مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (١٠) العدد (٦) ٢٠٢٦
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (10) No. (6) 2026

أنواع الصُّورة الشِّعريَّة في شعر "سنيّة صالح"

د. لطفية إبراهيم برهم *
سلام علي معروف**

(تاريخ الإيداع ٢/١ /٢٠٢٦. قُبِل للنشر في ٣/٢٦ /٢٠٢٦)

□ ملخّص □

اتّخذ هذا البحثُ مِنْ شعرِ "سنيّة صالح" متناً لهُ، ليدرسَ أنواع الصّورةِ الشّعريّةِ فيه معتمداً منهجَ التَّحليل النَّصّيّ، فبدأتِ الدِّراسةُ بتحديدِ مفهومِ الصّورة لغةً واصطلاحاً، وقد عرَّفْتُها بأنَّها تقنيّةٌ فنيّةٌ يكوّنُها خيالُ الشَّاعرِ، يستمدُّ عناصرَها منَ الواقعِ، ويعيدُ تشكيلَ العناصرِ وفقاً لتجربتِهِ، وانفعالاتِهِ، ثمَّ حدّدْتُ أنواعَ الصُّورةِ انطلاقاً من النَّماذجِ النَّصيّةِ، وهيَ الصّورةُ البلاغيّةُ المبنيّة على التَّشبيهِ، والاستعارةِ، والكنايةِ، والصّورةُ الحسّيّةُ التي تنشأ من الإدراكِ الحسّيّ الذي يولّدُ الأثرَ النَّفسيَّ المُشكّلَ للانفعالِ، والصّورةُ الذّهنيّةُ، وهي صورةٌ عقليّةٌ داخليّةٌ يُنْتِجُها التَّخييلُ، ويُكَيِّفُها الشَّاعرُ لتعبّرَ عمّا في داخلهِ، والصّورةُ الرّمزيّةُ وهيَ صورةُ الشَّيءِ، أو الموقفِ الذي ينطوي عليهِ مغزى أخلاقيّ، ثمَّ حلَّلْتُ نموذجاً شعريّاً لكلّ نوعٍ؛ لاكتناهِ العناصرِ المكوّنةِ للصّورةِ، وطريقةِ تفاعُلِها لإنتاجِ علاقاتٍ جديدةٍ تتولَّدُ منها دلالاتٌ موحيةٌ، وصولاً إلى تحديد السّماتِ الحداثيّة لهذه الصّورِ؛ فهي ترتسم في خيالِ الشَّاعرِ، وترتبطُ بوجدانِهِ، وتقومُ على التَّعبيرِ الإيحائيّ بالبعدِ النَّفسيّ، تتداخل في نسيجها المدركاتُ الحسّيّةُ، والمفاهيمُ التَّجريديّةُ، والعلاقاتُ الذّهنيّةُ، والرُموزُ التّراثيةُ، وتقوم أيضاً على المفارقةِ، والانزياحِ، فتتجاوزُ مستوى المحاكاةِ إلى مستوى التّجربةِ، والرؤيا، وتتّسمُ بالجدّة، والتّكثيفِ، والدّهشةِ، والغموضِ.

الكلمات المفتاحية: سنيّة صالح، الصّورة، البلاغيّة، الحسّيّة، الذّهنيّة، الرّمزيّة.

* أستاذ_ قسم اللغة العربية _ جامعة اللاذقية_ اللاذقية_ سورية.
* *طالبة ماجستير_ لغة عربية _ جامعة اللاذقية_ اللاذقية_ سورية.

مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (١٠) العدد (٦) ٢٠٢٦
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (10) No. (6) 2026

Types of Poetic Imagery in the Poetry of Saniyya Saleh

D.Lutfia Iprahem Barham*
Salam Ali Marouf **

(Received 1/2 /2026. 26 /3/2026)

□ ABSTRACT□

This research studies types of poetic imagery in Saniyya Saleh's poetry, using a textual analysis approach. It defines the concept of imagery as an artistic technique shaped by the poet's imagination, drawing its elements from reality and reshaping them according to the poet's experience and emotions. It categorizes types of imagery in the text: rhetorical imagery, which is built on simile, metaphor, and metonymy; sensory imagery, which arises from sensory perception and generates a psychological effect; mental imagery, which is an intellectual construct produced by imagination and adapted by the poet to express inner states; and symbolic imagery. Each type is analyzed through a poetic example to uncover the components of the image and the way they interact to generate suggestive meanings. It identifies their modernist features: they are formed in the poet's imagination, through psychological depth. These images intertwine sensory perceptions, abstract concepts, mental associations, and cultural symbols. They employ techniques like irony and deviation to reach the level of experience and vision. The imagery is characterized by novelty, intensity, astonishment, and ambiguity.

Keywords: Saniyya Saleh, imagery, rhetorical, sensory, mental, symbolic.

* * Professor- Department of Arabic Language- Faculty of Arts and Humanities- Latakia University – Syria.
* Master's student - Arabic Language - Latakia University-syria.

١- مقدمة.

حظيت الصُّورة الشِّعريَّة باهتمامٍ كبيرٍ في النَّقد العربيّ الحديث؛ لأنَّها عنصرٌ رئيسٌ في بناء القصيدة. فهي قِوَام التّجربة الشّعريّة؛ إذ تتراصف مفردات الشّاعر في تراكيبَ تؤلِّف صوراً شعريَّةً تحمل أفكاره، ورؤاه، وتجليات هذه الأفكار في خياله، فالخيال مصدر الصّورة الشّعريّة، ويمهّد، مع العاطفة، للدّخول في عالم هذه الصورة، فيشكّلان نواتها، ويرسمان أبعادها؛ فالخيال إذاً هو "القدرة على تكوين صورةٍ ذهنيّةٍ لأشياءَ غابت عن متناول الحسّ، ولا تنحصر فاعليّة هذه القدرة في مجرَّد الاستعادة الآليّة لمدركاتٍ حسّيّةٍ ترتبط بزمانٍ، أو مكانٍ بعينه، بل تمتدُّ فاعليتها إلى ما هو أبعد، وأرحب من ذلك؛ فتعيدُ تشكيلَ المُدْرَكاتِ، وتبني منها عالماً متميّزاً في جدّته، وتركيبه، وتجمع بين الأشياءِ المتنافرةِ، والعناصر المتباعدةِ في علاقاتٍ فريدةٍ، وتذيب التّنافر، والتّباعد، وتخلق الانسجام، والوحدة."[١]

٢-أهميّة البحث، وأهدافه:

تأتي أهميّة البحث من ندرة الدّراسات التي تناولت شعر "سنيّة صالح"[٢]؛ إذ نكاد لا نجد غير مقدّمة ديوانّها التي كتبتها خالدة سعيد، قدّمت فيها إضاءاتٍ سريعةً على جوانبَ عدّة من شعر "سنيّة صالح". ويعزّز أهمّية البحث أنَّه ينطلق من النّصّ الشّعريّ، ليضيء تجربةً شعريَّةً مهمَّةً لم تحظَ باهتمام النّقّاد والدّارسين. ويهدف إلى تحديد سمات الحداثة في الصّورةِ الشّعريّة، ومدى اختلاف هذه الصّورة عن الأنواع التقليدية المعروفة، وفهم رؤية الشَّاعرة، والكشف عن إبداعها، وتفرّدها، وتقييم أصالة هذه التجربة الشّعرية.

٣-منهج البحث.

اعتمد البحث منهجَ التَّحليل النَّصّي الذي ينطلق من النّصّ الشّعريّ؛ إذ بحث في بنية الصّورة، فحلَّلها، واستكشف خيوط النّسيج الفنّيّ المكوّن لها؛ لفهم العلاقاتِ المؤسّسة لبنيتها؛ والوصول إلى الدلالة عبر التحليل. والتَّفسير، والتّأويل، ثمّ النّظر إلى الصُّورة بوصفها مركّباً نهائيّاً، وتحديد الأثر الّذي تتركه في النّصّ، والمهمّة الّتي تؤدّيها في البناء الفنّيّ.

أنواع الصُّورة الشِّعريَّة في شعر "سنيّة صالح"

ارتبط مفهوم الصُّورة بالشّعر منذ القِدم، واختلف استخدامها بين عصرٍ وآخرَ، وبين شاعرٍ وآخرَ؛ فالشّعر الحديث استخدم الصُّورة بطريقة مختلفة عن الشّعر القديم، فاختلفت خصائصها، وهذا أمر طبيعيٌّ؛ لأنَّ الأدب مواكبٌ لروح العصر؛ ويذهب الدّكتور "سعد الدين كليب" إلى أنَّ الصُّورة الكلاسيكيّة القديمة "تقوم على المقاربة، والمناسبة بين العناصر، والأشياء المكوّنة لها؛ وتقوم أيضاً على الثّنائيّة البلاغيّة التي تحتفظ باستقلالية عنصُرَي الصُّورة، فلا يتداخلان إلا ما ندر؛ وتقوم من جهةٍ ثالثةٍ على توضيح المعنى، أو شرحه، أو زخرفته، وتزيينه، مما يعني استقلالَ الصُّورةِ عن الفكرةِ"[٣]. فالصُّورة في الشّعر القديم كانتْ تنحو إلى الإقناع، والتّدليل، وتكاد تكون غايةً في ذاتها، وهذا ما

---

[١] عصفور، جابر. ١٩٩٢، *الصّورة الفنيّة في التراث النقديّ، والبلاغيّ عند العرب*. ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص١٣.

[٢] "سنيّة صالح" شاعرةٌ عربيّةٌ سوريّةٌ، وُلِدَت في بلدة مصياف عام ١٩٣٥م، عاشت حياة مليئة بالمعاناة على الصَّعيدين الأسريّ والماديّ، درست الأدب الإنكليزي في جامعة دمشق، وتنقَّلت بين سورية ولبنان، افتتحت مسيرتها الشّعريّة بقصيدتها "جسد السماء" التي نالت جائزة مجلّة شعر، ثمّ التقت في مسيرتها الشّعرية بالأديب محمد الماغوط، أحبَّته، ثمّ تزوّجته، وقاسمته حياة المعاناة، وانتهت حياتها بمرضٍ عضالٍ، فتوفيت عام ١٩٨٥م، وقد كتبت دواوين عدّة؛ هي (الزمان الضّيق)، و(حبر الإعدام)، و(قصائد)، و(ذكر الورد)، بالإضافة إلى قصائد غير منشورة، ولها أعمالٌ قصصيّةٌ، ومساهمات في النّقد، وحوارات ثقافيّة، وقد جُمِعَت كلُّ هذه الإبداعات في ديوان الأعمال الكاملة الذي صدر عن وزارة الثّقافة في الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، عام ٢٠٠٦م. ينظر: صالح، سنيّة. ٢٠٠٦، *الأعمال الكاملة*. ط١، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ص٩-٢٣.

[٣] كليب، سعد الدين. ١٩٩٧م، *وعي الحداثة (دراسات جماليّة في الحداثة الشعرية)*. د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص٤٢.

