المكان والصورة الشعرية
عند أشجان الهندي

إعـــــداد

أ.علية أحمد محمد العمرى

باحثة بالكلية الجامعية بالقنفذة

جامعه ام القرى

مجلة الدراسات التربوية والانسانية . كلية التربية . جامعة دمنهور

المجلد الثالث عشر – العدد الرابع – الجزء الأول – لسنة ٢٠٢١

المكان والصورة الشعرية عند أشجان الهندي

أ.علية أحمد محمد العمرى

الملخص

حاولت هذه الدراسة تقصِّي دور المكان في الصورة الشعرية عند شعر أشجان الهندي، وإجلاء عمق الارتباط الواعي واللا واعي بالمكان في شعر أشجان الهندي.

وقد اقتضت الدراسة أن تتكون من: مقدمة، ومبحث، وخاتمة. فالمقدمة تشتمل على: (أهمية الموضوع، وأسباب اختياره، والدراسات السابقة، وحدود البحث، ومنهج البحث، وأقسام الدراسة). واقتضت الدراسة أن تتمحور على دراسة أقسام الصورة في شعر أشجان الهندي، ضمن ثلاثة محاور هي: الصورة المفردة، والصورة المركبة، والصورة الكلية، ثم تأتي بعد ذلك الخاتمة لتتضمن النتائج والتوصيات التي توصلت إليها الدراسة، ثم يليها فهرس المصادر والمراجع.

ABSTRACT:

This study attempted to investigate the role of place in the poetic image of Ashjan Al Hindi's poetry, and to clarify the depth of the conscious and unconscious association with place in Ashjan Al Hindi's poetry.

The study required that it consist of: an introduction, a chapter, and a conclusion. The introduction includes: (the importance of the topic, reasons for choosing it, previous studies, research limits, research methodology, and study sections). The study necessitated that the study centered on the study of the image sections in Ashjan al-Hindi poetry, within three axes: the single image, the compound image, and the overall image.

KEYWORDS :

poetry, conscious, unconscious, association, image, Ashjan al-Hindi.

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

فإن المكان يحتل في الشعر العربي –قديمه وحديثه– عامة، وفي الشعر السعودي خاصة مكانة بالغة الأهمية؛ فللمكان دوره الفعال في تشكيل النص الشعري، فهو ثري بدلالات مختلفة تعكس معاني النفس الإنسانية، تلك الدلالات المكانية المختلفة اتخذت لنفسها شكلاً بارزًا من أشكال الحضور في بنية القصيدة العربية ولا سيما القصيدة السعودية؛ لذلك ستعنى الدراسة ببحث هذه الظاهرة في شعر الشاعرة السعودية المعاصرة أشجان الهندي.

وهي شاعرة يظهر في شعرها اهتمام بالمكان، وذلك الوجود الملحوظ للمكان بكل تجلياته وجمالياته المنبثقة من قصائدها الشعرية؛ أتاح للدراسة مجالًا لمحاولة الكشف عن تلك التجليات المكانية بدلالاتها المتنوعة، لا سيما أن تلك القصائد الشعرية للشاعرة لم تحظ بالدراسات العلمية المتأنية والشاملة على المستوى المكاني، فقد كانت دراسات المكان في الشعر السعودي محصورة ومتمركزة حول الشعراء السعوديين وقلة من الشاعرات السعوديات، وهذا ما سوف يكسب هذه الدراسة أهمية؛ لجدة موضوعها، فلم يسبق إليه بالدراسة بشكل واسع ومستقل، حيث ستقف هذه الدراسة أمام مجموعة من الدواوين الشعرية التي أصدرتها الشاعرة أشجان الهندي وتعرضت فيها للمكان بصورِه المختلفة، التي يظهر أنها بحاجة إلى دراسة علمية ؛ ذلك الأمر الذي سيجعلها إضافة جديدة إلى صورة المكان في الأدب العربي الحديث.

ب– أسباب اختيار الموضوع:

١– جدة الموضوع؛ وذلك لعدم وجود دراسات سابقة للمكان في شعر أشجان الهندي رغم حضوره البارز في النص الشعري المتشكل في قصائدها.

٢–الكشف عن طبيعة العلاقة بين المكان والنص الشعري(الصورة الشعرية)، وعمق الارتباط الواعي واللا واعي بالمكان في شعر أشجان الهندي.

٣–تقديم إضافة جديدة إلى صورة التشكيل المكاني في الشعر السعودي؛ بتطبيق الدراسة على دواوين شعرية لشاعرة سعودية معاصرة برز في بعض قصائدها الاهتمام بالمكان، ولم يُتطرَّق إليها بالعناية الكافية.

٤–إبراز السمات الأسلوبية في بنية الصورة المكانية التي تتجلى من خلالها ظاهرة المكان.

الدراسات السابقة:

من الدراسات السابقة المتعلقة بموضوع الدراسة، والتي ستكون من المراجع الأساسية لهذه الدراسة، ما يلي:

- شعر المرأة السعودية المعاصرة، دراسة في الرؤية والبنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، إعداد: فواز بن عبدالعزيز اللعبون، ١٤٢٦هـ. اعتمدت هذه الدراسة على التحليل والاستنتاج في

تناول الرؤية الشعرية والبنية الفنية للشاعرات السعوديات من عام ١٣٨٣هـ-١٤٢٣هـ، ولم تعرض المكان في شعرهن سوى في جانب الانتماء الوطني، وهذا يختلف عن هذه الدراسة التي ستعتمد في المقام الأول على الصورة المكانية ووظائفها البلاغية المختلفة، التي تأتي داعمة للمعاني والدلالات للنص الشعري للشاعرة أشجان الهندي.

- المكان والجسد والقصيدة: المواجهة وتجليات الذات، إعداد: فاطمة عبدالله الوهيبي، ٢٠٠٥م. تناولت هذه الدراسة نماذج شعرية من مختلف الشاعرات السعوديات، ضمن ثلاثة محاور: اللغة والجسد والعالم، وأنثوية المكان، وأنثوية الشعرية، وتناولت قصيدتين من نصوص الشاعرة أشجان الهندي توضح من خلالهما هذه العلاقة بين الذات والنص والمكان. وهذا على خلاف الدراسة التي ستستفيض في هذا الجانب -المكان- لتكون نصوص الشاعرة محورًا أساسيًّا لها، ضمن رؤى أسلوبية تجعل من الصورة الشعرية مسارًا لها.
- أشجان الهندي: قصائد بين شعريتين، مجلة حقول نادي الرياض الأدبي، إعداد: سعد ابن عبدالرحمن البازعي، ٢٠٠٨م. تناولت هذه الدراسة السابقة بعض نصوص أشجان الهندي الشعرية على مستويين؛ قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، وفق رؤيتين تحمل أبعادًا مختلفة، وهذا يختلف عن موضوع هذه الدراسة التي تعتمد على الكشف عن آليات التوظيف المكاني في الصورة الشعرية للشاعرة أشجان الهندي.
- قصيدة المرأة في المملكة العربية السعودية، مقاربات تطبيقية، تأليف: راشد عيسى، ٢٠١٠م. تناولت الدراسة شعر المرأة في المملكة العربية السعودية، مقارنة المستوى الفني لشعر المرأة السعودية بتجارب شعرية نسائية عربية منذ أول إصدار شعري نسائي عربي في خمسينيات القرن العشرين وحتى بداية الألفية الثالثة، والتي أفادت بوجود تشابه في المستوى الفني الشعري النسائي العربي في تلك الحقبة الزمنية. ولم يتطرَّق الباحث للمكان في الدراسة السابقة، وهنا يكمن وجه الاختلاف بينها وبين هذه الدراسة التي ستجعل المكان في المقام الأول، بالإضافة إلى أن اهتمام هذه الدراسة سيتمحور حول دواوين شعرية لشاعرة سعودية واحدة وهي أشجان الهندي.
- المكان في الشعر السعودي، ١٤٠٠هـ-١٤٣٠هـ، بحث تكميلي لنيل درجة الماجستير، إعداد: عبدالخالق بن خضران بن مساعد الزهراني، ١٤٣٦هـ. جعلت هذه الدراسة السابقة من المكان مبحثًا لها من خلال بلورة سمات المكان في الشعر السعودي، واستقراء الباحث أشكال تجلي المكان في الشعر السعودي المعاصر من خلال عدد مهم من دواوين مدونته، التي تمثِّل نخبة من شعراء المملكة العربية السعودية وشاعراتها، وأفادت الدراسة في شعر المرأة السعودية من خلال مبحث موضوعي واحد، وفي الدراسة الفنية تعرضت لقصيدتين فقط من قصائد الشاعرات السعوديات وذلك من خلال الاستعارة والأوزان؛ وهذا ما دعا إلى عمل رسالة علمية

متأنية تقف أمام جميع دواوين الشاعرة أشجان الهندي؛ حيث ستحلل عناصر الصورة الشعرية للمكان في تلك المدونة.

- تقنيات التعبير عن الذات في شعر أشجان هندي: دراسة أسلوبية، بحث تكميلي لنيل درجة الماجستير، إعداد: أشجان بنت محمد سعيد الأحمدي، ١٤٣٩هـ-٢٠١٧م. أفادت هذه الدراسة السابقة في إعطاء صورة واضحة عن كيفية توظيف اللغة في التعبير عن صوت الذات عند الشاعرة أشجان الهندي، من خلال استخدام المنهج الأسلوبي، وهذا على خلاف هذه الدراسة التي ستركز على إبراز السمات الأسلوبية في بنية الصورة المكانية التي تتجلى من خلالها ظاهرة المكان في شعر أشجان الهندي.
- شاعرية النص الأُنثوي في شعر أشجان هندي دراسة أسلوبية بلاغية، إعداد: تيسير بنت عباس الشريف،١٤٤٠هـ-٢٠١٩م، أفادت الدراسة في إظهار ملامح النصوص الشعرية الأنثوية للشاعرة أشجان على المستوى الفني (الأسلوبي والبلاغي). وهذا على خلاف هذه الدراسة التي تُعنى بتجلي المكان في نصوص الشاعرة من الناحية الفنية(الصورة الشعرية).

