتجلى الصورة الاستعارية التخييلية في قوله: "أبني في هوى عينيك صرحا"، وذلك ليجسد الشاعر من خلالها الآمال مرتفعة الشأن، وهي حالة معنوية بتشييد قصرٍ عالٍ، وتوحي هذه الصورة التعبيرية باستنباط رغبة ملحة في نفس الشاعر تُراوده بتحقيق أحلامه مع حبيبته على أرض الواقع، وهنا يتجلى الاستدلال على ما يجول بداخل قلب الشاعر من أمنيات كثيرة يحملها، ولكنها لا يمكن أن تتحقق في ظل حالة الصد التي يتعرض لها من حبيبته، فالصورة" نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه كما أسلفنا، وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر"[3].

وقوله: "فيوسعه قلى عينيك هداً" تعبير فني يشبّه في ضوئه الشاعر العيون بالشيء المادي، والذي من شأنه أن يقوم بعملية الهدم، ومن خلال هذا التشبيه يتضح عجز الشاعر عن الوصول إلى قلب من يحب، فالإمكانيات المادية وحدها لا تكفي لبناء جسور الحب، ويستقي الشاعر مصدر صورته الفنية هنا من كلمات مادية جامدة تبرز حالة اليأس التي دبّت في قلبه.

---

(١) – أرسطو ، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص١٩٧.

(٢) – غانم،شهاب،مئة قصيدة وقصيدة، ص ٨٦.

(٣) – عصفور: جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ٣٠٩-٣١٠.

(٣) الوظيفة الجمالية للصورة الاستعارية في شعر شهاب غانم

تتمثل وظيفة الصورة الفنية في تصوير تجربة الشاعر وأفكاره وانفعالاته؛ فالصورة هي الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة الشعرية، وللصورة الفنية وظائف أخرى لا تكتفي "بمجرد التنفيس، بل تحاول عامدة أن تنقل الانفعال إلى الآخرين وتثير فيهم نظير ما أثارته تجربة الشاعر فيه من عاطفة"[١]، ويذكر جاكبسون أهمية الصورة بقوله: "هي تحمل إلينا رؤية الكاتب للعالم، وهي عنده واسطة للتعبير عن المعنى، تخرج باللغة من مستوى إلى آخر، وتصبّ فيها مواقفه النفسية والفنية والاجتماعية. لذلك كانت دراسة هذه الصورة أمراً مهمًا في التحليل البنيوي للنص"[٢].

فالصورة الاستعارية التي هي إحدى الصور الفنية التي تحمل في مضمونها العديد من المعاني والإيحاءات التي تخدم وظيفة معينة كالدينية والاجتماعية والسياسية والوطنية والجمالية والفنية ...إلخ، وسنركّز في هذا المبحث على الوظيفية الفنية الجمالية بوصفها من أهمّ الوظائف في النصّ الشعري.

وتأتي الصور الاستعارية في قصائد الشاعر لتؤدي وظيفتها الفنية الجمالية، كما في قوله في قصيدة: "حلول" التي يقول فيها:

منذُ أن أصبحت جزءاً من حياتي
أصبح الجزءُ هو الكُل..
فقد أصبحت ذاتي
لا تخالي أنني أهذي بإحدى شطحاتي
ربما كنا بجسمينِ وما بينهما الأيامُ تجتاحُ ببحرٍ وفلاة[٣]

فهذه الصورة الرائعة التي أوردها الشاعر متمثلاً فيها هذا المبدأ الفلسفي الصافي؛ إنما يورده في معرض تعبيره عن علاقته بمن يحب، وهي علاقة بلغت فيها درجة التطابق، والتماهي مع المحبوب حداً صوفياً يصل إلى الاتحاد، والحلول في المحبوب، كما أن الكثير من قصائد الديوان يتميز بالطرافة بدءاً من التسمية عتبة النص مروراً بالموضوع، ووصولاً إلى الخاتمة التي تحمل بدورها شيئاً من الطرافة الأسلوبية مثل مفاجأة القارئ، أو إدهاشه، أو التوصل إلى حكمة شاملة تجمع ما هدفت له القصيدة من البداية.

وقوله في قصيدته " لك الحمد":

لك الحمدُ..أنت الواهبُ المنعم الذي
لهُ كلُّ شيءٍ في الوجودِ يؤولُ
لك الحمدُ في الخيرِ العميمِ تسوقهُ
فتخضرُ مابينَ الضلوعِ حقــولُ[٤]

---

[١]– النويهي، وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، معهد البحوث والدراسات العربية– القاهرة – ١٩٦٦م، ص ١٥٠.

[٢] – المصري، عبدالفتاح ، طريقة جاكبسون في دراسة النص الشعري ، ص٣٨ .

[٣] – غانم، شهاب، مئة قصيدة وقصيدة، ص ٢٠.