تجاوزته الصُّورة الحديثة، إلى حدٍّ ما؛ فالشَّاعر الحداثيّ ينفر من استخدام الصّورِ في البرهان، والإثبات، ويحبُّ أن يجعل صورَهُ جديدةً أولاً، ناقلةً للتّأثيرِ، مترابطةً في مجموعها بحيث يكوّن منها صورةً كُبرى[ ]. فالحياةُ في العصر الحديث باتت أكثر تعقيداً، وتطوّراً، ولم تعد الصّور القائمة على المحاكاةِ تُرضي العقلَ البشريَّ المتجدّد باستمرار، في محاولة منه لمواكبة حركة الحداثة التي طالت جوانب الحياة المادّية، والمعنويّة بما فيها الفكريّة، وقد ألغت القصيدة المعاصرة، بحسب الدّكتور" نعيم اليافي"، ثنائيّة التّعبير المعروفة (فكرة + صورة)، وجعلت التّعبير عن الفكرة يتحقّق بالصُّورة، كما أنَّ هذه القصيدة رأت في الصُّورة أداة التّعبير الوحيدة عن التّجربة الشّعوريّة، بأبعادها كلّها، ومضامينها، وخصائصها؛ أي جعلت من الصُّورة المكوّن الرئيس لها[ ]. فالصّورة لم تعد تقف عند حدودِ الخارج، إنَّما تحفر عميقاً في عوالمِ الشَّاعر الدَّاخليّة، وتستند إلى الإيحاء التَّلميحي غير المباشر في تشكيل هذا الدَّاخل؛ إذ تتداخلُ العناصر، وتتعدَّد العلاقات بين أطراف الصّورة؛ ليصل الشّاعر إلى صورة كليّة مفارقةٍ للمألوفِ، ووفقاً لذلك، يجد الدكتور "اليافي" "أنَّ السّمات الأساسيّة للصّورة الشّعريّة الحديثة تكاد تنحصر في ثلاث: الحسّيّة، والتكثيف، والجدة، أو الابتكار"[ ]. وسنحاول في هذا البحث ضبط مصطلح الصّورة، لتكون منطلقاً لدراسة الصّورة في شعر "سنيّة صالح"، وتحديد سماتها.

أولاً – الصُّورة لغةً واصطلاحاً.

جاء في (لسان العرب): تَصَوَّرْتُ الشيء؛ "تَوَهَّمْتُ صُورَتَهُ، فتصَوَّرَ لي، والتَّصَاوِيرُ: التَّمَاثِيل[...] والصُّورَةُ تَرِدُ في كلامِ العربِ على ظاهِرِهَا، وعَلَى مَعْنَى حقيقةِ الشَّيءِ، وهيئَتِهِ، وعلى مَعْنَى صِفَتِهِ، يُقال: صورةُ الفعلِ كَذَا، وكَذَا؛ أي هَيئَتُهُ، وصورةُ الأمرِ كَذا وكَذا؛ أي صِفَتُهُ"[ ]. وفي (تاج العروس): وقد "صَوَّرَهُ صورةً حَسَنَةً: فتَصَوَّر، تَشَكَّلَ، والصّورة ما ينتقش به الإنسان، ويتميز بها عن غيره، وذلك ضربان: ضربٌ مَحْسُوسٌ يُدْرِكُهُ الخاصَّةُ، والعامَّةُ، وضربٌ مَعْقُولٌ يدركه الخاصة دون العامة؛ كالصّورة التي اختصّ بها الإنسان من العقل والرَّوِيَّة"[ ].وفي (المعجم الوسيط): الصُّورةُ: الشَّكلُ، والتِّمثالُ المُجَسَّمُ[...] وصورةُ الشَّيءِ ماهيتُهُ المجرَّدةُ، وخَيَالُه في الذِّهنِ أو العقلِ"[ ]. فدلالة الصُّورة في المعاجم اللّغوية مرتبطةٌ بالشَّكل، وبالخيال الذّهنيّ، فهي حقيقة الشيء، ومَاهيتُه، أو صِفَتُه، أو نَوعُهُ، وهي، أيضاً، التَّشكُّلُ، أما معاجم المصطلحات فقد ذهبت إلى ربط هذه الدّلالة بالفنّ، والإبداع، فالصُّورة في (معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة): "تمثيلٌ بصريٌّ لموضوعٍ ما[...] فالصُّورةُ إنتاجٌ للخيالِ المحضِ، وهي بذلك تبدع اللغةَ، وتعارضُ المجازَ، الذي لا يُخرِجُ اللغةَ عن دورها الاستعماليّ"[ ].وفي (المعجم الأدبيّ): الصُّورة[٧]"شبيهٌ، أو مماثلٌ تنعكس فيه ملامح الأصيل، أو أبرز ما في هذه الملامح"[ ].فالصّورة، إذاً، تقنيّةٌ فنيّةٌ يكوّنها[٨] خيال الفنّان، يستمدّ عناصرها من الواقع، ويعيد تشكيل العناصر وفقاً لتجربته، وانفعالاته مؤسساً رؤية جديدة.

[ ] ينظر: عباس، إحسان. د.ت، *فنّ الشعر*[١]. ط٣، دار الثقافة، بيروت– لبنان، ص٢٣٠– ٢٣٢.

[ ] ينظر: اليافي، نعيم. ١٩٩٣ م، *أوهاج الحداثة دراسة في القصيدة العربية الحديثة*. ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص١٩٨.

[ ] المرجع السابق نفسه، ص٢٠٠. [٣]

[ ] ابن منظور، جمال الدين. ٢٠٠٤م، *لسأن العرب*. ط٣، دار صادر، بيروت– لبنان، مادة: صور.

[ ] الزبيدي، محمد مرتضى. ٢٠٠١م، *تاج*[٥]*العروس من جواهر القاموس*. ط١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مادة: صور.

[ ]مجمع اللغة العربية. ٢٠٠٤، *المعجم الوسيط*[٦]. ط٤، مكتبة الشرق الدولية، مصر، مادة: صور.

[ ]علوش، سعيد. ١٩٨٥م، معجم *المصطلحات*[٢] *الأدبيّة المعاصرة*. ط١، دار الكتب اللّبناني، بيروت– لبنان، سوشبريس، الدّار البيضاء– المغرب، ص١٣٦.

[ ]عبد النور، جبور. ١٩٨٤م، *المعجم الأدبي*[٨]. ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ص١٥٩.

والصُّورة الشّعريّة لها طريقتان في الدّراسة، أولاهما؛ الطّريقة التّكوينيّة التي يفكّك فيها النّاقد التّركيبَ التّصويريّ إلى ركنيه، ثم يدرس العلاقة بين هذين الرّكنين؛ للوصول إلى معقوليّة هذه العلاقة (المشابهة)، أو عدم معقوليتها (المغايرة). أما الطّريقة الثّانية فهي الطّريقة الدّلاليّة، وهي التي تنظر إلى الصُّورة بوصفها مركّباً نهائياً، أو ناتجاً متجسّداً في كيانٍ، من غيرِ الوقوف على العلاقة بين طرفَي هذا المركّب، فالمهمّ، هنا، الطبيعة التي تبدو عليها الصُّورة في القصيدة، والدّور الّذي تقوم به في النّصّ، والمهمّة الّتي تؤدّيها في البناء، والوظيفة الّتي تحقّقها في النّسق[ ]. ومما لا شكَّ فيه أن النّصّ المدروس يفرض على الباحث اتباع طريقةٍ من غير أخرى، أو الجمع بينهما، لذلك اتّبعت الطّريقة الأولى في دراسة الصّورة البلاغيّة، والثانية في دراسة الأنواع الأخرى. وسيحاول البحث في هذا البحث مقاربة الصُّورة الشعرية عند "سنيّة صالح"، مستكشفاً مقوّمات الحداثة في هذه الصُّورة، وفقاً لأنواعها الأربعة: الصُّورة البلاغيّة، والصُّورة الحسّيّة، والصُّورة الذّهنيّة، والصُّورة الرّمزيّة.

ثانياً – أنواع الصُّورة في شعر"سنيّة صالح".

إن شعر "سنيّة صالح" شعرٌ حداثيٌّ يتّخذ من الصّورة الشعريّة أداةً فنيّةً للتّعبير عن تجربته، و قد وظَّفت الشّاعرة الصّور بأنواعها المختلفة، فلا يكاد يخلو نصٌّ شعريٌّ من الصّورة، بل إنّ بعض المقطوعات الشّعريّة تحفل بكثرة أنواع الصّورة، وبتداخلها، فالصّورة البلاغيّة حضرت بقوّةٍ على مساحة الدّيوان، بينما توزّعت الأنواع الأخرى على قصائد متفرّقة، وسنبدأ الدّراسة بالصّورة البلاغيّة.

١– الصُّورة البلاغيَّة.

ثمَّة ارتباط وثيقٌ بين البلاغة، والصّورة، وقد عرَّف (معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب) الصُّورة البلاغيَّةَ بأنَّها "كلُّ حيلةٍ لغويّةٍ يُراد بها المعنى البعيد– لا القريب– للألفاظ، أو يُغيَّرُ فيها التّرتيبُ العاديُّ لكلماتِ الجملة، أو يُحَلُّ فيها معنى مجازي محلَّ معنى حقيقيّ، أو يُثَارُ فيها خيالُ السامع بالتكنية عن معان يستلزمها المعنى المألوف للفظ، أو تُرتَّب فيها الألفاظُ، أو يُعَادُ ترتيبها لتحسين أسلوب الكلام، أو زيادة تأثيره في نفس القارئ أو السامع[ ]". وهذا تعريف جامع لألوان البلاغة والبيان، لكنّ المقصود بالصّورة البلاغية في هذا البحث التّشبيه، والاستعارة، والكناية التي أشار إليها "جابر عصفور"؛ فقد ذكرها، وفضّل التشبيه على باقي الأنواع إذ قال: إنَّ التّشبيه أكثر الأنواع البلاغيّة أهميّة بالنسبة إلى الناقد، والبلاغيّ القديم، والحديث عنه بمنزلة مقدّمة ضروريّة، فلا يمكن تأمّل الاستعارة، والمجاز من دونها. أمَّا الاستعارة فهي تتيح لنا أن نشير إلى المجاز من دون أن نفصّل فيه، فضلاً عن أنّها توضّح النّتائج التي ترتّبت على فهم القدماءِ لفاعليةِ الخيالِ الشّعريّ، وحدوده، وطبيعته[ ]. وسنقف عند الأنواع الثلاثة: [٣] الاستعارة، والتشبيه، والكناية؛ لأنّ هذه الأنواع هي الأكثر وروداً في شعر "سنيّة صالح". وسيدرس البحث الصّورة في القصيدة، كلّ نوعٍ على حدة من غير تجزئة، وذلك بسبب تداخل الاستعارة، والتّشبيه، والكناية في نسيج الصّورة الواحدة، ولابدّ من تحديد هذه المصطلحات في البداية.