ت- حدود البحث:

تتمحور هذه الدراسة حول تحديد دور المكان في بناء الصورة الشعرية لدى الشاعرة السعودية المعاصرة أشجان الهندي، وإبراز العناصر الجمالية للنص الشعري على المستوى المكاني من خلال تحليل جميع دواوينها التي أصدرتها حتى تاريخ إعداد البحث، وهي: ديوان (للحلم رائحة المطر)، وديوان (مطر بنكهة الليمون)، وديوان (ريق الغيمات) الذي ضمت إليه ديوانيها (مطر بنكهة الليمون) و(للحلم رائحة المطر).

ث-منهج البحث:

ستعتمد هذه الدراسة (المنهج الأسلوبي) الذي أسسه الناقد والمفكر شارل بالي [١] ، والذوقية، وهو منهج يحاول أن يسلِّط الضوء على النص لدراسة الأساليب التعبيرية اللغوية ؛ فيشمل نهجها اللسانيات التعبيرية والبلاغة والدلالة والشاعرية السيميائية السردية [٢].

لذا ستعتمد الدراسة هذا المنهج وذلك من خلال جمع الشعر الذي برز وتجلَّى فيه المكان لدى الشاعرة أشجان الهندي، وتحليل أثر ذلك المكان في الصورة الشعرية.

---

(١) انظر:المسدي، عبدالسلام، الأسلوبية والأسلوب، ط٣، طرابلس-الدار العربية للكتاب،د.ت، ص٢٠.

(٢) انظر: علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، بيروت-دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥م، ص١١٤.

المكان والصورة الشعرية عند أشجان الهندي

مفهوم الصورة الشعرية وعلاقتها بالمكان:

تعد الصورة أداة من أدوات الشاعر الأولى والرئيسة، فهي لغة الشعر وجوهره، تعطي الشاعر فرادة فنية؛ ذلك أن الصورة ملازمة لشخصية الأديب وخياله وفكره، فتنقل تجربة الشاعر الخاصة نقلًا صادقًا فنيًّا وواقعيًا[٣]. وكان الشعر العربي القديم حافلًا بالصور الشعرية، وقد استخدمها الشعراء قديمًا لتصوير رؤاهم الخاصة وما تحمله في طياتها من مشاعر وأحاسيس[٤]، ونتيجة لاختلاف طبيعة الخيال في القصيدة الحديثة وتباين مفهومها العام؛ اختلفت الصورة الشعرية الحديثة عن القديمة[٥]، حيث اتسع مفهومها ليشمل ما هو أبعد من البلاغيات، فأتى مستوعبًا ومتضمنًا كل تركيب لغوي قائم على حس فني، يقوم باكتشاف العلاقة الخفية بين الألفاظ وربطها ببعضها[٦]، والتي غالبًا ما تأتي مستندةً على علاقة متبادلة بين أشياء مخلوقة يدركها الأديب فيعقد الصلة بينها، وكلما ابتعد الشاعر عن العلاقات المألوفة أصبحت الصورة أشد فعالية وقدرة على إعطاء أبعاد جديدة تثير الخيال وتطلق الذهن نحو آفاق عليا[٧]. فيتجلى الخيال هنا ليكون محورًا فنيًّا خاصًّا بالصورة؛ ذلك أن إدراكها مرتبط بإدراك الخيال[٨]، وهو داعم من الدواعم الأساسية فيها، إذ إن الصورة "منهج فوق المنطق لبيان حقائق الاشياء"[٩]، فهي

---

(٣) انظر: اليافي، نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د.ط، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨٢م، ص٤٠. وكذلك انظر: هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، ط١٤، مصر، دار نهضة مصر للنشر، ٢٠١٢م، ص٤١٧.

(٤) انظر: زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٤، القاهرة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، ١٤٢٣هـ- ٢٠٠٢م، ص٦٥-٦٦.

(٥) انظر: زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٦٥.

(٦) انظر: إبراهيم، علي، الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، ط١، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١م، ص٢٤١. وكذلك انظر: ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، د.ط، بيروت- لبنان، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، ص١٨٦.

(٧) انظر: فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط١، القاهرة، دار الشروق، ١٤١٩هـ-١٩٩٨م، ص٢٣٩.

(٨) انظر: إبراهيم، علي، الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، ص٢٤٣.

(٩) ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، ص٨.

تركيب لغوي من عبارات وجمل تحمل فكر الكاتب وخياله[١٠]، تنتظم في سياق بياني خاص، يظهر فيها "جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة"[١١].

إذن، الصورة بمفهومها الشعري هي إدراك أسطوري[١٢]، أقرب إلى الفكرة في غير واقعيتها، ومن هذا المبدأ يبرز المكان الذي تَشَكَّل في الصورة لا لواقعه الملموس، بقدر ما هو استحضار لمفرداته وصفاته وخصائصه المتوافقة مع خلجات النفس، مما يحدث نسقًا خاصًّا للمكان لم يكن له من قبل؛ لأن التصوير المكاني يأتي منساقًا مع حاجة النفس وحركتها وفق رؤى الشاعر وتصوراته الخاصة، أي أن الصورة المكانية لا تعنى بالمكان المقيس أو الواقعي بل بالمكان النفسي[١٣].

ويستنتج مما سبق، أن الصورة الشعرية تقوم على اللغة والخيال والعاطفة، وترتبط بانطباعات الشاعر وحالته النفسية، وتدخل في تشكيل الأمكنة والأزمنة كذلك[١٤]، فتنطبع الألفاظ والعبارات في الصورة برؤية الشاعر الخاصة، وينتج عنها تشكيل جديد وواقع آخر مختلف عن الواقع الحقيقي؛ مما يثير دهشة المتلقي ويستدرجه إلى خبايا النص ودلالاته.

وبناء على ذلك يظهر أن هناك تشكيلًا خاصًّا منساقًا وفق رؤى الشاعرة أشجان الهندي وحاجتها النفسية، فتنوعت صورها المكانية بتنوع محتوى القصائد، فجاء التقسيم الآتي:

١–الصورة المفردة، وتتفرع إلى: صور حسية، وصور تشبيهية، وصور استعارية.

٢–الصورة المركَّبة، وهي نتيجة تآلف صورتين مكانيتين.

٣–الصورة الكلية، وسيكون تناولها من خلال: البناء القصصي، والبناء المسرحي (الحوار).

أولًا: الصورة المفردة:

تعد الصورة المفردة جزءًا من صورة أعم، لها استقلال خاص يجعلها قوية في تصويرها مؤثرة في النفس؛ لما لها من قدرة على إظهار المعاني والكشف عن الحالة النفسية دون الحاجة

---

(١٠) انظر: هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، ص٢٢٦.

(١١) القط، عبدالقادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د.ط، مصر، مكتبة الشباب، ١٩٨٨م، ص٣٩١.

(١٢) انظر، ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، ص٧.

(١٣) انظر: إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣، القاهرة، دار الفكر العربي، د.ت ، ص١٢٨–١٢٦.

(١٤) انظر: السابق نفسه، ص١٢٦.

إلى صور أخرى تشاركها هذا التأثير[١٥]، وهذا الاستقلال لا يعزلها عزلًا تامًّا عن بقية الصور، فهي مرتبطة بها متفاعلة معها كارتباط العضو الواحد ببقية أعضاء الجسم[١٦]. ومن أنماط بناء الصورة المفردة: الصورة الحسية، والصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية.

١- الصورة الحسية:

يقصد بها تلك الصور التي تُدرك بالحواس، بما تملك هذه الحواس من خاصية "تغذِّي ملكة التصور والخيال وتنقل إليها مجتمعة أو منفردة الصورة بشتى مصادرها وطبائعها"[١٧]. وعندما يلجأ الشاعر إلى مثل هذه المفردات الحسية بتنوعها، فإنه يلتمس منها غاية تصورية ذهنية لها دلالتها وقيمتها الشعورية؛ مما ينشط الحواس ويحفزها بالتأمل الذي يطرد الملل[١٨]، فنطاق العناصر الحسية يتوسع من المرئيات -الأشكال والألوان- ليضم الحواس الأخرى: الشمية، واللمسية، والذوقية، والسمعية[١٩]. والتي لا بد من ربطها "بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته. وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطًا بذلك الشعور كانت أقوى صدقًا وأعلى فنًّا"[٢٠].

وحتى تتضح الرؤية؛ سيُتناول في هذا المقام بعض من قصائد الشاعرة التي اشتملت على هذا النوع من الصور، وذلك مثل ما جاء في قصيدة (مشربيَّات) التي تقول فيها[٢١]:

مررتُ به؛ كم مررتُ،
وكنتُ أغنِّي نسيتُ:

---

(١٥) انظر: الصائغ، يوسف، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٧ دراسة نقدية، د.ط، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٦م، ص٢٤١. وكذلك انظر: أبو أصبع، صالح خليل، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي ١٩٤٨م و١٩٧٥م دراسة نقدية، د.ط، عمان، دار البركة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م، ص٤٥.

(١٦) انظر: الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ط٢، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمَّان، دار الفارس للنشر والتوزيع، ١٩٩٩م، ص١٧٧،٢٣٢. وكذلك انظر: أبو أصبع، صالح خليل، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي ١٩٤٨م و١٩٧٥م دراسة نقدية، ص٤٥.

(١٧) البصير، كامل حسن، بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، د.ط، العراق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م، ص١٢٤.

(١٨) انظر: إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص١٣٢.

(١٩) انظر: عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م، ص٣٠٨.

(٢٠) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ط٦، مصر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م، ص٤٢٠.

(٢١) هندي، أشجان محمد، ريق الغيمات، ط١، الرياض، النادي الأدبي الثقافي ، ٢٠١٠م، ص ٧٧.