[٤] – غانم، شهاب،مئة قصيدة وقصيدة، ص ١٢٣.

فهو يصف الشاعر الرابط الروحاني بين العبد وبين الله سبحانه وتعالى، ألا وهي علاقة الحمد، والثناء، وشكر الله تعالى على نعمه التي لا تعد، ولا تحصى، والحمد أيضاً على الخير الواسع الممدود غير المنقوص "العميم"، والذي من روعته على النفس؛ فإنها تحفل بربيع القلوب، وإعمارها بطيب القول، وصفاء الروح "تخضر ما بين الضلوع حقول".

ويتضح من خلال الأبيات السابقة وجود صورة إستعارية جمالية؛ لها مدلولها الفني، والتي تتضح في تشبيه الشاعر للقلوب العامرة بذكر الله سبحانه وتعالى بالحقول الخضراء اليانعة، وفي ذلك توضيح لحالة المؤمن الروحية، والقلبية، وهنا يستقي الشاعر مصدر صورته الفنية من كلمات دالة على روعة الطبيعة، وهنا تتجلى لنا بلاغة الشاعر الأدبية، والفنية، فهو يُحسن المزج بين الصور الفنية، حيث يأخذ القارئ إلى معنىً آخر، وهو يتحدث في سياق معين، وفي هذا الموضع يتحدث الشاعر عن قصيدة دينية تأملية ولكنه يضفي على مصطلحاتها صوراً جمالية من مواضع أخرى.

ويقول كذلك كذلك في قصيدته " بلا وكر في الثمانين"،وهي مهداة إلى والده بمناسبة بلوغه الثمانين:

سلِ الشعرَ منْ ألقَى خيوط شعاعـــــهِ
على شاطئِ المسحورِ كي ينقذ الغرقى
سل اللحنَ من صاغَ القصيدِ عرائسا
لبسنَ من الألحانِ ما أطربَ الورقا[1]

ومن خلال الأبيات السابقة يناجي أباه معبراً عن تاريخه الأدبي المثمر، حيث يذكره بكلماته التي لا زال صداها يتردد في الأذهان، ويقول له أن هذا كلماته، وقصائده كانت بمثابة طوق النجاة الذي تعلق به العشاق للتعبير عن قصص الهوى لديهم، كما إن تلك الكلمات هي التي أطربت الآخرين بلحنها، وقافيتها الراقية، والتي من شأنها أن يُتغنى بها. ويبدأ الشاعر بقول : "سل الشعر"، وهنا تتضح لنا صورة استعارية جمالية، وفنية رائعة، حيث يشبه كلمات القصائد، ويشخصها بإنسان لديه القدرة على سماع السؤال، والرد عليه، وفي ذلك دلالة على قدرة الكلمات على التعبير عن المشاعر، والأحاسيس الإنسانية، حيث كانت مُعبّراً حقيقياً عن حكايات المحبين.

ويأتي قوله: "ألقى خيوط شعاعه على شاطئ المسحور كي ينقذ الغرقى" ليعبر من خلاله عن دور الوظيفة الجمالية للصورة الاستعارية، حيث يحمل هذا القول تشبيهاً بليغاً للكلمات الدافئة التي تمس القلوب بأشعة الشمس الذهبية، والتي تُلقي بضوئها على الغريق الذي تم إنقاذه لتدفئته، وبث معنى الحياة فيه، وهنا دلالة على روعة الكلمات، وعذوبتها، وقدرتها على الإحساس بمشكلات الحب التي يعاني منها العشاق، فكثيراً ما عبرت عن مشكلات جمة.

و قوله كذلك في قصيدته "عبور":

حين قبضنَا
في الكفِّ على الجمرِ
احترقتْ أيدينا

[1] – غانم،شهاب، مئة قصيدة وقصيدة، ص ١٢٥.

فصرخنا
وبكينا
ولكن لم نفلت ذاكَ الجمر[١]

فقد عبّر عن قصة ألم، حيث تزايدت من خلالها الأحداث المضنية، والتي تعتصر القلب حزناً، فهو يعبر عن لحظات معاناة تجرع خلالها معاني البؤس، والشقاء، ولكنه لم يستسلم لتلك العقبات، وتعلم منها جيداً، ومن ثم فقد تغلب عليها ليعبر نهر الحزن، والبكاء إلى شط النجاة، هذا وقد غرق في النهاية من تسببوا في ظهور تلك المشاعر السلبية، والذين حملوا بداخلهم الأحقاد، والضغائن.