الاستعارة "ادّعاء معنى الحقيقة في الشّيء للمبالغة في التّشبيه، مع طرح ذكر المشبّه من البين[...] ثمّ ذكر المشبّه به مع ذكر القرينة يسمى استعارةً تصريحيةً، وتحقيقيةً، والاستعارة المكنيّة تشبيه الشيء على الشيء في

[ ] ينظر: اليافي، نعيم. *أوهاج الحداثة*. ص١٧٦، ١٧٧.

[ ]وهبة، مجدي؛ المهندس، كامل. ١٩٨٤م، *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*. ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ص٢٢٧.

[ ] ينظر: عصفور، جابر. ص١٧١. [٣]

القلب"[ ]، فالاستعارة، إذاً، نوع من المجاز، تقوم على علاقة المشابهة بين المعنى الحقيقيّ، والمعنى المجازيّ للفظ المستعار، وتكمن قيمتها في قدرتها على التّكثيف، وإعطاء كثيرٍ من المعاني باليسير من اللفظ.

أما التَّشبيه فله تعريفاتٌ كثيرةٌ، ومعظمها تصبّ في معنًى واحدٍ، ففي اللغة" الشَّبه: المثلُ، وأشبهَ الشَّيءُ الشَّيءَ: ماثله، والتَّشبيه: التمثيل[ ]. وفي الاصطلاح هو "الدّلالة علّى اشتراك شيئين في وصفٍ من أوصاف الشّيء في نفسه، كالشّجاعة في الأسد، والنّور في الشّمس، وقد يكون التّشبيه مفرداً أو مركباً..." [ ]، فالتّشبيه ربط شيئين أو أكثر فّي صفة من الصفات أو أكثر[ ]، والجمع بين الأشياء بسمات مشتركةٍ، وقد عرّفه "جابر عصفور" بأنّه "علاقةُ مقارنةٍ تجمع بين طرفين، لاتّحادهما، أو اشتراكهما في صفةٍ، أو حالةٍ، أو مجموعةٍ من الصّفات، والأحوال. وهذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة في الحكم، أو المقتضى الذّهنيّ الذي يربط بين الطّرفين المقارنين، من دون أن يشترك الطرفان في الهيئة المادّيّة، أو في كثيرٍ من الصّفات المحسوسة[...] إنّ التّشبيه قد يكون بالهيئة، وقد يكون في المعنى، وإنّه تارةً يقع بالصّورة، والصّفة، وأخرى بالحال أو الطّريقة"[ ]. ووجود الشّبه يعني المغايرة، ولا يعني الاتحاد، والمطابقة، إنّه إخبارٌ بوجودِ شبه سواءٌ أكان الشبه صادراً عن الحسّ أم عن العقل. أمّا الكناية فهي أن "يُعبّر عن شيء لفظاً كان، أو معنىً بلفظ غير صريحٍ في الدّلالة عليه، لغرضٍ من الأغراض، كالإبهام"[ ]. واصطلاحاً هي "أن تتكلم بشيءٍ، وتريد غيره"[ ]. وقد أكثرت "سنيّة صالح" من استخدام الصّورة البلاغيّة في شعرها؛ فتارةً نراها تبني الصّورة على تشبيهٍ، أو استعارةٍ، وتارةً تستعين بالمجاز، أو الكناية، وتارةً تجمع بين هذه الأنواع في صورٍ متداخلةٍ، فيصعب فصل كلّ نوعٍ عن الآخر، أو قراءته بمعزلٍ عن سياقه؛ وذلك بغية الوصول إلى صورة كليّة، فقد جاء في قصيدة **(الغابات الورديّة)**:

"ضوءُ الطّاغيةِ يُسلّطُ على وجوهِنا،
يأكلُ لحمَنَا،
القطاراتُ تمرقُ مسرعةً تحت النوافذ
تشحنُ غرفاً وشعوباً ومصبّات.
ونحن نعوي من الشقاء
تركنا قلوبنا تتدلّى كالثمار المباحة
وألسنتنا تبصق الفحم والدّخان.
تحت الضوء الموبوء
نحتسي العفونة والهزيمة".[ ] ٨

تتكاثف في هذه المقطوعة صورٌ عدَّة، ويكثر فيها الانزياح الدلاليُّ؛ ففي قول الشَّاعرة (ضوء الطاغية يأكل لحمنا) تشبّه الشَّاعرة الضوء بوحش يأكل اللَّحم، فتحذف المشبه به (الوحش)، وتبقي على أحد لوازمه(أكل اللحم)، على

[ ]الجرجاني، الشّريف (علي بن محمد). د.ت، *معجم التعريفات*. تح: محمد المنشاوي، د. ط، دار الفضيلة، القاهرة، ص٢٠.

[ ] ينظر: ابن منظور. مادة: شبه. ٢

[ ] الجرجاني.الشريف. ص٥٢. ٣

[٤] ينظر: مطلوب، أحمد. ٢٠٠٧، معجم *المصطلحات البلاغية وتطورها*. ط٢، مكتبة لبنان(ناشرون)، بيروت– لبنان، ص٣٢٥.

[ ]عصفور، جابر. ص١٧٢. ٥

[ ] الجرجاني، الشريف. ص١٥٧. ٦

[٧] مطلوب، أحمد. ص٥٦٨.

[ ]صالح، سنيّة. ص٣١٥. ٨

سبيل الاستعارة المكنيَّة، فقول الشَّاعرة :"يأكل لحمنا" أحدثَ مسافة توترٍ في جسد العبارة الواحدة، وذلك بإسناد الفعل "يأكل" إلى الفاعل المستتر (هو) العائد إلى الضوء، وهذا الإسناد خلق فجوةً تأتّت من تجاوز بنية التوقعات في المحور التّراصفيّ التي يستدعيها الفعل يأكل، فيتوقّع المتلقّي فاعلاً للفعل كالإنسان، أو الحيوان، أو الجائع، لكنَّ الشَّاعرة أسندت الفعل إلى الضوء، وهو فاعل غير متوقَّعٍ، وتتبع هذه الفجوة فجوةٌ أخرى أتت من نوع المأكول؛ فالأكل يستدعي مفعولاتٍ كـ/الطعام، أو الفاكهة، أو اللحم، أو أي طعام طبيعيّ آخر، أمّا أن يكون المأكول لحم الإنسان(لحمنا)، فهذا اختيارٌ مفاجئٌ، وقد تحققت شعريّة الصّورة في هذه الأسطر من خرق المألوف، و خلخلة بنية التوقعات.

وتتوسَّع الصّورة، لتنسجم مع الاستعارة الثانية (نحن نعوي من الشقاء)، وهي أيضاً استعارة مكنية، فقد شبهت الشَّاعرة (الإنسان) بالذئب الذي يعوي، فحذفت المشبه به (الذئب)، وتركت شيئاً من لوازمه (العواء/نعوي)، وفي حذف المشبه به(الذئب) تغييب لصورته الحيوانية بخصائصها من(شكل – لون–افتراس– قوة)، وتركيز على فعل العواء، وذلك يبرز مفارقةً شديدةً بين الإفصاح الذي ينتجه الإنسان، و العواء الذي لا يفصح، ولا يعبّر، ولا يفيد الإنسان في شيء، بل هي محاولةٌ لتغييب النّوع الإنسانيّ، وإظهارٌ لانعكاسِ الشّقاء، والبؤس على حياة الإنسان، فالشقاء يهدر كرامته، ويهبط به إلى مستوى الحيوان.

ثم تأتي صورة (القلوب المتدلّية كالثمار المباحة)؛ لتشكل تشبيهاً تكاملت عناصره؛ فالمشبّه(القلوب)، والمشبّه به (الثّمار)، ووجه الشّبه(التدلي – الاستباحة)، وقد ربطت الشَّاعرة بين الطرفين بأداة التّشبيه (الكاف)، وإذا نظرنا في طرفي التّشبيه وجدناهما حسّيّين(القلوب– الثّمار)، ولكنَّهما ينتميان إلى مجالين مختلفين، أما وجه الشّبه فقد أحدث مفارقةً شعريّةً عميقةً لأنّ (التَّدلّي) ليس صفةً متأصّلةً في الموصوف(الثّمار)، وليس صفةً مشتركةً مع المشبّه(القلوب)، وكذلك صفة(الاستباحة)؛ فالقلوب عادة تكون مصونةً عن اللمس، ومحميةً لأهمّيتها، وحساسيتها، أمّا، هنا، فأصبحت في متناول الجميع، مما قد يسبب لها فساداً وأذيَّة، كما أن دلالة الفعل (تتدلّى) توحي بالانكسار، والهبوط، وهي تشابه حركة الهبوط من المستوى الإنساني إلى المستوى الحيواني، وتعزّز دلالة الاستباحة، ثمَّ تأتي صورة الألسنة التي تبصق الفحم والدخان، وهي مبنية على علاقة المجاز المرسل، إذ غاب الكلُّ (الفم)؛ ليحلَّ محله الجزء(اللسان)؛ للتعبير عن العجز عن النطق، فيأتي المنطوق مشوهاً على هيئة دخانٍ، وفحمٍ حاملاً دلالات الاختناق، والضيق، والعطش، ويرفد هذا المعنى المعاني السَّابقة الدالة على عمق المعاناة الإنسانية. وتكتمل الصَّدمة في مشهد الاحتساء عندما تتحوّل العفونة إلى شراب يُحتسى، والهزيمة المعنويّة إلى شراب يزيد عطش الظامئ إلى الكرامة، واحتراق ذاته الداخليّة.

وتصل الصّورة إلى تمامها في قول الشّاعرة (الضّوء الموبوء) كنايةً عن الظّلم، والطّغيان، أو الزّيف، والخداع المُمَارَسِ على الإنسان، وهي صورةٌ رمزيّةٌ حداثيّةٌ عميقةٌ، وغريبةٌ مبنيّةٌ على المفارقة، وجمعِ المتناقِضَين، والتّكثيف الرَّمزيّ، تتكون من جزأين؛ الأول يُغري، ويجذب، والثّاني يخدع، ويصدم، فالصورة تكسر أفق التّوقعِ؛ لأنَّ الضّوء يستدعي دلالاتٍ إيجابيّةً مثل(الإشعاع، الوضوح، النّور، الرّؤية، الكشف، الحقيقة، الأمل ، النقاء، الخلاص)، أمّا نعته بـ (الموبوء) على صيغة اسم المفعول يسلبه دلالاته الإيجابية، ويوحي بامتداد الوباء (المرض، الفساد، العدوى، الشّر، الموت) على مستوى الزمان، والمكان، والحالة الشعوريَّة؛ ليحدَّ من سطوع الضّوء كما حدَّت إضافةُ كلمةِ (الطّاغية) من إشعاعه وقوّته، وربما كشفت مصدر الوباء، فالطّاغية هو المتحكم بالضوء(يسلطه كما يشاء)، وينسب إليه أفعاله الوحشيّة كأكل اللحم في محاولة منه لتضليل الحقيقة، ونقرأ في القصيدة امتدادَ فعلِ الطَّاغية على مساحة النّصّ؛ فهو يوبِئ الضّوء، فيخفي الحقيقة؛ ليسود الظلام، ويعمّ الظلم العالمَ، فيستبيحُ الأجسادَ، والأعمارَ(القطارات التي تشحن الغرف/الوطن)، والشعوبَ(الحياة)، والمصبَّاتِ(العمل والخير)، ويستبيح القلوبَ بما فيها من مشاعرَ وأحاسيس، ويهدر

الكرامة الإنسانية، ويكمّ الأفواه استباحةً على مستوى الجسد، والروح، والوطن. إنَّ الصورة مبنيّة على مفارقةٍ شعريّةٍ مدهشةٍ، ومربِكةٍ على المستوى الجماليّ تقوم على الخداع الفنّي بجذب المتلقي للضوء، وصدمه بالوباء، كأنك أمام حقيقةٍ فاسدةٍ أو أملٍ مخادعٍ، فمن تراه منقذًا مخلصاً هو سبب الهلاك، وهذه الصُّور إيحائية، ومبتكرةٌ تجعل النَّص ثريًّاً بالبؤر الدّلالية المشعّة التي تكاثفت؛ لتكشف عمق المعاناة الإنسانية في عالم يستبح فيه الإنسان حياة أخيه الإنسان بكل ما فيها.