أكنتُ أغنِّي لها، للعصاري،
لشمسِ الحواري، للعصافير بين رطوبتِها تستحمُ،
تلمُّ ورودَ فساتينِها وردةً وردةً، ثم تنثرها رَطْبَةً،
على شفةٍ طعمُها ماءُ وردٍ تُقطِّرُهُ (طاسَةٌ) من ذهبْ..
إلى أن تقول: كم مررتُ:
"مِن عِنْدْ بابَكُمْ" وتحيَّرتُ:
"وانا أسمعْ صوتْ عُودَكُمْ"

تستحضر الشاعرة في هذه القصيدة تفاصيل البيئة الحجازية القديمة، واعتمدت في هذا التشكيل الجمالي من الصور على الحواس، فتشكَّلت الرطوبة في قولها: (للعصافير بين رطوبتها تستحم) عبر صورة حسية، اعتمدت فيها الشاعرة على حاسة اللمس؛ حيث صورت بها طبيعة المكان الطافحة بالرطوبة، فجاء الاستحمام مقترنًا بالرطوبة كناية عن الكَثْرَة. واستحضرت أيضًا الصورة الذوقية في قولها: (على شفة طعمها ماء ورد)، ولهذا الاستدعاء الجمالي في قولها –طعمها ماء ورد– خاصية تصطبغ بها التراكيب اللغوية بشعور حسي يصل إلى القارئ ويبرز عمق إحساس الشاعرة المرتبط بهذا المكان؛ فلهذه الصورة الحسية –كاللمس والتذوق– وظيفة تُظهر مدى مقدرة الشاعرة على بيان عالمها الداخلي للمتلقي، ونقل شعورها الحسي والتأثير به.

ويأتي العنصر البصري بعد ذلك في قولها: (تقطره طاسة من ذهب)، فلون الطاسة[٢٢] الذهبي يحمل دلالة بصرية ترمز إلى الذهب الذي لا يصدأ، ودلالة معنوية تصور أصالة جدة القديمة في ذات الشاعرة، "فالصورة البصرية هي إحساس أو إدراك، ولكنها أيضًا تشير إلى شيء غير مرئي، شيء (داخلي)"[٢٣] يعود إلى نفس مستحضرها. وفي قولها: (تقطره) تظهر صورة أخرى وهي الصورة السمعية مشاركة للصورة البصرية؛ لتُعلي من صوت القطرات المسكوبة من هذه الطاسة، فجاءت الشاعرة هنا بالمرئيات والسمعيات معًا في سطر شعري واحد؛ لتشير إلى جماليات جدة القديمة وأصالتها وتراثها المصحوب بشعور ذاتي تستلذ به الشاعرة.

وتستطرد الشاعرة في نقل الحواس عبر الصور الشعرية، إذ تقول: (وأنا أسمع صوت عودكم)، فتتجلى هنا صورة حسية سمعية تنقل بها صوتًا فنيًّا وهو صوت العود، ولهذا تأثير ينتج عنه شعور متدفق إلى سمع المتلقي فيتراءى خلفه تراثيات هذا المكان؛ كون العود أداة تراثية في

([٢٢]) الطاسة: هي إناء للشرب. انظر: دياب، محمد صادق، المفردات العامية في مدينة جدة، ط١، جدة، د.ن، ١٤٢٩هـ–٢٠٠٨م ص٩٥.

([٢٣]) وليك، رنيه؛ وآرن، آوستن، نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، د.ط، الرياض، دار المريخ للنشر، ١٤١٢هـ–١٩٩٢م، ص٢٥٦.

مدينة جدة القديمة. وجميع هذه التفاصيل الحسية للمكان تعبِّر عن صور خيالية في ذهن الشاعرة، وضعتها في قالب حسي لعدد متنوع من الحواس، فأحدثت ارتباطًا شعوريًّا تتحد فيه كثير من المؤثرات التي تنعش خيال القارئ؛ فيصبح أمام مشهد عيني لهذه التفاصيل الحجازية، ليدرك هذا العرض الجمالي للمكان المتواري خلفه حنين الشاعرة إليه ولهفتها إلى تفاصيله.

وكذلك الأمر في قصيدة (ذاتُ الفُلِّ) التي تقول فيها [٢٤]:

ممتلئةُ النعمةِ روحُها وطافحةٌ بعَرَقٍ طيِّب..
إلى أن تقول: تأكلُ خبزَ وداعتِها،
وتشربُ سُكَّرَ طيبتِها..

تشير الشاعرة بـ(ذات الفل) –كما ذُكِر في الفصل الأول– إلى مدينة جازان، فاعتمدت في وصفها على صورة حسية: شمية وهي رائحة الفل، وبصرية في نقاء لون الفل ورائحته المنبعثة من نقاء ذلك المكان وطيبه وحسنه. وكذلك استدعت الشاعرة الصورة الذوقية في قولها: (تأكل خبز وداعتها)، فجاءت بحاسة التذوق في صورة مجازية لأكل الخبز؛ لتعكس معاني الأمان والسكينة والاطمئنان النفسي فيها. واستحضرت أيضًا هذه الصورة الذوقية في قولها: (تشرب سكر طيبتها)، فعندما أرادت وصف المعنوي وهو الخُلُق الطيب، وظفت حاسة التذوق بقصد المبالغة في حلاوة أطباع أهل تلك البلد؛ لإشراك المتلقي بعمق الشعور الذي يلامس قلبها، فارتباط هذا المكان –الذي تصفه بكل عشق– بصور حسية؛ يجعل المتلقي أكثر استشعارًا لرونق جمالياته المتمكن في نفسها.

وكذلك الأمر في قصيدة (الشبيه)، فتقول[٢٥]:

شوارعٌ باردةٌ؛ كقلبِ نهرٍ
يتعرَّى موجُهُ للغيمِ كالسراجِ وجهُها
يرتعشُ وأدمعي تائهةٌ
في عينها تُفتِّشُ
عن أثرٍ مندثرٍ يقودها إليكْ.
إلى أن تقول: أعودُ للسيرِ على
لزوجةِ الفلكْ أدخلُ عظمَ شارعٍ
يُشبهني مهشَّمٌ وموحشُ

([٢٤]) ريق الغيمات، ص١٣٥.

([٢٥]) السابق نفسه، ص٢٢٢.

في هذه القصيدة تستحضر الشاعرة معنى الضياع المعنوي أو الشتات، وتربطه بصور حسية لمسية قريبة من إحساسها الداخلي، إذ جعلت من برودة الشوارع صورة معبِّرة عن ما تكتنفه ذاتها من مشاعر، فتقول: (شوارع باردة، وأدمعي تائهةٌ[...]، تُفتِّشُ عن أثرٍ مندثرٍ)، إذ إن غياب الدفء يدل على غياب الأمان، فجاءت بالبرودة هنا كدلالة عاكسة لمعاني التيه والضياع، وتعود الشاعرة لتستحضر العنصر ذاته –الحسي اللمسي– في اللزوجة مع السير على الفلك، فتقول: (أعود للسير على لزوجة الفلك)؛ مما أسهم في تكوين صورة ذهنية متمثلة في صفة الجريان أو الانزلاق. ولهذا الأداء الحسي خاصية تثير الدهشة في الارتباط الذي يكسر أفق التوقع ويشغل الذهن بالتأمل لفهم مغزاه؛ فالانتقال من برودة الشارع إلى قلب النهر في قولها: (شوارع باردة كقلب نهر)، والانزلاق من السير على لزوجة الفلك، ثم الارتطام بعظم الشارع في قولها: (أعود للسير على لزوجة الفلك، أدخل عظم شارع) يوحي بصراع مع الذات بين صعود وهبوط، وبين ثبات وجريان، لتصف بها الشاعرة مشاعر قلق داخلي تكتنفه الذات، إذن، اعتمدت الشاعرة في تصوير هذه المشاعر على صورة حسية –لمسية– وربطتها بالمكان مثل الشارع والفلك؛ لتُحمِّل هذا الدمج مشاعر ذاتية لها دلالة خاصة.

ويظهر مما سبق أن الشاعرة استعانت في النصوص السابقة بصور حسية متعددة شملت: اللمس، والتذوق، والشم، البصر، والسمع. حيث أشركت أكثر من حاسة في القصيدة الواحدة وتناولت كل الحواس في قصائد متنوعة، وهذا التنقل بين الحواس أسفر عن عمق الخبرة الجمالية لدى الشاعرة وعن حسها المرهف؛ حيث عقدت الصلة بين المكان والعنصر الحسي، فجاءت بالحواس تارة لتصور بها بعضًا من التفاصيل الجمالية للمكان، كما في استعراض البيئة الحجازية ورصد بعض من ملامح جازان، وتارة أخرى جاءت بها ممتزجة بالمكان؛ لإيضاح معنى شعوري كامن في نفس الشاعرة كما في قصيدة الشبيه. إذن، العنصر الحسي هنا ارتبط بالمكان عند استدعاء العديد من الصور المختزنة في ذاكرة الشاعرة الممزوجة بحالتها الشعورية، فتولد عنهما طاقة الخيال لدى المبدع والمتلقي؛ لتتحقق بها متعة القراءة بحسب تذوق القارئ للنصوص الشعرية، إذ إن المعنى "الشعري المتجسد في صورته الحسية ليس [...] ذا طبيعة ثابتة، فالشعر بناء لغوي خاص، يختلف تذوقه من قارئ إلى قارئ، ويتشكل معناه لدى كل فرد بأسلوب خاص، وطريقة خاصة"[٢٦].

٢– الصورة التشبيهية:

([٢٦]) طبل، حسن، المعنى الشعري في التراث النقدي، ط٢، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٤١٨هـ–١٩٩٨م، ص١٥٩.