ويتضح من خلال البيت السابق وجود صورة استعارية تحمل معنىً جمالياً معبراً، حيث يشبه الشاعر المشاعر الحزينة، ومعاني الألم القلبي، والصِعاب التي تواجهه بالجمر الذي يحرق أيدي من يمسك به، وتتضح الوظيفة الجمالية في تلك الاستعارة من خلال الاستدلال على قسوة الألم في إطار يشعر به الإنسان ظاهراً أمام عينيه، وملموساً في الواقع المادي المحيط، ويستقي الشاعر مصدر صورته الفنية من خلال الكلمات الدالة على الطبيعة الإنسانية، وتأتي وظيفة هذه الصورة الجمالية أيضاً ليؤكد من خلالها الشاعر على إقرار ما جاء به الدين الإسلامي من أمور تلقى صداها في الواقع الإنساني، بمعنى أن الواقع قد أتى بالتطبيق العملي للقرآن الكريم، والسنة النبوية المطهرة، أما في الصورة الشعرية" يفشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فنّي محسوس و بواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود ، وللعلاقات الخفية بين عناصره"[٢]

وقوله كذلك في قصيدته " المخاض في واد عبقر":

تموتُ برأسِي ألوفُ القصائدِ قبلَ الولادة
بدون الإرادة تجهضُ حيناً.. وحيناً بكل إرادة[٣]

فقد تحدث عن بعض القصائد التي لم تخرج إلى النور، والتي تلاشت من خاطره قبل صياغتها بشكل لا إرادي، ودون قصد "تموت برأسي آلاف القصائد قبل الولادة بدون الإرادة"، كما توجد الأشعار الأخرى، والتي يتعمد الشاعر عدم التفوه بكلماتها أمام من حوله، حيث يمزق أوراقها، ويلقي بها في سلات المهملات.

ويتضح من خلال الأبيات السابقة وجود استعارة فنية جميلة، حيث يشبه الشاعر، ويشخص أفكاره، وكلمات أشعاره بالكائن الحي الذي تجري عليه أقدار الحياة، والموت، وتظهر الوظيفة الجمالية لتلك الاستعارة في التعبير على حالة الشاعر المعنوية، وذلك في إطار الوقت الذي يجلس فيه في مهد اختياره للكلمات، حيث ينتقي كلمات، ويحذف الأخرى، وهنا استدلال على رغبة الشاعر في التعبير

---

(١) – المصدر نفسه، ص ١٩٨.

(٢) – زايد علي عشري ،عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الآداب– القاهرة، ط٤، ٢٠٠٢م، ص ٩٨.

(٣) – غانم شهاب، مئة قصيدة وقصيدة، ص ٥٨.

عن الذوق الإنساني في صورة كلمات، والتعبير عن قضايا الواقع بشكل متعمق، وملائم، وبعيداً عن السطحية. كما يستقي الشاعر مصدر صورته الجمالية من المصطلحات التي تصف الحالة الإنسانية؛ ليؤكد حقيقة الدور الذي تؤديه الكلمات في النفوس، والتي تفرض عليه إقرار بعض الأشعار، وإهمال بعضها.

الخاتمـــــــــــــة:

خلصت هذه الدراسة إلى النتائج الآتية:

١. إن أهم ما يميز تجربة شهاب غانم هو روحه الإيمانية في معظم صوره الاستعارية، كما أنّه حاول المزج بين القديم والجديد في شعره، وكانت تجربته الشعرية غنية في مجال التعبير عن القضايا المختلفة وبصور فنية جميلة، كانت للاستعارة فيها النصيب الأوفر.

٢. ارتسمت الصورة الاستعارية بنوع من الخيال الذي يهيم به الشاعر في التعبير عن مشاعره وأفكاره؛ وجاءت قصائده معبرة موحية، تدغدغ المشاعر، وشعره يميل إلى المزج بين الفكرة على العاطفة، وكان للاستعارة دور مهمّ في البناء الفنّي والتشكيل الجمالي للقصيدة.

٣. استخدم الشاعر الاستعارة في في تشكيل صور عبّر بها عن الناحية الاجتماعية والعلاقة الأسرية المتينة التي تربطه بعائلته في بعض قصائده، ورسم ذكريات الطفولة، وغير ذلك من المشاركات الاجتماعية والوطنية.

٤. عبّرت بعض صوره عن الحنين إلى الوطن والأهل والأحباء، فجاءت الألفاظ في تلك القصائد مفعمة بالإحساس والانفعال، ترسم لنا مدى عنائه وشقائه، وتجربته مع الغربة، فالصور الاستعارية التي تعبر عن تجربة حقيقة واقعية تأتي صادقة ومعبرة أكثر من غيرها من الصور،

٥. كان للاستعارة المكنية النصيب الأوفر في الديوان؛ كانت الصورة الاستعارية

المستمدة من الطبيعة وخاصّة الطبيعة الأوربية هي الغالبة في التصوير.

حسه ومشاعره، وقد حرص على نقل تجربته الشعورية هذه إلى الآخرين من خلال قصائده ذات المواضيع المختلفة.