ويمكننا القول: إنَّ الشّاعرة هدمت بنية اللّغة المعتادة، وأعادت تشكيلها وفقاً لرؤيتها، فقالت ما هو معتاد بطريقة مبتكرة، وبذلك يكون التّصوير الشعريّ مجموعة من الصّور المتراصفة الّتي تساعد على نقل أفكار الشّاعر، وأحاسيسه، وتصوّراته لواقعه، وكلّ ما يحيط به، "فإنّ أي قصيدة ليست مجرّد صور، إنّها على أحسن الفروض صور في سياق، صور ذات علاقة، ليس ببعضها فحسب، وإنما علاقة بسائر مكوّنات القصيدة[ ]"، وهذه القصيدة لا تتضمّن صوْرةً واحدةً بل تتضمّن صوراً متداخلةً مبنيةً على علاقاتٍ غيرِ منطقيّةٍ بين مكوّناتها، تأتلفُ الواحدةُ منها مع الأخرى لتركب صورة متكاملة؛ فكل صورة هي بنية جزئية للصورة الكبرى، وكأنها صورةٌ واسعةٌ ممتدةٌ، ينظر إليها نظرة كلية لاكتشاف العنصر الحيويّ الغامض الكامن في التّأثير المتبادل بين عناصر الصّورة الكليّة.

ويمكن أن نتوقف عند تشبيه آخر في قصيدةٍ بعنوان **(شام، أطلقي سراح الليل)**، تقول فيها الشّاعرة:

"يا صغيرتي

عيناكِ زرقاوان كاللانهاية، كالأبد"[ ] ٢

نقرأ في الصّورة السابقة تشبيهاً تتكامل عناصره؛ إذ يظهر المشبّه: (عيناك)، والمشبّه به (اللانهاية– الأبد)، ووجه الشَّبه (زرقاوان). في صورة تنمُّ على حالة وجدانيّة تعبّر عن رؤيا الشَّاعرة لهذه العين في لحظة نفسيّة لا تتفق مع الواقع الموضوعيّ، فالعين هي "أم الحواس، لا تقوم المقدرات إلا بعد أن تمرّ على ميزانها؛ تساعد الشّم على جلاء الرّائحة، وتشرِكُ الأذنَ في تصوّر المسموع، تمدُّ اليدَ، واللسانَ لتقدير النعومة، أو الخشونة، أو الطعوم، والمشاريب، ويبقى كلُّ جمالٍ ناقصُ المقدارِ مالم تستوعبه العين، ثمّ تسمح لأشعته أن تنفذ إلى الكيان الضّمنيّ للإنسان"[ ].إنّها أداةٌ حسيّة شاملة، وهذه الصّورة مرسومة بمشاعر مبدعتها؛ لذلك جاءت المحاكاة عميقة الدلالة؛ فالمشبه به (اللانهاية) مفهوم معنويّ مجرَّد يعبّر عن الانفتاح المكانيّ، والزّمانيّ، والامتداد، وتخطّي الحدود، وكذلك (الأبد)؛ فهو مفهوم معنويّ غير محسوس، وغير محدود؛ إنّه امتداد الزمن عبر الماضي، والمستقبل، وقد جاء طرفا التشبيه متباعدين، فكلٌّ منهما ينتمي لمجالٍ مختلفٍ عن مجال الآخر، وهذا أحدث فجوة دلاليّة، وكذلك وجه الشبه (زرقاوان)، فقد أثار غرابة، ودهشة، فاللون الأزرق قد يكون صفة لعين الموصوف، ولكنَّ هذه الصفة غير مشتركة بين المشبَّه(عيناك)، والمشبّه به(اللانهاية–الأبد)، إنّما إذا أعملنا الذّهن لفهم هذه الدلالة وجدنا أنّ اللون الأزرق يشير إلى الهدوء، والسكينة؛ لارتباطه بالعالم اللامحدود كالسّماء، أو البحر، وهذه المعاني تتناسب مع زرقة العين، "والزرقة من الألوان غير المحددة عند العرب، فهي عندهم البياض، وهي الخضرة، وهي الصفرة، وهي الكدرة، وهي اللون الضارب إلى الحمرة"[ ]، وترتبط

[ ]عبد الله، محمد. حسن. ١٩٨١م، *الصّورة والبناء الشّعري*. دار المعارف، القاهرة–جمهورية مصر العربية، ص١٩.

[ ] صالح، سنيّة. ص١٤٣ . ٢

[ ] شلق، علي. ١٩٨٤، *العين في الشعر العربي*. ط١، دار الأندلس، بيروت–لبنان، ص٧.

[ ] عمر، أحمد، مختار. ١٩٨٢، *اللغة واللون*. ط١، عالم الكتب، القاهرة، ص٧٨.

بالطاعة، والولاء، والتَّضرّع، والابتهال[١]، ونقرأ بين المشبّه، والمشبّه به، ووجه الشبّه انسجاماً دلالياً على المستوى العميق، فالعين تتحرّر من محدوديتها؛ لتصبح أداةَ كشفٍ شاملة، والزرقة تتحرّر من محدوديتها؛ لتصبح أكثر تعدداً وشموليةً، لكنّها على اتساعها ماتزال متضمَّنَة في العين؛ وكلتاهما(العين– الزرقة) تتسعان، وتنفتحان انفتاح اللانهاية، وتمتدان امتداد الأبد، ولا يتمّ تعميق المعنى على مستوى خصائص اللون فقط، بل، أيضاً، على مستوى الأثر الشخصيّ النّاجم عنه من خلال استغراق الشَّاعرة في تأمل عين صغيرتها، وغرقها في اتّساع هذه العين الطفوليّة، فكأنّها على صغرها وبراءتها تستوعب الكون بتناقضاته، وشموليّته، ويصبح النظر في العين ابتهالاً، وتأملاً في الكون الكليّ عبر الجزء الجزئيّ(عين الصغيرة). وهذا المعنى ليس مباشراً، بل يأتي بعد كدٍّ، وتعبٍ، وهذا ما جعلنا نتذوق الصّورة بحواسنا، وفكرنا، ونستلذ بكشف دلالاتها، وهذه الصّورة تندرج في باب الصّور النّفسيّة، فتترتب الأشياءُ وفقاً للحالةِ النَّفسية، وتكون الصّورة أداةً للكشف لا للوصف، وهذا ما أشار إليه الكاتب "نعيم اليافي" إذ عدَّ الكشفَ من وظائف الصّورة؛ وفي هذه الوظيفة تتجاوز الصّورة فلسفة النظر إلى الأشياء من الخارج إلى فلسفة الرؤية لها من الداخل؛ أي تتجاوز الصّورة مهمتها التقليدية في النسخ إلى مهمتها الجديدة في التعرية[٢]. وتتصف بالدهشة، والإشعاع كونها تتجاوز العلاقات المنطقية، والمألوفة، وتعمّق دلالة اللون، وتعيد تشكيل المدركات الحسيّة، والعقليّة المتنافرة، فتكون أداةً لإبداع صورة تنسجم عناصرها، فتنقل شحنةً عاطفيّةً تمنحها خصوصيةً، وتفرّداً.

٢– الصُّورة الحسِّيّة.

تنشأ الصُّورة الحسِّيّة من الإدراك الحسي الذي يولّد الأثرَ النفسيَّ المشكِّل للانفعال، وما يترتب عليه من إدراك المرئيات، والمسموعات، و المشمومات، والملموسات، والمذوقات، بالحواس الخمس؛ إذ يتدخل هذا الإدراك في بناء الصُّورة الشعرية، ويكون ذلك بتصوّر المدركات الحسِّيّة عند غيبتها عن الحواس[٣]، ثم يغدو هذا التصوّر تصويراً بالمعنى الإبداعي، ويحضر الخيال، بوصفه عاملاً مساعداً لهذا التصوير الإبداعي، بما في ذلك تداخل الحواس، أو تراسلها في إطار التخييل. و هكذا، يستثمر الشاعر محيطه الطبيعي، ويستقي منه ما يعينه على تمثيل أفكاره ومشاعره على نحو حسّي، وذلك لأن "مادة الشاعر هي الأشياء المحسوسة التي يستخدمها لتأليف صوره الحسِّيّة كما يستخدم البنّاء الحجارة. والصور الحسِّيّة، كما هو معروف عند النقاد والبلاغيين، تجعل حصول الأفكار في ذهن السامع أكثر سهولة و متعة"[٤].

ولا يقف الأمر في الصُّورة الحديثة على التَّمثيل الحسّيّ للمشاعر، والأفكار، وإنّما يتعدّاه إلى الرّبط بين هذا التّمثيل، والبعد النّفسيّ للصّورة، "فعلى الرّغم من أنّ صور الشعر وظيفتها التمثيل الحسي للتجربة الشّعريّة الكليّة، ولما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات، والعواطف، والأفكار الجزئية، فإنّه لا يصحُّ بحالٍ الوقوف عند التّشابه الحسّيّ بين الأشياء من مرئيات، أو مسموعات أو غيرهما من دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته، وكلما كانت الصُّورة أكثر ارتباطاً بذلك الشعور كانت أقوى صدقاً وأعلى فناً[٥]".

---

[١] ينظر: السابق. ص١٥٤.

[٢] ينظر: اليافي، نعيم. *أوهاج الحداثة*. صلّ٢٠٤، ٢٠٥.

[٣] ينظر: عتيق، عبد العزيز. ١٩٧٢م، *فيّ النقد الأدبي*. ط٢، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص٦٨، ٦٩.

[٤] إسماعيل، عز الدين. ١٩٩٢م، *الأسس الجمالية في النقد العربي– عرض وتفسير ومقارنة*. د.ط، دار الفكر العربي، القاهرة، ص٣٠١، ٣٠٢.

[٥] *هلال*، محمد. غنيمي. ١٩٩٧م، *النقد الأدبي الحديث*. د.ط، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ص٤١٩، ٤٢٠.