يعرَّف التشبيه بأنه "الاشتراك في الصفة يقع مرةً في نفسها وحقيقة جنسها، ومرة في حكم لها ومقتضى"[٢٧]، وللتشبيه أربعة أركان: المشبه، والمشبه به، وأداة التشبيه، ووجه الشبه[٢٨]، وله أقسام وأنواع متعددة بحسب ما تقتضيه هذه الأركان.

وللصورة التشبيهية أهمية في الكشف عن عملية الإبداع التي استحضرها الشاعر، عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه اللذين يربطهما الشاعر في حالة أو صيغة ما، دون تفضيل أحدهما على الآخر، وفقًا لحالته الشعورية وخبرته الجمالية التي يمتلكها في الكشف عن جوهر التشابه ومكمن الروابط بين الأشياء، فالصورة التشبيهية هي أداة لنقل هذه الملكات الشعورية والخبرات الجمالية المهيمنة على نفس الشاعر[٢٩].

وتنوعت العلاقات بين عناصر الصورة التشبيهية، فمنها ما يكون المشبه قيمة معنوية أو خيالية والمشبه به صورة محسوسة أو العكس، ومنها ما يكون وجها التشبيه –على حد سواء– محسوسين أو خياليين[٣٠].

وبناء على ذلك أوردت الشاعرة المكان، وجعلت منه صورًا تشبيهية تجسد به الأمر المعنوي في صورةٍ محسوسة، فهي في قصيدة (خروجًا عن النص) تقول[٣١]:

في مساءٍ كهذا الذي
أختارُ فيه الدخولَ إلى النصِ
أستديرُ كرمَّانةٍ في يمينكَ،
كالينابيعِ: هادئةً، عذبةً.

شبهت الشاعرة هنا ذاتها أو الذات الأنثوية بالينابيع في هدوئها وعذوبتها، وجسدت رقة الذات الأنثوية في عذوبة هذا المكان –الينابيع– وهدوئه، وهذا التجسيد الذي أحدثته لأمر

([٢٧]) الجرجاني، عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط١، جدة، دار المدني، ١٤١٢هـ–١٩٩١م، ص٩٨.

([٢٨]) انظر: طبانة، بدوي، معجم البلاغة العربية، ط٣، جدة، دار المنارة للنشر والتوزيع، الرياض، دار الرفاعي للنشر والتوزيع، ١٤٠٨هـ–١٩٨٨م، ص٢٦٠.

([٢٩]) انظر: قاسم، عدنان حسين، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، د.ط، القاهرة، الدار العربية للنشر والتوزيع، د.ت، ص٥٣.

([٣٠]) للمزيد انظر: السابق نفسه، ص٦٦،٧٠. وكذلك انظر: الصعيدي، عبدالمتعال، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ج١–٤، ط١، القاهرة، مكتب الآداب، ١٤٣٠هـ–٢٠٠٩م، ص٣٩٢.

([٣١]) ريق الغيمات، ص٣٩.

معنوي (الذات) في معنى حسي (الينابيع)، ضاعف القوة التأثيرية لهذه الصورة التشبيهية في نفس المتلقي؛ مما أسفر عن قدرة الشاعرة على الجمع بين المتباعدين، فالينابيع والذات عنصران متباعدان بمفهومهما العام، بينما الشاعرة هنا اعتمدت على مقتضيات أخرى داخلية، خلقت منهما شيئًا واحدًا متشابهًا وهو الهدوء والعذوبة.

وتتجلى هذه الصور التشبيهية في قصيدة أخرى بعنوان (الذئبُ ذئبُكَ)، فتقول[٣٢]:

بحرُ انتظاركَ ملتقى العشقينِ

فاتحتي وخاتمتي: هواكْ

شبهت الشاعرة حجم الشوق والانتظار في داخلها وامتداده، بامتداد البحر وعمقه، وذلك التشبيه جاء بجامع الوحشة والامتداد في قولها: (بحر انتظارك)، ولجأت إلى هذا المكان – البحر – حينما أرادت أن تكشف عن عمق هذه المشاعر التواقة لعودة الوطن العربي ولحمته كما كان في السابق، كل ذلك جاء عن طريق إضافة المشبه به (البحر) إلى المشبه (الانتظار)، وهذا الانتقال بين المعنوي والمحسوس يضع المتلقي أمام صورة مرئية وواضحة للمعنى المراد؛ مما قد يجعل وقعه في نفس المتلقي أدق وأوضح.

واتبعت الشاعرة هذا التصوير التشبيهي من إضافة المشبه به إلى المشبه في قصيدة أخرى بعنوان (عينُ اليقين)، إذ تقول[٣٣]:

خفافًا سعينا إلى الماء بين مَشَاربنا والطريقِ إليهِ

جبالٌ من الخوفِ، تلالٌ تئنُّ على قامةِ الحَتْفِ،

ريحٌ تُنادمُ أنفاسَنا، وحديثٌ يطول..

فشبهت الشاعرة هنا الخوف بالجبال في الضخامة والثقل في قولها: (جبال من الخوف)، وهو تشبيه يصور حجم هذه المشاعر وعمق سيطرتها عليها.

وفي قصيدة (فاطمة) تسترسل الشاعرة في استدعاء المكان؛ لتعبر به عن مدى حزنها لفقد والدتها، حيث تظهر عبره مدى مرارة الألم الذي أصابها، فتقول[٣٤]:

والتحفتُ جراحكِ حين توسّدتِ عظمَ جراحي

شربتك بحرًا من الألمِ المرِّ، يقذف دمعاتِه موجةً.. موجةً،

ونهرًا من الرحمةِ المستحمَّةِ بالفقدِ، وغافلتني

([٣٢]) السابق نفسه، ص ٨٨.

([٣٣]) السابق نفسه، ص ٢٩٧.

([٣٤]) السابق نفسه، ص٢٢٥.

والغيومُ تدكُّ سماواتِ عيني كيف غافلتني،
وانسربتِ من العينِ قطرة دَمْ؟ أوعدًا تخونينَ؟

تشبه الشاعرة والدتها المفقودة بالبحر في صورة خطابية في قولها: (شربتك بحرًا من الألم المر)، وهذا التشبيه مقيد بعمق الألم الذي تتجرع مرارته –الشاعرة– جرَّاء هذا الفقدان، ثم تقول بعد ذلك: (يقذف دمعاته موجة.. موجة) ليكون ذلك إيحاءً بكثرة الدموع التي سكبتها بسبب فقدان هذه الأم، ثم تعود مرة أخرى للمكان وتستعين به؛ لتصف به حالة شعورية تكتنف ذاتها، إذ تقول: (وشربتك.. نهرًا من الرحمة المستحمة بالفقد)، إذ شبهت المخاطبة –الأم– بالنهر ومدلوله الهادئ وجاء التشبيه هنا مقيدًا بعِظم رحمة هذه الأم المفقودة. إذن، قد جاء المكان هنا كاشفًا عن عمق هذا الألم في نفس الشاعرة، وعظم رحمة هذه الأم ورقتها، وجاء ذلك في لوحة متناغمة من المعنويات والمحسوسات، عبر ثراء خيالي يضفي إلى الصورة كثافة وعمقًا؛ ليكشف عن مدى معاناة الشاعرة.

ومن خلال هذه الصور التشبيهية، يظهر أن الشاعرة عقدت الصلة بينها وبين الطبيعة، فجسدت كلًّا من: مشاعر الشوق والانتظار، وإحساس الخوف والألم، والذات الأنثوية؛ في الجبال والبحر والنهر والينابيع، فجعلت من مشاعرها الذاتية طبيعة محسوسة، كما في تشبيه بعض المشاعر بالبحر والنهر والجبال، وجعلت من الذات الأنثوية –أيضًا– طبيعة خارجية، كما في تشبيه الذات بالينابيع. وهذه الانتقالات بين المحسوسات والمعنويات دليل على سعة خيال الشاعرة، مما أضفى على الصورة كثافة دلالية تكشف المعنى.

٣– الصورة الاستعارية:

يبني الشاعر لغته الشعرية وفق واقع جديد، يعمل من خلاله على الجمع بين الأشياء المختلفة، فينتج بينها علاقات مبتكرة بعيدة تمامًا عن العلاقات المألوفة، وتتنوع بذلك أدوات الشاعر التصويرية، فمن بين هذه الأدوات ما عُرف بالاستعارة[٣٥]، التي تعد "من أهم عناصر تشكيل الصورة، وهي مرحلة أنضج، وعملية أدق من التشبيه، ولا يوظفها الشاعر لتزيين العبارة، أو للقيام بدور ثانوي، قد يستغنى عنه، إنما وسيلة ضرورية للإدراك الجمالي، والتشكيل الفني"[٣٦].

ويعود سبب أهمية الاستعارة في تشكيل الصورة الشعرية؛ في أن المتلقي يرى بها "الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسامَ الخرسَ مُبينةً، والمعاني الخفية بادية جليَّة[...]،

([٣٥]) انظر: إبراهيم، علي، الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، ص٢٨٩.
([٣٦]) السابق نفسه.

والمعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطَّفتِ الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[٣٧]، وهذا ما عُرف حديثًا بالتشخيص والتجسيد[٣٨].