٦. كانت الاستعارة الحسّية من أكثر أنماط الصور وجودا في شعره، فهي تلامس

المصادر والمراجع

١. أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر بن يونس القنائي من السريالي إلى العربي، تحقيق وترجمة محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر- القاهرة، (د.ط).

٢. أرسطو، كتاب النفس لأرسطو طاليس، تقديم : أحمد فؤاد الأهواني، المركز القومي للترجمة،ط١، ٢٠١١م.

٣. أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بمصر (د.ت).

٤. الأيوبي ياسين، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، - دار العلم للملايين- بيروت، ١٩٨٤,

٥. بدوي أحمد أحمد، أسس النقد الأدبي عند العرب، مكتبة نهضة مصر-القاهرة، ١٩٩٦م.

٦. البستاني صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني للطباعة، ط١، لبنان، ١٩٨٦,

٧. البطل علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٨٠م.

٨. بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)، دار العلم للملايين- بيروت، ط٧، ٢٠٠١,

٩. ثقفان عبدالله بن علي، المقومات الفنية في القصيدة الأندلسية خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين، مكتبة الملك عبدالعزيز العامة، الرياض،١٤٢٢هـــ-٢٠٠١م.

١٠. الجزار، محمد فكري، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ايتراك والنشر والتوزيع- مصر الجديدة القارة- ط٢-٢٠٠٢م.

١١. الجهني زين بن محمد بن غانم، الصورة الفنية في المفضليات أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة ، ط١، ١٤٢٥هـــ.

١٢. الحديدي، عبداللطيف محمد السيد، الصورة الفنية في شوقيات حافظ، دراسة تنظيرية تطبيقية، دار المعرفة للطباعة والتجليد، مصر، المنصورة، ط ١، ١٤١٨ هـــ-١٩٩٧م.

١٣. ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة مصر (د.ت).

١٤. الخضيري صالح بن عبدالله بن عبدالعزيز، الصورة الفنية في الشعر الإسلامي عند المرأة العربية في الشعر الحديث، مكتبة التوبة، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤١٤ هـــ - ١٩٩٣م.

١٥. الداية فايز، جماليات الأسلوب- الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر- بيروت، ط٢، ١٩٩٦م.
١٦. دهمان أحمد علي، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، مصر العربية للنشر والتوزيع ٢٠٠٠م.
١٧. رينيه ويلك، ووارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي ،مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.
١٨. زايد علي عشري ،عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب- القاهرة، ط٤، ٢٠٠٢م.
١٩. السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد الهنداوى، دار الكتب العلمية – بيروت، لبنان ، ط١، ٢٠٠٠م.
٢٠. الشايب أحمد، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٧، ١٩٧٦.
٢١. شرف عبد العزيز، الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩١م.
٢٢. شلبي سعد إسماعيل، البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر، عصر الملوك والطوائف، دار نهضة مصر – القاهرة، ١٩٧٨م.
٢٣. الصايغ عبدالإله، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، الندوة السنوية الثانية، اتجاهات النقد الأدبي الحديث في العراق، آذار- قسم اللغة العربية-كلية التربية – جامعة موصل،١٩٨٩م.
٢٤. صبح علي علي، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، ط١، (د.ت).
٢٥. ضيف شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط٨، ١٩٧٧م.
٢٦. العاكوب عيسى، المفصل في علوم البلاغة العربية، جامعة حلب، (ب.ط)، ٢٠٠٤م.
٢٧. عتيق عبدالعزيز، في البلاغة العربية (علم البيان)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر- بيروت، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م.
٢٨. أبو العدوس، يوسف، الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، الناشر : الأهلية للنشر والتوزيع -المملكة الأردنية الهاشمية – عمان، ١٩٩٧م.
٢٩. العزب يسرى، القصيدة الرومانسية في مصر(١٩٣٢م-١٩٥٢م)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٦م.
٣٠. عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث العربي النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط٣، ,١٩٩٢
٣١. علوان علي عباس، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٥م.

٣٢. غانم شهاب، ديوان مئة قصيدة وقصيدة، كتاب دبي الثقافية، دبي ٢٠١١.
٣٣. فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفناها، ط١٠ دار الفرقان، عمان (الأردن) ٢٠٠٥م.
٣٤. فيدوح عبدالقادر، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب دمشق، ط١، ١٩٩٢م.
٣٥. القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، ٢٠٠٨م.
٣٦. القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مراجعة : بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم- بيروت،١٩٨٨م.
٣٧. قلقيلة عبده عبدالعزيز، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٩٢م.
٣٨. المصري عبدالفتاح، طريقة جاكبسون في دراسة النص الشعري ، مجلة الموقف الأدبي، العدد ١٢٢، حزيران، ١٩٨١م.
٣٩. النويهي محمد، وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، معهد البحوث والدراسات العربية- القاهرة – ١٩٦٦م.