لقد حاول النقاد "التمييز بين الواقع الحسي – المادي، والواقع الحسي – النفسي في الصُّورة الشّعريّة، وبدا إبداع الشاعر في هذا الجانب متمثلاً لديهم في براعته في إحالة حسيّة الواقع، وماديّته، وصوره الحياديّة إلى واقعٍ ذاتيٍّ يفيض بالحركة، ويكشف عن رؤيةٍ جديدةٍ للعالم من خلال علاقة جدليَّة مستمرّة بين الذات والموضوع[ ]". وهكذا، فإنَّ الشاعر يسعى إلى إعادة تشكيل المعطيات الحسِّيّة بما يتناسب مع تجربته الشّعريّة، وتداعياته النفسية إزاء الواقع، وبناء على ذلك، يمكننا مقاربة الصُّورة الحسِّيّة الحديثة في شعر "سنيّة صالح" من منطلق يركّز على البعد النفسي لهذه الصُّورة، فالصُّورة الحسِّيّة في الشعر الحديث تبنى على علاقة جدلية يُنشئها الشاعر الحديث بين هذه المدركات وذاته المبدعة، وهذا ما يمنح الصُّورة حرية الحركة للتعبير عن الدلالة، وفقاً لمعطيات (نفسية داخليّة)، و(حسّيّة خارجيّة) متداخلة.

ومن هنا ترتبط الصُّورة الشّعريّة بالوجدان، سواء أكان وجداناً فردياً يتصل بالفرد، ويدور حول نزعاته، وميوله الخاصة، أم وجداناً جماعياً يتصل بالمجتمع وشؤونه، ويرتكز على صلة الإنسان بغيره، وتؤطر العواطف هذه الصُّورة، بوصفها انفعالات نفسية منظمة موجّهة إلى مؤثر خاص، وتنشأ عن الوجدان الفردي أو الاجتماعي، فتكون عواطف فردية أو اجتماعية[ ]. يتبدّى الوجدان الفردي في كثيرٍ من نصوص "سنيّة صالح"، فهي تعاين في هذه النصوص أثر الواقع في وجدانها، وتحاول الانفلات من شروطه المجحفة بحقّها، فتقول في المقطع الثالث من قصيدة بعنوان:**(فصلُ الحبِّ):**

لحريّة الأعماق
لحريَّةِ الصَّخبِ والبكاء
هذا الصراخُ الآتي من عالم الموتى
أنحني لأرسم كلماتي بالدم:
أمامَ الأصابع الثرثارة
تَلَوتُ صلاة الاعتراف
وأمامها رفعتُ احتضاري،
أمامَ البجعات الذهبية
رُسِمَتْ بحيرات الموت
فلتهجرِ النسورُ الزرقاءُ
قممَ الجبال
وليكنْ كلُّ ما أكتبه بالدم.[ ]

تستعين الشَّاعرة بالمدركات السمعيّة والمرئيّة، في تشكيل صورة شعريّة تجلو الصراع النفسي المُضمر الذي يمور في أعماقها، فهي تنحني أمام (الحرية)، بوصفها قيمة إنسانيّة سامية تسعى إليها، وهذا يعني أنها تريد مواجهة واقعها الذي يفرض عليها القهر، والقيد، والظلم، والاستلاب، وهذه المعطيات الواقعية جميعها مضمرة في النصّ، ما خلا إشارة واحدة تتمثّل بـ (عالم الموتى)؛ لأن الشَّاعرة تريد التركيز على حريتها في محاولة لكسر قيد الواقع، فصرّحت بها، وجعلتها القيمة الدلالية المهيمنة على فضاء النص، ورفدتها بما يعزّز قيمتها من صورٍ حسيةٍ سمعيةٍ عاليةِ النبرة

[ ]صالح، بشرى. موسى. ١٩٩٤م، *الصُّورة الشعرية في النقد العربي الحديث*. ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص٦٠.

[ ] ينظر: عتيق، عبد العزيز. ص٩٨.

[ ] صالح، سنيّة. ص٣٧، ٣٨.

(لحرية الصخب، والبكاء، والصراخ)؛ فالصراخ، والصخب حرية تعبر عن الألم الداخلي، وحرية من الكبت الشعوري، إنّهما حرية الأعماق النفسية، لا حرية الفعل السلوكي. وبذلك يبدو الصراخ الآتي من عالم الموتى صورة سريالية تعكس ثنائية (الموت والحياة)، فالصراخ صوت قوي قادم من عالم الفناء في محاولة لبث الحياة في عالم الموتى، وسط صراع نفسي قائم على المواجهة بالدم.

وتأتي لفظة (الدم)، هنا، في صورة شعرية يغدو فيها هذا الدم بما يستدعيه من دلالات الموت، والحياة حبراً للكلمات التي ترسمها الشَّاعرة بأصابعها الثرثارة؛ وقد أدّت هذه اللفظة دوراً محورياً في الانتقال من الدلالة الحسِّيّة المرئية للدم والتي تتمثّل باللون الأحمر، إلى الدلالة المعنوية التي تربط هذا اللون بمعاني الثَّورة، والتَّمرّد، والتّضحية، والمشقّة، والشّدة[ ]، ويمكننا أن نلحظ أنّ الدّلالة اللّونيّة المضمرة للأحمر تنفي بقية الدّلالات اللونيّة الأخرى لمصلحتها، وتسمو فوقها، فتأثير الدم الأحمر في سياق الصُّورة يفوق تأثير البجعات الذهبية، والنسور الزرقاء؛ إذ تقترن صورة البجعات الذهبية ببحيرات الموت فتُقابل الحياة الفطرية الطبيعية بالموت المقدر (القدر)، والموت المُدبَّر(المكيدة)، وتقترن صورة النّسور الزّرقاء بالهجرة قسريّة لقمم الجبال التي تعتصم فيها، في حركة انكسار وهجرة قسرية، وهي رؤيةٌ مناقضةٌ للمألوف الذي كانت ترمز فيه النسور إلى القوة، والعلو، فيما تقترن صورة الدّم الأحمر بفاعليّة المواجهة، بوساطة القرار النهائي الذي تتخذه الشَّاعرة باعتماد الدم سبيلاً حتمياً للانتقال إلى الحرية.

تُدرك الشَّاعرة أن الحرّيّة بمعناها الواسع تستلزم التّضحية، وهي على استعداد لدفع هذا الثمن، ففي جعبتها كثير من الأفكار لتعبر عنها بالكتابة، وقد وصفت الأصابع بـ(الثَّرثارة) في صورة سمعيّة حركيّة، فالأصابع جزءٌ من اليد التي تمتلك القدرة، في إشارة منها إلى أنّها تكتب بكلِّ جزءٍ من يدها لِتُكثّرَ فعلَ الكتابة محاولةً ترجمة أفكارها المتزاحمة، والمتدفّقة بكثافةٍ، محتفيةً بالثّرثرة التي توحي بالاضطراب، والقلق، وتداخل الأفكار، وهذا يشير إلى الفيض العظيم الذي تحاول الشَّاعرة أن تخرجه من أعماقها، لتغمر به واقعها، وتواجه به احتضارها الذي يكاد يخنقها، فتكون هذه الأصابع أداةً تُحوّلُ الأفكارَ لغةً مرسومةً بالدم، ثم وسط طقوسٍ مقدّسةٍ تتلو الشَّاعرة أمام ذاتها صلاة الاعتراف، تفصح بها عن كلّ ما خبّأته من أسرارٍ، وخفايا، وخطايا لم تجرؤ على الاعتراف بها بشكل واقعي، والتّلاوة تلوينٌ للصوت ينسجم مع تلوين الكلمات بالدّم، فتكون الكتابة أداةَ تطهيرٍ، وتتحقّق بالصّورة الحركيّة (أرسم– أصابع– أكتب) وتتحول إلى السّمعية(صخب، صراخ، تلوت)، ثم إلى المرئية(أرسم كلماتي بالدم، البجعات الذهبية، النسور الزرقاء، بحيرات الدم) بإنتاج علاقاتٍ جديدةٍ بين عناصر الصّور، ثم إلى طقسٍ مقدّس تتطهّر فيه النّفس من شوائبها؛ لتكون مستعدّةً لرفع احتضارها، في لحظة بوحٍ تنقل صورة العالم الدّاخليّ إلى الخارج. وهذه إحدى وظائف الصّورة التي سمَّاها "نعيم اليافي" وظيفة الخلق؛ بمعنى أن الصُّورة تسعى جهدها للتعبير عن علائق جديدة، وأسماء جديدة، وصفات جديدة؛ أي تسعى جهدها لإيجاد ارتباطات بين الأشياء لم تكن لها من قبل، فتحرّرها من قيود المألوف، والعادة، والواقع، وتربطها بأفق النفس الداخلية، ومداها الأرحب، عبر تعديلات دائمة في مسار اللغة ونظام علاقاتها وإشاراتها[ ]. وبذلك، فإنَّ الصُّورة الحديثة في شعر "سنيّة صالح" لا تقف عند حدود التّعبير عن الخارج، وإنما تحفر عميقاً في عوالم الشَّاعرة الدّاخليّة، وتستند إلى الإيحاء التّلميحيّ غير المباشر في تشكيل هذا الداخل، إذ تتداخل العناصر وتتعدد العلاقات بين أطراف الصُّورة، لتصبح صورة كلّية مفارقة للسائد والمألوف، وعليه، كانت الصّور الحسِّيّة في هذا النّصّ أداةً للتَّعبير الشّعوريّ،

[ ] ينظر: عمر، أحمد. مختار. ص٧٥. [١]

[ ] ينظر: اليافي، نعيم. *أوهاج الحداثة*. ص٢٠٤– ٢٠٦. [٢]

ومتنفَّساً للتّعبير عن الدّاخل، وضرورةً دلاليّةً ذات تأثيرٍ عالٍ للانتقال من حيّز التّجريد إلى فضاء الحسّ، وهذه إحدى الوظائف النفسيّة للصّورة الحسّيّة.