وفي شعر أشجان الهندي تجلت الصور الاستعارية وانعكست من خلال التشخيص، وهو شعور عميق ذو ملكة خاصة ومقصودة، يكشف إدراك الفرد بجميع ما حوله من الماديات والمعنويات وشعوره الدقيق بها[٣٩]. فجاءت الشاعرة بالمكان في نصوصها الشعرية؛ لتمزج به حسها الصادق وحالتها الشعورية، كما في قصيدة (ملكوتُ اللهِ كشفُ)، إذ تقول[٤٠]:

ثمَّ إنَّ الأرضَ لم تستوعب الأحزانَ؛ كلَّما سالَ على الكوكبِ ليلٌ جدَّ ليلُ؛
دمُ قلبِ الأرضِ يبكي ملكوتُ اللهِ يبكي!
ثم إنَّ الأرضَ لم تستوعب الأعداءَ، والعملاءَ، والأحزابَ،
والفرقاءَ يزني الشرُّ؛ بطنُ الأرضِ لا يستوعبُ اللقطاءَ
وحمٌ وقابلةٌ وحملٌ كاذبٌ بالخيرِ، أوجاعٌ ولا نورٌ مع الأرواحِ يولدُ،
لحمُ أجسادٍ على الأرضِ يسيل
إلى أن تقول:
خرسُ العاجزِ يحكي دمعُ عينِ الأرضِ يبكي
ملكوتُ اللهِ يبكي! وإلى أن تقول مكررة:
وفضاءُ اللهِ يبكي ملكوتُ اللهِ يبكي!
وتكمل: ثم إنَّ الأرض لم تستوعب الموتى؛
فماتتْ

قلت الشاعرة من خلال هذه القصيدة حالتها الشعورية وأحاسيسها الانفعالية، واستعانت في ذلك بالصور الاستعارية، إذ شبهت الأرض بإنسان طغى عليه الحزن وبكى حرقةً لتلك الأحداث المؤلمة –

---

(٣٧) الجرجاني، عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد، أسرار البلاغة، ص٤٣.

(٣٨) التشخيص هو: "إضفاء صفات الكائن الحي، وخاصة الصفات الإنسانية على ظواهر الواقع الخارجي، يبثُّ الحياة فيها فيجعلها تحس كما يحس الإنسان". والتجسيد هو: "إكساب المعنويات صفات محسوسة مجسدة، حيث تقدم الصورة الاستعارية الأفكار والخواطر والعواطف مُحسَّات مجسدة". قاسم، عدنان حسين، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص١٥٨،١٥٤.

(٣٩) انظر: العقاد، عباس محمود، ابن الرومي حياته من شعره، د.ط، القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٣م، ص٢٣٥،٢٣٤.

(٤٠) ريق الغيمات، ص٣١.

الذكرى الجنائزية لغزة-، فحذفت المشبه به وهو الإنسان، وأتت بشيء من لوازمه وهو الدم والدمع والقلب كما في قولها: (دم قلب الأرض يبكي[...]، دمع عين الأرض يبكي)، وأشركت الدم مع القلب، والدمع مع العين في لحظة البكاء؛ لتدل به على شدة حزنها وألمها الداخلي تجاه هذه الأحداث التي حصلت، ثم أعادت توظيف هذه الاستعارة وأنسنة الأرض في قولها: (بطن الأرض لا يستوعب اللقطاء[...]، ثم إن الأرض لم تستوعب الموتى، فماتت)، حيث شخصت الأرض وشبهتها بالمرأة الحامل التي ماتت بموت أجنتها، فجاءت الأرض هنا بمنزلة المرأة التي ضاق بها الأمر –كثرة الموتى-، حتى استحال احتمالها لهم فماتت بموتهم، فحذفت المشبه به وأتت بشيء من لوازمه وهو البطن والموت، وهذا التصوير الاستعاري أتى للدلالة على كثرة الضحايا الذين قتلوا ظلمًا ضمن هذه الأحداث حتى إنها نعتتهم بـ(اللقطاء)؛ لتصوير حال الموتى وربطهم بحال اللقيط الذي لا ذنب له. ثم تعود وتستدعي هذه الصور الاستعارية لأماكن أخرى، حيث انتقلت من الأرض إلى أماكن أكبر كالملكوت والفضاء في قولها: (فضاء الله يبكي)، و(ملكوت الله يبكي) وشبهت الفضاء والملكوت بإنسان اعتراه الحزن فبكى، وحذفت المشبه به وأتت بشيء من لوازمه وهو البكاء، وقد أشركت الفضاء والملكوت في البكاء؛ للدلالة على اتساع الحزن باتساع هذين المكانين وخروجه إلى دائرة أوسع لعِظم هذا الحدث.

ويظهر هنا أن الشاعرة اعتمدت على المكان في جميع هذه الصور الاستعارية السابقة (الاستعارة المكنية)، من خلال تشخيص أو أنسنة المكان، فأضفت عليه صفات الكائن الحي وجعلته يحمل مشاعر وأحاسيس إنسانية كالبكاء والحزن والألم، ونسبت إليه بعض أعضائه كالعين والبطن والقلب، وبعض مراحله كالموت. ويمكن القول إن الشاعرة نقلت عبر هذه الأماكن موقفها الذاتي، فتشكلت عاطفتها تجاه الأحداث عبر هذه الصور الاستعارية؛ مما يثير خيال المتلقي فيجعل المعنى أشد تأثيرًا ووقعًا في نفسه.

وفي ضوء ذلك توظف الشاعرة الصور الاستعارية في قصيدة (الذئبُ ذئبُكَ)[٤١]، فتقول:

قسِّمْ ضلوعَكَ

قسَّموكَ، وما دَرَيتْ
وتقاسموا ذكراكَ حين تقاسموكَ،
وودَّعوكَ فما مَضَيْتْ!
وامسح دموعَكَ فارقوكَ
أما نسيتْ؟ وتئنُّ!!

([٤١]) السابق نفسه، ص٨٨.

فيمَ تئنُّ؟ باعوا؛
فاشتريتْ! أيُّ المواجعِ فيكَ لا تبكيكَ
إن قلَّبتها؟ بل أيُّ ضلعٍ فيكَ
لا يبكي عليك؟

شبهت الشاعرة هنا الوطن العربي –بما كان يحمل من أنعم زالت– بإنسان جريح متألم، فذكرت المشبه وهو الوطن العربي في ضمير المخاطب في قولها: (قسموك، ذكراك، تقاسموك)، وحذفت المشبه به وهو الإنسان وأتت بأشياء من لوازمه وهي: (ضلوعك، دموعك، تئنُّ، فاشتريت، تبكيك)، فالأضلاع والدموع والبكاء والشراء والأنين والألم كلها معطيات إنسانية، وظفتها الشاعرة في هذا المكان –الوطن العربي– وجعلت منه كائنًا حيًّا يحمل كل هذه الخواص، وجميع هذه المشاعر هي في الأصل نابعة من داخل كيان الشاعرة، نقلتها إلى المتلقي عبر هذه الصور الاستعارية (الاستعارة مكنية)؛ لتشرك المتلقي بمشاعر الحسرة وكلمات العتب، فيلتحم بالمكان ويشعر بهذه الكلمات وكأنها موجهة إليه على وجه الخصوص؛ مما قد يجعل من القصيدة أثرًا راسخًا في النفس المتلقية بحسب تعلقها وارتباطها بالعروبة.
وفي السياق ذاته تستحضر الشاعرة هذه الصور الاستعارية في قصيدة أخرى بعنوان (وصيَّة)، وتقول[٤٢]:

أوصانا الوطنُ أنْ يُدفنَ فينا
ها نحن جميعًا نُدفنُ أحياء.

شبهت الشاعرة الوطن بإنسان يوصي أبناءه بإخلاص المحبة له –على سبيل الاستعارة المكنية–، وذكرت المشبه وهو الوطن وحذفت المشبه به وأتت بشيء من لوازمه وهو النطق، وهذا التشخيص الذي أحدثته يثير خيال المتلقي؛ وكأن الوطن يخاطبه ويوصيه –بنفسه– بحمايته والوفاء له، مما يجعل استجابة المتلقي لهذا الطلب استجابة انسياقية تحصل على مستوى اللاوعي، فالاستجابة التي يحدثها الشعر في المتلقي عند ربطه بالتخييل، هي استجابة تحدث بطريقة لا واعية، تُسقِط سيطرة العقل ليتفوق عليه الخيال[٤٣].

ويظهر هنا أن الصور الاستعارية للمكان في جميع النصوص الشعرية السابقة، قائمة على التشخيص المكاني الذي يقوم بدوره في الخيال، حيث جعلت الشاعرة من أجزاء جسم الإنسان وخواصه وحالته الشعورية مصدرًا أساسيًّا لهذه الأماكن، كما في قولها: (بطن الأرض، قلب الأرض، ملكوت الله يبكي، ضلوعك، دموعك، أوصانا الوطن...)، فربطت المكان بخواص الكائن الحي عبر رابط حسي خيالي

([٤٢]) السابق نفسه، ص١٧٥.
([٤٣]) انظر: عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص٦٥–٦٦. وكذلك انظر: الفارابي، إحصاء العلوم، د.ط، لبنان، مركز الإنماء القومي، ١٩٩١م، ص١٩.

ينبع من داخلها تجلت فيه عاطفتها الذاتية والإنسانية، فظهرت طواعية في ألفاظ النصوص السابقة وتراكيبها.

ومن العرض السابق يتضح أن الصورة المفردة في شعر أشجان الهندي جاءت متنوعة: حسية، وتشبيهية، واستعارية، أضفت على النص قوة دلالية، فلكل صورة غرض معين يلامس المتلقي ويؤثر فيه من خلال رؤية الشاعرة الفنية، فضلًا عن كشف هذه الصور عن أثر المكان في نفس الشاعرة؛ ذلك الأمر الذي شكَّل المكان -في نصوص الشاعرة- على مدار أوسع؛ ليكوِّن صورًا مركبة بين مكانين مختلفين، كما سيتضح في المطلب الآتي.

ثانيًا: الصورة المركبة:

ويقصد بها تكوين علاقات جديدة بين صورتين فأكثر، تحمل معاني متشابهة أو مختلفة، يخلق الشاعر بينها علاقة نفسية ينتج عنها معنى جديد وصورة جديدة[٤٤]. وهي نمط بنائي يعبر فيه الشاعر عن فكرة ما، ويصنع من هذه الفكرة صورًا عدة، منتظمة ومتداخلة ومؤتلفة[٤٥].

وهذا النوع من الصورة المركبة وظفته الشاعرة في قصيدة (حبةُ كرزٍ باريسيَّة)، ليكون بين مكانين، فتقول[٤٦]:

باريسُ: فنجانُ قهوةٍ أنيقٌ؛
يصبُّ بياضَ الرغوةِ على وجهه الأسمرِ، يُصلحُ ربطةَ عنقِه،
يتعطَّرُ برائحةِ البنِ، يغازلُ العابرينَ،
وإلى أن تقول: باريسُ:
ملعبٌ لصباحٍ لَعُوبٍ وحبيبي فيها؛
يحتضنُ خطَ وَسَطي البعيدَ، ويضمُ مرمى غيابي إلى ذاكرته،
يُغازلُ العابرينَ بين الشوطينِ، ويصفِّقُ لاستدارةِ الأهدافِ الجميلة!
يشربُ فنجانَ قهوةٍ في صِحَّةِ صباحي،
ثم يأكلُ حبةَ الكرزِ الباريسيَّةَ الغافيةَ على صدرِ الحلوى

---

(٤٤) انظر: أبو أصبع، صالح خليل، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي ١٩٤٨م-١٩٧٥م، ص٦٤. وكذلك انظر: أبو موسى، محمد محمد، التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، ط٨، القاهرة، مكتبة الوهبة، ١٤٣٥هـ-٢٠١٤م، ص١٢٠.

(٤٥) انظر: صالح، بشرى موسى، صورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م، ص١٣٦.

(٤٦) ريق الغيمات، ص٦٦.

كلما سال احمرارُها في فمه، رشفَ من القهوةِ رشفةً

في صِحَّةِ أهدافهِ الحُرَّة.

شبهت الشاعرة باريس –بما تحمل من تفاصيل جمالية في مقهاها– بمعطيات الملعب وتفاصيله، فربطت الصورة المكانية –مقهى باريس– في قولها: (باريس، فنجان قهوة، حبة الكرز الباريسية، رشفَ من القهوة)، بصورة مكانية أخرى وهي الملعب بما يحمل من معطيات دلالية ومصطلحات رياضية، في قولها: (ملعب، خط الوسط، المرمى، بين الشوطين، الأهداف الحرة)، فاستطاعت الشاعرة تكوين علاقات جديدة بين صورتين مكانيتين متباعدتين، وجعلتها صورة مركبة متشابكة في صورة واحدة موحية وواصفة حال هذا المحبوب، حيث جاء هنا كنقطة اتصال بينهما، إذ تقول: (وحبيبي فيها) مستعرضة حاله اللعوب عبر إيحاءات لفظية ترمي إلى غياب هذه الشاعرة من واقعه إلى عالم ذكرياته، إذ تقول: (باريسُ: فنجانُ قهوةٍ أنيق، باريس، ملعبٌ لصباحٍ لَعُوبٍ)، وتقول: (يتعطر برائحة البن، يغازل العابرينَ، ويضم مرمى غيابي إلى ذاكرته، يُغازلُ العابرينَ بين الشوطينِ)، فالشاعرة جعلت من هذا التركيب المكاني –الملعب ومقهى باريس– صورة مثيرة للدهشة ولافتة للانتباه؛ لأن مثل هذه التراكيب الصورية تعطي المتلقي متعة بهذا الاندماج المتباعد بين شيئين مختلفين؛ لينتج عنهما معنى واحد أو صورة واحدة متآلفة ومنتظمة، فلو أُسقِطت بعض من هذه الصور؛ لم يكتمل بناء الصورة سواء على المستوى الفني أم الدلالي.

وفي السياق ذاته تأتي الشاعرة بقصيدة أخرى بعنوان (صباحُكَ سُكَّري)، فتقول فيها[٤٧]:

صباحُكَ لندني:

طافحٌ بالعنبِ والأمطار

وصباحي محلي:

حارٌّ، جافٌ صيفًا، وشتاءً:

جافٌ، حار وفقًا لآخرِ نشرةِ أخبارٍ صباحيَّة.

استغلت الشاعرة هذا التباين المناخي بين مكانين مختلفين: (صباحُكَ لندني: طافحٌ بالعنبِ والأمطار، وصباحي محلي: حارٌّ، جافٌ صيفًا)؛ لتجعل من هذه المفارقة صورًا معبرة عن حالها وحال المحبوب، حيث جاءت لندن صورةً بيانية موحية عن حسن حال المحبوب، وفي المقابل يأتي المكان المحلي –جدة– صورةً بيانية موحية عن سوء حالها، فالشاعرة هنا كونت علاقة جديدة بين صورتين مكانيتين

(١) السابق نفسه، ص٩٤.

(مكان خارجي/ لندن- مكان محلي/ جدة)؛ حيث دمجتهما ببعضهما فنتجت صورة جديدة ومعنى جديد يمثِّل غربة نفسية تعتري كيانها الداخلي.

ويتضح مما سبق أن للحالة الشعورية للشاعرة دورًا رئيسًا في هذا الصنيع الفني، حيث وظفت الشاعرة المكان هنا ليكون صورة خيالية معبرة عن واقعها الداخلي الخاص بها، عبر تجانس فني بين صور مكانية مختلفة، تثبت حسها الشاعري المبدع القادر على الجمع بين الأشياء المتباعدة. ويظهر من خلال الأنموذجين السابقين أن الشاعرة قد تلجأ إلى الصور المركبة عامة، عندما تستحضر المكان الخارجي أو البلد الخارجي -لندن وباريس-، حيث جاءت المدن الخارجية في نصها الشعري كظاهرة متزامنة مع هذا النوع من الصور؛ تبعًا لما يفرضه أسلوب المقارنة المتَّبَع -لا شعوريًا- بين موقعها الحالي والموقع الآخر المقابل. وينبغي القول هنا: إن عملية الجمع بين الصور المركبة السابقة تحتاج إلى شيء من التأوُّل العقلي والتصور التخيُّلي؛ لإجلاء الأبعاد النفسية المتوارية خلفها، ولتتحقق بعد ذلك الغاية الإمتاعية عند اكتمال الصورة النهائية. وكل ذلك أضفى على الصورة كثافة تكشف عمق التطور الدلالي لدى الشاعرة.

وتوسعت الشاعرة في استعراضها هذه الصور، لتنتقل بالقارئ إلى صور فنية أخرى كالصور الكلية التي سيُفصَّل الحديث عنها فيما يأتي.

ثالثًا: الصورة الكلية:

الصورة الكلية هي: "وحدة تلك الصور المفردة والمركبة"[٤٨]، ويشترط عند حدوث هذه الوحدة -العضوية-، أن تكون كل تلك الصور الجزئية -بمختلف تراكيبها- مسايرة للشعور العام في القصيدة والفكرة العامة[٤٩]، فهي لا تتفرد بتجربة واحدة؛ بل تشتمل على تجارب عدة وعواطف متنوعة، يصوغها الشاعر على نسج واحد بهدف استجلاء وحدة الموقف[٥٠].

ويحدث هذا السياق الكلي للقصيدة "حين يتناول الخيال الخلاق الأشياء بما هي رموز مباشرة، مدركة، تستثير حقلًا من الانفعالات والاستجابات والدلالات، في وضع ثقافي معين، له طبيعة محددة"[٥١]، تنتقل من طبيعتها الخاصة إلى حلة جديدة يضعها الشاعر في جسد القصيدة لتُحدِث للمتلقي هزة شعورية؛ استجابة لهذا الأثر الأدبي الخلاق[٥٢].

---

(٤٨) أبو أصبع، صالح خليل، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي ١٩٤٨م-١٩٧٥م، ص٨٤.

(٤٩) انظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص٤٢٢.

(٥٠) انظر: النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، د.ط، القاهرة، المطبعة العالمية، ١٩٦٤م، ص١١٨،١١٧.

(٥١) أبو أديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، ط٣، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٤م، ص٤٥.

(٥٢) انظر: السابق نفسه، ص٤٥-٤٦.

وبنيت الصورة الكلية في قصائد الشاعرة على تقنيتين دراميتين، هما:

١- الصورة الكلية من خلال البناء القصصي (الأقصوصة).

٢- الصورة الكلية من خلال البناء المسرحي (الحوار).

١- الصورة الكلية من خلال البناء القصصي (الأقصوصة):

تقوم القصيدة القصصية على بناء تعبيري درامي، تحكي قصة خيالية تجمع بين فنين في آن واحد، ويتطلب هذا الجمع شاعرًا له رؤية شعرية وقصصية في الوقت نفسه، تُلزِمه أن يُشعِر المتلقي بالتعبيرات المؤثرة لكل من الشعر والقصة، فتأتي في بنية متفاعلة منعكسة على بعضها، فيها يفيد الشعر من خصائص القصة وتفصيلاتها الدقيقة والحية، وتأخذ القصة من لغة الشعر وتعبيراته الموحية[٥٣].

فالشاعر قد يتعرض لموقف ما فيؤثر في نفسه، فيلجأ إلى القصة بصفتها وسيلة معبرة عن واقعه الذاتي، وقد يبتدعها لإشاعة فكرة ما أو لإقرار رأي أو موقف يتخذه[٥٤]. ولا يأتي الشاعر هنا بالنضج الفني للقصة؛ إنما يستحضرها ليضفي طابع الموضوعية على عاطفته الذاتية. وكذلك فإن للطابع القصصي في الشعر –الغنائي أو الوجداني– خاصية بنائية تضيف إلى الموقف العام للقصيدة فينمو الموقف بنمائها؛ فتصبح وحدتها أكثر تماسكًا وتناميًا[٥٥].

وبناء على المعطيات السابقة، يظهر في نصوص الشاعرة ما اعتمدت فيه على البناء المعماري للقصة القصيرة (البداية، والوسط، والنهاية)، التي تربط بينها علاقات اتساق وانسجام، فأي خلل يحدث لجزء واحد من هذه الأجزاء؛ فإنه يؤثر في بقية الأجزاء بلا شك[٥٦]. وظهر هذا النوع من الشعر الذي يأخذ الطابع القصصي بوضوح في قصيدة (انطفاءات)، حيث بدأت بالاستهلال المتجه مباشرة إلى الأحداث بعبارات موجزة ثرية الدلالة، مرتبطة –بوضوح– بالراوي المقترن بضمير المتكلم[٥٧]، إذ تقول[٥٨]:

وهكذا بدأتُ قصَّتي معكْ

لوَّحتَ بالنجومِ لي فَرحْتُ أتبعكْ..