لقد اهتمّ الشعراء بالتجسيد الحسّيّ للصّورة الشّعريّة؛ لأنّ المدركات الحسّيّة أقوى من المدركات المعنويّة في قدرتها على التّأثير في نفس المتلقي، من حيث إثارة الانفعال الذي يتناسب مع تصوراته الذهنيّة والحسّيّة على حد سواء؛ إذ يقوّي الحسّ فاعلية الصُّورة المدركة، وفقاً لإمكانية التوافق بين المدركات الخارجية، وارتباطها بالقيمة النّفسية للصورة الشّعريّة[ ]. ١

وتختلف الطبيعة الحسّيّة للصورة الحديثة عن نظيرتها التقليديّة من جهتي المحاكاة والخلق، أو من جهتي نقل الواقع على أساس تقليده، وتصويره على أساس إيجاد واقع آخر. وإذا كانت الصُّورة التقليديّة، ومن ورائها التجربة، تعنيان تمثيل الشيء الحسيّ بالدلالة التقليدية، فإنّ الصُّورة الحديثة، ومن ورائها التّجربة، تعنيان تقديم مفهوم عن الواقع، إن لم يقم مقامه فإنّه يثريه، ويعمّقه[ ]. وقد استطاعت الشّاعرة مقاربة[٢] البعد النّفسيّ للصّورة الحسّيّة من منطلق حداثيّ، فهي لا تسعى إلى محاكاة مشاعرها، وأحاسيسها بأسلوب تقليديٍّ قائمٍ على التّناظر بين هذه المشاعر المجرّدة، والمدركات الحسّيّة، وإنَّما أبدعت صوراً حسّيّة عمّقت البعد النّفسيّ، وتماهت معه على نحو فنّيّ قائمٍ على التّعبير الإيحائي. كما استثمرت الشّاعرة تقنيّة تراسل الحواس التي تقوم على وصف مدركات كلِّ حاسةٍ من الحواس بصفات مدركات الحاسّة الأخرى، فتعطى المسموعاتِ ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة، مما يساعد على نقل الأثر النّفسيّ للصّورة الشّعريّة مجرّداً من الخواصّ المعهودة للحواس، ليصير فكرةً أو شعوراً، كما يساعد على إضفاء شيءٍ من الغموض، والإبهام على الصُّورة الشّعريّة، بحيث تتّحدد بعض معالمها، وتبقى فيها معالم أخرى ظليلة موحية[ ]، ويمكننا أن نقف على صورةٍ حسّيةٍ تتراسل فيها المدركات؛ إذ تتبادل حاستا اللّمس، والتذوق الأدوار في صورة الشَّاعرة التي تعاني من غدر الزّمن، وخراب الواقع، فتلجأ إلى ابنتها، بوصفها وميض الأمل، وطوق النجاة، فتقول الشَّاعرة:

الزمن يتفرّق ويحتشد،
يمدُّ حبالاً شُدّت إليها أعناق
فأصرخ: آه يا ابنتي،
أتذوّق زغبَها الزّعفراني
فيقاطعني الرمل والدم و التراب.[ ] ٤

تقف الشَّاعرة عاجزة أمام حركة الزّمن الذي يمدُّ حبالاً شُدّت إليها أعناق، وأمام هذه الصّورة القاسية للزمن، والموت المتكاثر الذي ينتشر فوق مساحته، والألم الذي يعتصر الجسد والروح، تصرخ الشَّاعرة: (آه يا ابنتي)؛ لتعبّر عن الوجع الراسخ في أعماقها من جهة، وتستحضر صورة ابنتها النّابضة بالحياة من جهة أخرى، وكأنّها تريد مقاومة العدميّة التي تجتاحها بالوجود الحيّ لابنتها. ثمّ يأتي تراسلُ الحواسّ في صورةٍ شعريّةٍ تتوخّى تأكيد الدلالاتِ التي تختزنها ابنة الشَّاعرة؛ إذ تتذوّق الشَّاعرة زغبها الزّعفرانيّ، ولئن كان الزغب هو الشعر الخفيف الناعم الليّن[ ]، فإنَّ

[ ] ينظر: فيدوح، عبد القادر. ١٩٩٢م، *الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي*. د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص٣١٩، ٣٢٠.
[ ] ينظر: اليافي، نعيم. ٢٠٠٨م، *تطور الصّورة الفنية في الشعر العربي الحديث*. ط١، صفحات للدراسات والنشر، دمشق– سورية، ص٢١٦.
[ ] ينظر: هلال، محمد. غنيمي. ص٣٩٥، ٣٩٦.
[ ] صالح، سنيّة. ص٢٨٨. ٤
[ ]ينظر: ابن منظور. مادة: زغب.

الشَّاعرة تستخدمه للتّعبير عن الأبعاد الفطريّة للحياة في تجلياتها الأولى الدّالة على الجمال، والنّعومة، والرّقة، ولكنّ الشَّاعرة لا تلمس هذا الزّغب، بل تتذوّقه، في حركة إدراكيّة تتجاوز المألوف، وهذا دليل على رغبة الشَّاعرة في تعزيز الشّعور بهذا الزغب، ومن ثمّ تعزيز حضوره في الذات الشَّاعرة، والذات القارئة على حدٍّ سواء.

لقد أدّى تراسل الحواس بين المدركات اللمسيّة، والذّوقية دوره الدّلاليّ في توسيع أفق الصّورة الشعرية، ورفدها بأسباب التّأثير الجماليّ القائم على الدّهشة، والغرابة، وعلى الرّغم من مقاطعة (الرمل، والدم، والتراب) لصرخة الشَّاعرة الملتاعة، مما يدل على فرض الواقع لسطوته عليها، فإنَّ محاولتها استرفاد الصمود في وجه الزّمن من خلال تلك الصّورة الحسيّة تبقى دليلاً على الرّغبة في الحياة، فكانت تقنيّة تراسل الحواس وسيلةً شعريّةً لتأكيد هذه الرّغبة.

وبعد، ثمة فرق بين التّفكير الحسّيّ، والرؤية البصريّة في التّشكيل الجماليّ للصّورة الشّعريّة الحديثة، ولا شكّ في أنّ المرئيّ محسوسٌ، ولكنَّ الصُّورة الحسِّيّة ليست دائماً هي الصُّورة المرئية، فاستحضار كلمةٍ تدل على شيءٍ ما في الشّعر الحديث لا يعني بالضرورة استحضار صورة هذا الشّيء في الذّهن؛ وذلك لأنّ الصُّورة الشّعريّة الحديثة تنهض على التّعبير عن الأفكار، فالعلاقات بين مكوناتها تجعلها صورةً تعبيريّةً، لا صورة مشابهةٍ، وقيمةُ الصُّورة الحديثة تنبع من تعبيرها عن الأفكار، والمشاعر، والمواقف، أكثر من تعبيرها عن وجوه المقارنة، أو المطابقة بين أطرافها[ ]. وهذا ما نلمحه في معظم الصّور الحسِّيّة عند الشَّاعرة، سواءُ تلك التي عبّرت عن بعدٍ نفسيّ قارّ في أعماقها، أو تلك التي اعتمدت تراسلَ الحواسّ بوصفه تقنيّة فنيّة.

٣- الصُّورة الذّهنيّة.

ترجع طبيعة الصُّورة الشّعريّة في الشّعر الحديث إلى الطريقة التي تُستخدم فيها، فبعد أن كانت الصُّورة تستخدم في أغلب الشعر التقليديّ بطريقةٍ تابعةٍ شارحةٍ مدعمةٍ، أو تزيينيّةٍ زخرفيّةٍ، أصبحت تستخدم بطريقة بنائيّة إذ اندمجت في صميم العمل الفنيّ، فولّدت خبرة أوسع، وأكملت تعمّق إدراكنا وإحساسنا.

تحمل الصُّورة الشّعريّة الحديثة الفكرة، أو التّجربة، أو الرّؤية بتعقيداتها كلّها. أمّا حملها الفكرة، فلأنّها لا تنفصل عنها لتشرحها أو تزينها، بل لتعبّر عنها، وأمّا حملها التّجربة؛ فلأنّها لا تقام بمعزلٍ عنها، ولا تقسر هذه تلك على الانصياع لعالمها، وأما حملها الرؤية؛ فلأنّها وسيلتها الوحيدة. فالشاعر الحديث يرى، ويشعر، ويفكر من خلال الصُّورة – الرؤية، فيذهب برؤيته إلى أبعد من المرئي، ليلتقط، ويسجّل، ويختار، ويركّب مشهداً كاملاً يعبّر عن فكره، وتجربته، ورؤيته للأشياء[ ]. وفقاً لذلك، تتشكل الصورة الذهنية التي تعني "عودة الإحساسات في الذهن مع غياب الأشياء التي تثيرها، أو تعبر عنها"[ ]، و يتجسد الجانب الذهني لبناء[٣] الصُّورة الشّعريّة، وعلاقتها بالواقع في حدّين: "الأوّل؛ المؤثرات النّفسيّة، والانفعالات المتباينة التي تخلفها التجارب، وحركة الواقع في ذات الشّاعر، وموقفه الخاصّ منها، والثّاني: المؤثرات العقليّة التي تتّصل بثقافة الشّاعر، وخبراته الخاصّة، وخزين اللاوعي متمثلاً في رمزيّة تتجاوز حدود الزمان والمكان"[ ]؛ وبذلك، نجد أنَّ ثمّة رابطاً خفيّاً بين التّجربة النّفسيّة والتّعبير الإبداعيّ عن هذه التّجربة، فالشاعر لا يتوخّى نقل التّجربة على حقيقتها في شعره، وإنّما مقاربة ظلالها بأسلوبٍ إيحائيّ يرصد تداعياتها على ذاته استناداً إلى بنى

[ ] ينظر: إسماعيل، عزّ الدّين. ١٩٨١م، *الشّعر العربيّ المعاصر– قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة*. ط٣، دار العودة، بيروت، ص١٣٠–١٣٢.

[ ] ينظر: اليافي، نعيم. *تطوّر الصُّورة الفنيّة في الشعر العربي الحديث*. ص٢١٢.

[ ] وهبة، مجدي؛ المهندس، كامل. ص٢٢٧.

[ ] صالح، بشرى. موسى. ص٥٩.

لفظيةٍ ذات علاقاتٍ بعيدةٍ عن العرف، والسائد، تتركّب في ذهنه، لتحيل على عوالم نفسيّة عصيّة على النّقل المباشر. بمعنى أنّها "لا تشدّد على الصّلة العقليّة الصّافية بين لفظتين متماثلتين، بل تحاول ابتعاث شعورٍ بالتّشابه، بإبراز تمثيل محسوسٍ للون والشّكل والحركة"[ ]. ١

الصُورة الذهنيّة إذاً، هي صورة عقليّة داخليّة يكيّفها الشّاعر لتوحي بموقفٍ عاطفيّ أو انطباعٍ ذاتيٍّ، وهي نتاج الّتخييل، وعلى هذا الأساس، سيحاول البحث الوقوف عند الصُورة الذهنيّة في شعر "سنيّة صالح" من منطلق المبالغة التخييليّة في الصُورة الذّهنيّة التي تجمع بين أشياء لا تجتمع في الواقع، وتحقق انسجاماً بين أشياء متناقضة، وتقرّب بين أشياء متباعدة، وتخصب اللغة لتصبح توليداً جديداً للمعنى، وكشفاً متجدداً لآثاره. فتتشكّل بوساطة نسج المُدركات المتناقضة في تركيبةٍ واحدةٍ تكسر حدّة المفارقة؛ فتربط بين الأفكار المجرّدة، وطرائق التعبير عنها لغوياً على نحو سرياليّ، وتقوم على عناصر متعددّة تعبّر عن معنًى عقليّ، وتجمع بين مكوناتها على نحو تخييليّ، وعلى الرّغم من أنّ بعض عناصر الصُورة الذّهنيّة يمكن أن تكون مُدركةً حسّيّاً، فإن ائتلافها مع العناصر المجرّدة يجعلها عصيّةً على التّمثّل الحسّيّ، فهي تجتمع على نحو عقليّ ذهنيّ لا يجتمع في الواقع، لتعبّر عن فكرة، أو شعور مجرّد، وهذا ما نجده في قول الشّاعرة في قصيدة بعنوان **(أحزان العصافير)**:

في الشتاء
تنامُ أفكارُنا وورودنا
كما تنامُ العصافيرُ الآتيةُ في أواخرِ الليل
وهي تحملُ الخوفَ والانتظار
بين أجنحتها الصغيرة.[ ] ٢

تحاول الشّاعرة التعبير عن الهواجس التي تنتابنا، والأفكار التي تعصف بنا، وفقاً لإحساسنا الحادّ بالأشياء، فتلجأ إلى صورةٍ ذهنيّةٍ مركّبة، تبدأ بتأطير زمني يتمثّل بأواخر الليل في فصل الشتاء، وكأنها تحاول المقاربة بين رياح الشتاء العاصفة، وما يتخلّلها من هزيم الرّعد، ووميض البرق، والمناخ النّفسيّ المضطرب الذي يسيطر علينا، ويوجّه أفكارنا، ثم لا تلبث أن تشبّه نوم هذه الأفكار بنوم العصافير، وهي تحمل الخوف، وانتظار المجهول بين أجنحتها الصغيرة، ويمكننا أن نلحظ تكثيف مشاعر القلق، والرهبة، والاضطراب في هذه الصُورة الذهنية التي تميل إلى تشكيل تخييلي يربط بين الأفكار، والمشاعر، وعلى الرّغم من حسّيّة بعض عناصر هذه الصُورة، فإنَّ ائتلاف هذه العناصر مع العناصر الذهنيّة يجرّدها من حسّيتها إلى حدٍّ ما، فالعصافير لا تحمل بين أجنحتها الخوفَ حقيقةً، بل تشعر به كحمولةٍ ثقيلةٍ على أجسادها الصّغيرة، و لا تحمل الانتظار، لكنّها تعيش توتر المُنتظر، فتفقد القدرة على النوم، والأفكار لا تنام كما تنام هذه العصافير، وإنّما هي صورة ذهنيّة تروم رصد حالةٍ نفسيّةٍ معيّنة، إذ استعانت الشّاعرة بالعصافير لتبالغ في تعميق دلالات الضعف، والخوف، والانتظار، وأدرجت (أواخر الليل) في الصُورة لتوحي بالرّهبة، وتضاعف الخوف، وتطيل الانتظار، وكلّ ذلك في تشكيلٍ صوريّ يتوخَّى التعبير عن الهواجس، والأفكار التي تمور في أذهاننا. لقد رصد الانفعال الشّعريّ على نحو تجريديّ ذهنيّ عماده التّخييل، بعيداً عن منطقية الصُورة، و مرجعيّاتها الحياتيّة الحسّيّة. فتفارق الكلمة، أو الجملة دلالاتها المعجميّة المباشرة، وتعلو على ذاتها في سياق الصُورة الذّهنيّة؛ لتنتج دلالات تراوغ فهم المتلقي إلى حين، فهي تشير إلى ما هو أبعد من معناها، وتتسم بالغموض الشّفاف، لتوحي

١ [ ]عبد النور، جبور. ص١٥٩.
٢ [ ] صالح، سنيّة. ص٥٠.

بحالاتٍ ذهنيّةٍ ونفسيّةٍ عميقةٍ، وهي بذلك تُعيد إنتاج الّتجربة على إيقاع الخيال الواسع؛ لتعكس قدرة الشّاعرة على التحكّم بالبنية اللغويّة للنصّ، وتسخيرها لغايتين: تحتفي الأولى بالجدّة التعبيرية عن كوامن النفس، وتسعى الثانية إلى تحقيق الدّهشة الجماليّة عند المتلقي، فتكون هذه الدّهشة سمةً فنيّةً للوصول إلى الفكرة الذّهنيّة التي تريد الشّاعرة التّعبير عنها.

٤ – الصُّورة الرّمزيّة.

شاع استخدام الرّمز في هذا الشّعر إلى الحدّ الذي صار فيه سمة مميزة للحداثة، وشرطاً ضرورياً للخروج على التشكيلات الصوريّة القديمة، ووسيلة فعّالة لابتداع أساليب جديدة خاصة بالتّصوير، انطلاقاً من دوره الوظيفيّ في الإيحاء بالصُّورة بوساطة محمولاته الدّلاليّة التي نلمحها في بنية النّصّ استناداً إلى دلالاته المعروفة التي وردت في التّراث الثّقافي، الدّينيّ، أو المعرفيّ. سواء أكان هذا الرّمز تراثيّاً، أم طبيعيّاً، أم خاصّاً.

والرّمز اصطلاحاً هو "علامة، تُحيل على موضوع، وتسجّله طبقاً لقانون ما، وهو وسيط تجريدي للإشارة إلى عالم الأشياء"[ ]؛ أي إنّه يمتلك قيماً تختلف عن قيم الشّيء الذي يرمز إليه. ويُعدّ الرّمز "وسيلة إيحائيّة من أبرز وسائل التّصوير الشّعريّة التي ابتدعها الشّاعر المعاصر عبر سعيه الدّائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغويّة، يثري بها لغته الشّعريّة، ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف من مشاعره، وأحاسيسه، وأبعاد رؤيته الشّعريّة المختلفة[ ]". أما الصّورة الرّمزيّة، "فهي صّورة الشيء أو الموقف الذي ينطوي عليه مغزى أخلاقيّ"[ ]، وهي تشترك مع الرّمز في أنّهما وسيلتان من الوسائل الإيحائيّة التي يستخدمها الشّاعر في القصيدة الحديثة، لكنّ الصُّورة أقلّ تجريداً من الرّمز؛ لانطلاقها من الواقع الحسّيّ، فالفرق بين الرّمز والصُّورة الرّمزية يتمثّل في درجة الإيحاء والتّجريد، فكلاهما يبدأ من الواقع ليتجاوزه إلى ما وراءه، ويعتمد على ما يلاحظه الشّاعر من شَبَهٍ بين الصُّورة وما تمثّله، والرّمز وما يوحي به، ولكنّ الصُّورة تظلّ على قدرٍ من الكثافة الحسّيّة، بينما يبلغ الرّمز درجةً عاليةً من التّجريد، فيصبح طبيعة مستقلّة لا علاقة بينها وبين الواقع إلا وحدة الأثر النفسي[ ]. وقد أفاد شعرنا الحديث من الرّمز في تركيب الصُّورة الشّعريّة، مستثمراً تعدّد أشكاله لإيجاد وسيلة تواصل بين الذّات المبدعة والعالم الموضوعيّ، وقد يبني الشّاعر قصيدته على رمز واحد كلّي يستقطب الأبعاد النّفسيّة كلّها في رؤيته الشّعريّة، وقد يكون الرّمز جزئيّاً يوحي ببعدٍ واحدٍ من أبعاد الرّؤية الشّعريّة المتعدّدة، ويتآزر مع بقية الأدوات الأخرى في القصيدة[ ]. وسيحاول البحث الوقوف على الصّورة الرّمزيّة في شعر "سنيّة صالح" المبنيّة على الرّمز الدّيني. رمز الغراب في قصيدة **(غراب يطلب الغفران)**؛ إذ تعرض الشّاعرة إشكاليتها الوجوديّة بالصّورة الرّمزيّة، فتتّخذُ الغرابَ رمزاً لذاتها المعذّبة، ثمّ تُدرج هذا الرّمز في سياقات تصويريّة تستقي مادتها من التّراث الدّينيّ، وتشحنها بدلالات اجتماعيّة تقارب بها علاقتها بالآخر، وهي علاقة يشوبها التّوتر والخذلان، تقول الشّاعرة:

هل تذكرون كيف اختارني نوح ثم دفع بسفينته خارج الطوفان؟ كانت هناك

امرأة تمسك بخشب السفينة وتصرخ: هل الغراب أحقّ منّي بالنجاة؟[ ]

[ ] علوش، سعيد. ص١٠١،١٠٢.

[ ] زايد، علي. عشري. ٢٠٠٢م، *عن بناء القصيدة العربية الحديثة*. ط٤، مكتبة ابن سينا للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ص١٠٤.

[ ] وهبة، مجدي ؛ المهندس، كامل. ص٢٣٨.

[ ] ينظر: أحمد، محمد. فتوح. ١٩٨٤م، *الرّمز والرمزية في الشعر المعاصر*. ط٣، دار المعارف، القاهرة، ص٣٣٠.

[ ] ينظر: زايد، علي. عشري. ص١١٨.

[ ] صالح، سنيّة. ص٣٣٨.

تستحضر الشّاعرة قصّة الطوفان من التّراث الدّينيّ، فقد وردت القصّة في الكتاب المقدّس، وكان الغرابُ مرسلاً للاستكشاف، فقد أرسله نوح عليه السلام ليأتيه بخبر اليابسة؛ إذ نقرأ في سفر التّكوين الإصحاح الثّامن" **وأرسل الغراب فخرج متردداً حتى نشفت المياه عن الأرض**"[ ]. فالغراب لم يعد إلى السفينة، بل أقام في الأرض، ولم يرجع، فصار مذموماً منبوذاً. و وردت القصّة، أيضاً، في القرآن الكريم، فقد جاء أمر الله إلى نوح بصناعة الفلك كي ينجو مع الذين آمنوا بدعوته من الطوفان العظيم الذي سيغرق الظالمين، ويطهّر الأرض منهم: **وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلاَ تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُواْ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ**[ ]. وبناء على ذلك فإن السّفينة رمز للنّجاة من الخطيئة، والغرق عقوبة للخاطئين: **فَأَنجَيْنَاهُ وَمَن مَّعَهُ فِي الْفُلْكِ الْمَشْحُونِ* ثُمَّ أَغْرَقْنَا بَعْدُ الْبَاقِينَ**[ ]، وقد استثمرت الشّاعرة هذه الإشارات الرّمزيّة لتعبّر عن تجربتها مع الحياة؛ إذ يقع الاختيار على الغراب الرّامز إلى الذّات الشّاعرة؛ لينجو خارج الطوفان، ولكنّ المجتمع– المتمثّل بامرأة تمسك خشب السّفينة – يُنكر هذا الاختيار، ويرى أنّ الغراب لا يستحق النجاة. فتبرز المفارقة على مستوى الصّورة، والموقف؛ فالغراب كرّمه الله تعالى باختياره معلّماً للإنسان، وكرّمه سيدنا نوح عليه السّلام باختياره مستكشفاً لحال الأرض بعد الطوفان لكنّ المجتمع قَلَبَ الموازين، وجعله رمزاً للشّؤم، فتكمل الشّاعرة في القصيدة نفسها:

حقاً إنني غراب، (وهو ما عذّبني طويلاً) لكنَّ روحي كانت دائماً تعود إليَّ،

مع أنّها في البدء كانت لآدم، أتذكرونه، ذلك الصديق الذي طرده الله من أجل خطيئة واحدة، ولم تمنحني الغبطة ولا الأمان روحه العائدة.[ ] ٤