([٥٣]) انظر: إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص٣٠٠-٣٠١.

([٥٤]) انظر: خفاجي، محمد عبدالمنعم، دراسات في الأدب الجاهلي والإسلامي، ط١، بيروت، دار الجيل، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م، ص٩٠.

([٥٥]) انظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص٤٢٩، ٤٣٠.

([٥٦]) انظر: رشدي، رشاد، فن القصة القصيرة، ط٢، القاهرة، مطبعة الأنجلو المصرية، ١٩٦٤م، ص١١٥.

([٥٧]) انظر: النصير، ياسين، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، د.ط، سوريا–دمشق، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤٣٠هـ، ص١٨٤.

([٥٨]) ريق الغيمات، ص٢٩٢.

استهلت الشاعرة قصيدتها القصصية ودخلت إلى الحدث مباشرةً، فجاء حاملًا الإيهام الباعث للإثارة في نفس القارئ، وهو إيهام بسعادة دائمة وذلك في قولها: (هكذا بدأت قصتي معك، لوحت بالنجومِ لي، فرحت أتبعك)، واعتمدت الشاعرة في مخاطبة الشخصية على ضمير المخاطب (معك، لوَّحتَ، أتبعك)؛ وذلك قد يشرك المتلقي في الخطاب ويجعله أكثر قربًا واندماجًا مع الأحداث، وهذا يتطلب إثارة خياله وتأويله لهذه البداية السعيدة.

ثم تنتقل الشاعرة بعد ذلك في قصيدتها إلى العنصر الثاني في البناء المعماري للأقصوصة –القصة القصيرة جدًا– وهو الوسط أو الجسد، الذي يبرز فيه تطور الأحداث وتشابكها وتعقيدها، فتقول[٥٩]:

أهديتني الشموعَ والمكانْ، والكاسَ،
والأنفاسَ،والإحساسَ، واحتمالَ هجعةِ الزمانْ
لكنَّما حين انطفأتَ راحلًا
سرقتَ من جميعِ ما أهديتني الأمان..

صورت الشاعرة في (عنصر الجسد) صراع الذات مع نفسها وانكسارها بعد زوال السعادة المؤقتة التي غمرتها، وصوَّرتها هنا في قولها: (أهديتني الشموع والمكان، والكاس، والأنفاس، والإحساس)، لتأتي خلفها مباشرةً صورة أخرى معبِّرة عن انطفاءة النفس وانكسارها، تبعًا لانطفاءة المحبوب ورحيله، إذ تقول: (حين انطفأت راحلًا، سرقتَ[...] الأمان).

وتلا ذلك مباشرة القفلة القصصية أو النهاية، وهي نقطة اكتمال الحدث[٦٠]، إذ تقول:

بدا المكانُ باردًا بدوتُ فيه احتسي سخونتي،[٦١]
وألعن الضَّجرْ أضأتُ شمعتين
تَساقَطَتْ ذاكرتي وصفَّقَ المطرْ.

تسترسل الشاعرة في تصوير هذه الانكسارات التي خاضتها في بداية القفلة، ثم سرعان ما عادت في نهاية القفلة لتسطع بكلمات توحي بالأمل المصحوب بالقوة، وتقول: (ألعن الضجر، أضأت شمعتين، تساقطت ذاكرتي، وصفق المطر)، والسقوط هنا انتقل من سقوط الذات إلى سقوط الذاكرة، بما تحمله من ذكريات لهذا الشخص الراحل. والمطر جاء هنا إيحاء بالخير والأمل الذي يعقب كل هذه الانكسارات. إذن، جعلت الشاعرة من الجسد وبداية القفلة بناء دراميًّا يعبِّر عن انكسارات الذات، ونقلت عبر نهاية القفلة معاني الأمل والتجديد الذاتي. وينبغي القول هنا: إن للمكان أثرًا كبيرًا في هذه

---

(٥٩) انظر: رشدي، رشاد، فن القصة القصيرة، ص١٦.
(٦٠) انظر: السابق نفسه، ص١٧.
(٢) الصواب: أحتسي.

القصيدة ذات الطابع القصصي، حيث جاء في بقعة أوسع تردم حدود مفهومه العام –وقوع الحدث–، حاملًا معنى وحقيقة أبعد من حقيقته الملموسة باعتباره مجسِّدًا لمعاني الأمان والاحتواء، فعندما حضر المكان في هذه القصة، ارتبط بصيغة الإهداء والعطاء في قول الشاعرة: (أهديتني الشموع والمكان)، وهو إيحاء لا نهائي وتصوير للسعادة، ثم يظهر المكان مرة أخرى في قولها: (بدا المكان باردًا)، ليمثِّل غياب الأمان واضطراب الذات؛ جراء رحيل هذا المحبوب الذي تبعته انطفاءات لكل المشاعر الجميلة، فجميع هذه التعبيرات صورتها الشاعرة ونقلتها للمتلقي عبر المكان، الذي هو في الأصل حامل لمعنى أبعد وهو الصراع الداخلي للذات، فجاء المكان هنا خاضعًا لمشاعر الشخصية الراوية وممثلًا لها، ليكون هو نقطة البدء ونقطة التحول في هذه القصيدة، كما يفعل تمامًا مع دوره الرئيس في بناء الأقصوصة[٦٢].

كل ذلك يظهر عمق الرؤية الشعرية والقصصية لدى الشاعرة، حيث استلهمت من الأقصوصة في هذه القصيدة البنية التركيبية (البداية، والوسط، والنهاية)؛ لتكسب القصيدة تماسكًا بنائيًّا شديدًا، ذا بداية ونهاية يتخللها صور تعبيرية موحية لمرامي القصيدة ومغزاها، فضلًا عن كونه دافعًا مثيرًا للتأمل وإطلاق الخيال نحو فضاء رحب يهيم في فنين مدمجين ببعضهما دون تقييد.

٢– الصورة الكلية من خلال البناء المسرحي (الحوار المسرحي):

اتخذت القصيدة الشعرية الحديثة الطابع الدرامي من بعض الوسائل الفنية، ويعد الحوار[٦٣] أداة أساسية من هذه الوسائل[٦٤]؛ لما يحمله من قدرة تعبيرية عن رؤى المبدع وقيمه[٦٥].

وهو من الأدوات الأساسية في المسرح، "فهو الذي يعرض الأحداث وينميها ويطور الصراع، وصناعة الحوار تعتمد على الموهبة[...] لأنه يحتاج إلى ذهنية عالية مع عفوية وتلقائية ملحوظة حتى يأتي مناسبًا على لسان الشخصيات دون تكلف أو تعنت"[٦٦].

---

[٦٢] انظر: سعادة، هنادي أحمد، رمزية المكان والزمان في القصة القصيرة الأردنية في العصر الحديث، مج٢٧، ع٤، الجامعة الإسلامية بغزة– شئون البحث العلمي والدراسات العليا، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، ٢٠١٩م، (٢٠٦–١٩٠)، ص١٩٥. وكذلك انظر: النصير، ياسين، إشكالية المكان في النص الأدبي، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م، ص٢٢٢.

[٦٣] الحوار: أداة تحدث نسقًا دراميًّا تواصليًّا بين شخصيات تتبادل الإرسال والتلقي.

انظر: علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٤٠٥هـ–١٩٨٥م، ص٧٨.

[٦٤] انظر: زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص١٩٨،١٩٤.

[٦٥] انظر: عجور، محمد، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر دراسة نقدية، ط١، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠١٠م، ص٩٠.

[٦٦] السابق نفسه، ص٨٩.

وبناء على ذلك أتت قصيدة (مَسّ)، وقد شُكِّلت في إطار حوار درامي بين صوتها المحب المستعرض لجماليات مدينة الرياض، والصوت الآخر الذي خلقته ليتساءل ويسترسل في أسئلته، فاتصف الحوار هنا بالطابع الغنائي التقليدي: (قلت- قال)؛ ليكون حوارًا محاكيًا تهيمن عليه الذات الشاعرة وكيانها الخاص، التي قد تبلغ به إلى حد المبالغة، بداية من العنوان (مَسّ) إلى قولها: (جنون- سحر)، إذ تقول[٦٧]:

قلتُ: ليلٌ

فقال: ليلٌ طويلُ، ونجومٌ على النجومِ تميلُ

قلتُ: ليلُ الرياضِ

قال: هواها

قلتُ: أنفاسُها[٦٨]، رُباها، سماها،

وتفاصيلُ ساقها التفصيلُ

قال: عشقٌ

فقلتُ: عشقٌ قديمٌ، ومقيمٌ،

وثابتٌ وأصيلُ

قال: حُرِّيةٌ

فقلتُ: سواها،

وحصارٌ ألمُّهُ؛

فيسيلُ

أنا أهوى القيودَ

قال: جنونٌ

قلتُ: سحرٌ،

وفكُّهُ مستحيلُ.

فجاءت القصيدة هنا على هذا النسق -الدرامي- الحواري بين شخصيتين، بشكل استجوابي (سؤال/ جواب)؛ ليخرج القارئ من رتابة النسج الشعري، ويأتي مسهمًا في حيوية النص وتناميه؛ بانيًا عاطفة فياضة متبلورة في جمل موجزة عفوية وتلقائية، تعكس ما في داخل أعماق الشاعرة من حب للمكان، فتفصح عن تجربة شخصية ذاتية لها.

---

[٦٧] ريق الغيمات، ص٨٢.

[٦٨] الصواب: أنفاسُها.

إذن، ارتبطت الصورة الكلية عند أشجان الهندي بتقنيتين دراميتين، وهما القصة القصيرة والحوار المسرحي، وجاءت مرتبطة بالحالة الشعورية للشاعرة، حيث قننت هذه المشاعر وربطتها بعنصر جلي وواضح وهو المكان، وجعلته الصورة المؤدية والموحية لتجربتها الشعورية، مما قد يسهم في تحقيق الغاية وهي إمتاع المتلقي والتأثير فيه.

فالصورة الشعرية هنا بمختلف أنواعها: الصور المفردة، والمركبة، والكلية؛ جاءت أداةً تعبيرية لخيال الشاعرة المرتبط بالحس، ناقلة عبرها قيمًا فكرية ونفسية –بطريقة واعية– أظهرت فيها فنيتها وقدرتها على التعبير عن ما في داخلها وفق رؤى شعرية تصويرية، مستحضرة المكان في جميع الصور السابقة؛ ليسفر عن ذاتيتها وتجربتها الشعورية الخاصة والعامة.

وأخيرًا، فإن الترابط الحسي والنفسي بين الشاعرة والمكان؛ أظهر مدى عمق العلاقة التأثرية المتبادلة بينهما، مما أوحى إلى المتلقي مدى تأثر الإنسان عامة —ولا سيما الإنسان المبدع– بالمكان، حيث جاء المكان هنا بصفته هدفًا أساسيًّا لتقوية المعنى والمضامين الشعرية، مما يثبت قوة هذه العلاقة وتمكنها من الذات الشاعرة، الأمر الذي قد يجعل النصوص السابقة أشد قربًا من المتلقي وأشد تأثيرًا فيه؛ نظرًا لواقعيتها الملموسة.

الخاتمة:

عمدت هذه الدراسة إلى تقصي تجليات المكان في نصوص الشاعرة أشجان الهندي وتقفي أثرها في الصورة الشعرية، وفق رؤية أسلوبية، فتفرعت الدراسة المعنونة بـ (المكان والصورة الشعرية عند أشجان الهندي) إلى ثلاثة محاور، وهي: الصورة المفردة، والصورة المركبة، والصورة الكلية.

- فتنوعت الصورة المكانية في شعر أشجان الهندي، وجاءت في صورة مفردة، وصورة مركبة، وصورة كلية. واقتضت الصورة المفردة ثلاثة محاور: الصورة الحسية، والصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية. فشملت الصورة الحسية جميع الحواس –اللمس، والذوق، والشم، والبصر، والسمع– في نصوص الشاعرة؛ مما أبرز عمق خبرتها الجمالية وحسها المرهف، ليكون المكان هو المعني بمشاعر العشق والشوق والاغتراب النفسي تارة، وتارة يكون مشتركًا مع الحواس لتمثيل مشاعر خاصة تكتنف ذاتها.
- جاء المكان في الصور التشبيهية ليظهر عمق الارتباط الذي عقدته الشاعرة بين ذاتها والطبيعة، فقد جعلت من الطبيعة صورة مجسدة لمعاناتها الذاتية، فضلًا عن كونها جعلت هذه الطبيعة صورة مجسدة للذات الأنثوية.
- تجلى المكان في الصور الاستعارية عبر التشخيص المكاني –أنسنة المكان–، الذي أيضًا أسفر عن عاطفة ذاتية تحمل قيمًا فكرية وإنسانية.

● اتضح في جانب الصورة المركبة قدرة الشاعرة على دمج مكانين مختلفين ومتباينين (باريس، والملعب)، و(لندن، وجدة)، فجعلت من هذه التراكيب صورة واحدة متآلفة ومتناسقة؛ نتج عنها معنى يخاطب المحبوب ويصف جفاءه. واتضح أيضًا لجوء الشاعرة لا شعوريًا إلى الصور المركبة عند استحضار البلدان الخارجية (باريس ولندن)؛ تبعًا لما يفرضه أسلوب المقارنة المتَّبع بين موقعها والموقع الآخر.

●جاءت الصورة الكلية في شعر أشجان الهندي كالإطار العام لكل أنواع الصور السابقة، مستندة فيها على تقنيتين دراميتين، الأولى: البناء الدرامي القصصي، الذي تبين من خلاله قدرة سبك الهيكل القصصي في النص الشعري بطريقة تجعل البناء الكلي أكثر تماسكًا والتحامًا، بالإضافة إلى دور المكان البارز فيه وأثره العام المرتبط بتقلبات الذات. الثانية: البناء الدرامي الحواري، الذي أسهم في تنامي النص؛ فأسفر عن عمق علاقة الشاعرة بالمكان وتعلقها به، فجاء المكان فيها بوعي تظهر فيه فنيتها وقدرتها على التعبير عما في داخلها. وقد آثرت الطابع التقليدي الغنائي في الحوار (قلت–قال) لتُبْرِز ذاتها المحبة للمكان (الرياض).

●اتضح من خلال هذه الدراسة مدى عمق العلاقة بين الشاعرة والمكان، فقد لجأت إليه لتصور تجربتها الشعورية الذاتية تجاه واقعها الخاص، ولتصور واقع التجربة الإنسانية عامة وواقع الأمة العربية وهمومها، فتشكل المكان في نصها الشعري بتشكل رؤاها، ليكون هو الحاضر والماضي للأمة، والذات والهوية للشاعرة.

التوصيات:

من خلال التنقيب في نصوص أشجان الهندي، يظهر وجود مدونة ثرية صالحة للدرس النقدي في جوانب موضوعاتية متعددة، منها:

●العتبات النصية في شعر أشجان الهندي.

●لغة الحياة اليومية في شعر أشجان الهندي.

●الأساليب الإنشائية لدى الشاعرة أشجان الهندي.

●تعالق التجربة الشعرية والصوفية لدى أشجان الهندي.

●المفارقة الساخرة في شعر أشجان الهندي.

المصادر والمراجع:

١.إبراهيم، علي، الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، ط١، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١م.

٢.أبو أديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، ط٣، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٤م.

٣.أبو أصبع، صالح خليل، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي ١٩٤٨م و١٩٧٥م دراسة نقدية، د.ط، عمان، دار البركة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م.

٤.أبو موسى، محمد محمد، التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، ط٨، القاهرة، مكتبة الوهبة، ١٤٣٥هـ-٢٠١٤م.

٥.إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣، القاهرة، دار الفكر العربي، د.ت.

٦.البصير، كامل حسن، بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، د.ط، العراق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.

٧.الجرجاني، عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط١، جدة، دار المدني، ١٤١٢هـ-١٩٩١م.

٨.خفاجي، محمد عبدالمنعم، دراسات في الأدب الجاهلي والإسلامي، ط١، بيروت، دار الجيل، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م.

٩.دياب، محمد صادق، المفردات العامية في مدينة جدة، ط١، جدة، د.ن، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م.

١٠.الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ط٢، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمَّان، دار الفارس للنشر والتوزيع، ١٩٩٩م.

١١.رشدي، رشاد، فن القصة القصيرة، ط٢، القاهرة، مطبعة الأنجلو المصرية، ١٩٦٤م.

١٢.زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٤، القاهرة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، ١٤٢٣هـ- ٢٠٠٢م.

١٣.سعادة، هنادي أحمد، رمزية المكان والزمان في القصة القصيرة الأردنية في العصر الحديث، مج٢٧، ع٤، الجامعة الإسلامية بغزة- شئون البحث العلمي والدراسات العليا، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، ٢٠١٩م، (٢٠٦-١٩٠).

١٤.صالح، بشرى موسى، صورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م.
١٥.الصائغ، يوسف، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٧ دراسة نقدية، د.ط، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٦م.
١٦.الصعيدي، عبدالمتعال، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ج١-٤، ط١، القاهرة، مكتب الآداب، ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م.
١٧.طبانة، بدوي، معجم البلاغة العربية، ط٣، جدة، دار المنارة للنشر والتوزيع، الرياض، دار الرفاعي للنشر والتوزيع، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م.
١٨.طبل، حسن، المعنى الشعري في التراث النقدي، ط٢، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٤١٨هـ-١٩٩٨م.
١٩.عجور، محمد، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر دراسة نقدية، ط١، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠١٠م.
٢٠.عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م.
٢١.العقاد، عباس محمود، ابن الرومي حياته من شعره، د.ط، القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٣م.
٢٢.علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م.
٢٣.الفارابي، إحصاء العلوم، د.ط، لبنان، مركز الإنماء القومي، ١٩٩١م.
٢٤.فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط١، القاهرة، دار الشروق، ١٤١٩هـ-١٩٩٨م.
٢٥.قاسم، عدنان حسين، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، د.ط، القاهرة، الدار العربية للنشر والتوزيع، د.ت.
٢٦.القط، عبدالقادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د.ط، مصر، مكتبة الشباب، ١٩٨٨م.
٢٧.المسدي، عبدالسلام، الأسلوبية والأسلوب، ط٣، طرابلس-الدار العربية للكتاب،د.ت.

٢٨.ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، د.ط، بيروت– لبنان، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.

٢٩.النصير، ياسين، إشكالية المكان في النص الأدبي، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م.

٣٠.النصير، ياسين، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، د.ط، سوريا–دمشق، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤٣٠هـ.

٣١.النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، د.ط، القاهرة، المطبعة العالمية، ١٩٦٤م.

٣٢.هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، ط١٤، مصر، دار نهضة مصر للنشر، ٢٠١٢م.

٣٣.هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ط٦، مصر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م.

٣٤.هندي، أشجان محمد، ريق الغيمات، ط١، الرياض، النادي الأدبي الثقافي ، ٢٠١٠م.

٣٥.وليك، رنيه؛ وآرن، آوستن، نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، د.ط، الرياض، دار المريخ للنشر، ١٤١٢هـ–١٩٩٢م.

٣٦.اليافي، نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د.ط، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨٢م.