تذكّرنا الشّاعرة– في هذا المقطع– على لسان الغراب بخطيئة سيدنا آدم عليه السلام، وقصّة هبوطه من الجنّة، "**فأخرَجَهُ الرَّبُّ الإلهُ من جنَّةِ عدنٍ ليعملَ الأرضَ التي أُخِذَ منها**"[ ]. واستمرار الخطيئة على يد أبنائه، إذ كان مقتل الأخ على يد أخيه" **وكلَّم قايين هابيلَ أخاه، وحَدَثَ إذْ كانَا في الحقلِ أنَّ قايين قام على هابيل أخيه، وقتله فقال الرب لقايين أين هابيل أخوك فقال لا أعلم، أحارسٌ أنا لأخي، فقال ماذا فعلت. صوتُ دَمِ أخيكَ صارخٌ إليَّ مِنَ الأرضِ**"[ ]، فبعث الله تعالى الغراب ليعلّم قابيل(قايين) كيف يدفن أخاه، وقد وردت القصّة في سورة المائدة، **قال تعالى** ﴿ **بَعَثَ اللهُ غُرَابَاً يَبْحَثُ فِي الأَرضِ لِيُرِيَهُ كَيفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتِي أَعَجِزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هذا الغُرَابِ فَأُوَارِي سَوْءَةَ أَخِي فأصبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ**﴾[ ]. وتظهر في الآية إشارة إلى حكمة الغراب، وسلوكه الاجتماعيّ القويم، إلّا أنَّ ابن آدم الذي عجز أن يكون حكيماً كالغراب ألبس الغراب ثوبه الخطّاء، ولم يغفر له خطيئته، واستمر بنبذه، وكأن اللّعنة التي أصابته حملها الغراب، فتقول الشّاعرة:

"أين يخفي كتفيه وكيف يهرب من الويلات وهي تطارده منذ هجر السفينة؟"[ ] ٨

[ ] *الكتَابُ المقدّس(كتب العهد القديم والعهدُ الجديد)*. الناشر[s. n]، ١٨٧٥، سفر التكوين٧و٨، ص١٩.

[ ] *القرآن الكريم*، سورة هود، الآية:٣٧. ٢

[ ] سورة الشعراء، الآية: ١١٩– ١٢٠. ٣

[ ] صالح، سنيّة. ص٣٣٨، ٣٣٩. ٤

[ ] *الكتَابُ المقدّس(كتب العهد القديم والعهدُ الجديد)*، سفر التكوين٣و٤، ص٧.

[ ] المصدر السابق نفسه، سفر التكوين٤، ٦ص٨.

[ ] سورة المائدة:٣١. ٧

[ ] صالح، سنيّة. ص٣٤١. ٨

لقد استعارت الشاعرة صوت الغراب لتعبّر عن صراعها مع ذاتها أولاً، ومع مجتمعها ثانياً، فهذا الغراب يطلب الغفران، ويجد في السفينة سبيلاً للخروج من طوفان الحياة التي ستعصف به، لكن المجتمع يرفض هذا الطلب، ويحكم عليه بالهلاك، وتعكس هذه الصّورة الرّمزيّة رغبة الشَّاعرة بالخلاص، وكبت المجتمع لهذه الرغبة، لكنها عبّرت عن ذلك بأسلوب رمزي إيحائي يستبطن مأساة الشَّاعرة مع مجتمعها، ورفض هذا المجتمع لنجاتها من أحكامه الجائرة. ومما لا شكّ فيه أنّ حضور الرّمز في القصيدة يغنيها بأبعاد دلاليّة تصل بين الحاضر والماضي، ولكن هذا الحضور ينبغي أن يخضع لمقاييس رئيسة، أهمّها: أن تكون الحاجة إلى حضور الرّمز نابعة من داخل الموقف الشّعريّ ذاته، لا من إقحام قسريّ، وأن يكون ثمّة صلة سابقة من نوع ما بين المتلقي، والرّمز التّراثيّ، أي ألّا يكون غريباً عنه غربة مطلقة، حتى إذا ما ألمح إليه الشاعر؛ أيقظ في وجدان المتلقّي هالة من الذّكريات والمعاني المرتبطة به[١]. وقد استطاعت الشّاعرة تحقيق هذه المقاييس إلى حدٍّ كبيرٍ، فثمّة ارتباطٌ بين موقف الغراب، وموقف الشَّاعرة؛ وبناء على ذلك جاءت الصُّورة الرّمزيّة لتعبّر عن تجربة شخصيّة بأسلوب غير مباشر، مما يضمن تفاعلاً جمالياً، ودلالياً بين هذه الصُّورة وتلك التّجربة. ولاشكّ في أن استعانة الشّاعرة بهذه الرّموز، واستخدامها في بناء الصّورة دليل على عمق ثقافتها، ونضجها الفكريّ.

٤ –النتائج.

١– اشتمل التّشكيل الفنّيّ للصّورة الشّعريّة في شعر "سنيّة صالح" على أنواع عدّة للصّورة منها الصّورة البلاغيّة، والصّورة الحسّيّة، والصّورة الذّهنيّة، والصّورة الرّمزيّة.

٢– نوّعت "سنيّة صالح" في تشكيل الصّورة الشّعريّة البلاغيّة بأنواعها كلّها، فجاءت صورها مبنيّة على التّشبيه، و الاستعارة، والكناية في شعرها، وكثيراً ما مزجت بين هذه الأنواع في بناء صورة كلّيّة ثم حدَّثت فيها، فلم تكن للزّخرفة، والتّوضيح، بل جعلتها أَداةَ تشكيلٍ للرؤيا الجديدة.

٣– كانت الصّورةُ الحسِّيّةُ أداةً للتّعبير الشّعوريّ، ومتنفساً للتّعبير عن الدّاخل، وضرورة دلاليّة ذات تأثيرٍ عالٍ للانتقال من حيّز التّجريد إلى فضاء الحسّ.

٤– قاربت الشَّاعرة البعد النّفسيّ للصّورة الحسِّيّة من منطلق حداثيّ، فابتكرت صوراً حسّيّة عمّقت البعد النّفسيّ، وتماهت معه على نحو فنّيٍّ قائمٍ على التّعبير الإيحائيّ.

٥–استثمرت الشاعرة تقنيّة تراسل الحواس التي ساعدت على نقلِ الأثر النّفسيّ للصّورة الشّعريّة مجرّداً من الخواصّ المعهودة للحواس، ليصير فكرةً، أو شعوراً، فوسَّعت أفقَ الصّورة الشّعريّة، ورفدتها بأسباب التّأثير الجماليّ القائم على الدّهشة، والغرابة.

٦– قامت الصُّورة الذّهنيّة على تراكيب أحدثت مفارقةً شعريَّةً باختيار مفرداتٍ غير متوقّعةٍ في سياق الكلام؛ فأنتجت دلالاتٍ جديدةً في السياق اللغوي تراوغ فهم المتلقّي إلى حين، وتّتسم بالغموض الشّفاف، وتوحي بحالاتٍ ذهنيّة، ونفسيّة عميقة، وهي بذلك تُعيد إنتاج التّجربة على إيقاع الخيال الواسع، فتتسم هذه الصّورة بالجدّة التّعبيريّة، والدّهشة الجماليّة.

٧–حضر الرّمز الدّيني(رمز الغراب) في قصيدة "سنيّة صالح"، فأغناها بأبعاد دلاليّة تصل بين الحاضر والماضي، وكان حضورُ الرّمز نابعاً من الموقف الشّعريّ ذاته، من غير إقحام قسريّ، فثمّة ارتباطٌ بين موقف الغراب، وموقف الشّاعرة، ووفقاً لذلك جاءت الصُّورة الرّمزيّة لتعبّر عن تجربة شخصيّة بأسلوبٍ غير مباشرٍ، ولتسهم في ترسيخ الدّلالة التي تنشدها الشّاعرة، وتعمّق الأثر النّفسيّ النّاجم عن إدراك المتلقّي طبيعة الرّمز، وفهم دلالاته السّياقية.

[١] ينظر: أحمد، محمد. فتوح. ص٣٢٣.

٨- بُنيت معظم الصّور الشّعريّة على المفارقة، والانزياح، والإيحاء، وخرجت من مستوى المحاكاة إلى مستوى آخر يحتفي بالجدّة، والدّهشة، ويتّسم بالتّكثيف.

٥-الاستنتاجات والتّوصيات.

يشكّل شعر "سنيّة صالح" تجربة شعريّة حداثيّة متفرّدة خرجت على عمود الشّعر العربيّ، وانزاحت عن نسق الحداثة الشّعريّة العربيّة الذي تنتمي إليه، فأسّست مفهوماً جديداً للكتابة الشّعريّة، وقد تمّ إجراء نظراً لكون تجربة الشاعرة لم تأخذ حقّها في الدّراسة الأدبيّة أو النّقديّة، ولذلك يوصي البحث الدّارسين بالاهتمام بدراسة شعرها، وسبر أغواره، والغوص على دلالاته.

المصادر والمراجع:

- *القرآن الكريم*
- *الكتَابُ المقدّس(كتب العهد القديم والعهد الجديد)*. الناشر[n .s]،١٨٧٥.

[١] ابن منظور، جمال الدين. ٢٠٠٤م، *لسان العرب*. ط٣، دار صادر، بيروت- لبنان، ٨١٩٧.

[٢] أحمد، محمد. فتوح. ١٩٨٤م، *الرّمز والرمزية في الشعر المعاصر*. ط٣، دار المعارف، القاهرة، ٤٥٣.

[٣] إسماعيل، عز الدين. ١٩٩٢م، *الأسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة*. د.ط، دار الفكر العربي، القاهرة، ٣٦٨.

[٤] إسماعيل، عزّ الدّين. ١٩٨١م، *الشّعر العربيّ المعاصر- قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة*. ط٣، دار العودة، بيروت، ٤٥٥.

[٥] الجرجاني، الشّريف (علي بن محمد). د.ت، معجم *التعريفات*. تح: محمد المنشاوي، د. ط، دار الفضيلة، القاهرة، ٢٥٦.

[٦] زايد، علي. عشري. ٢٠٠٢م، *عن بناء القصيدة العربية الحديثة*. ط٤، مكتبة ابن سينا للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ٢٤٢.

[٧] الزبيدي، محمد مرتضى. ٢٠٠١م، *تاج العروس من جواهر القاموس*. ط١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٥٥٠.

[٨] شلق، علي. ١٩٨٤م، *العين في الشعر العربي*. ط١، دار الأندلس، بيروت-لبنان، ٣٢٨.

[٩] صالح، بشرى. موسى. ١٩٩٤م، *الصُّورة الشعرية في النقد العربي الحديث*. ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٨٤.

[١٠] صالح، سنيّة. ٢٠٠٦م، *الأعمال الكاملة*. ط١، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ٤٩٤.

[١١] عباس، إحسان. د.ت، *فنّ الشعر*. ط٣، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ٢٨٧.

[١٢] عبد الله، محمد. حسن. ١٩٨١م، *الصّورة والبناء الشّعري*. دار المعارف، القاهرة-جمهورية مصر العربية، ٢٢٠.

[١٣] عبد النور، جبور. ١٩٨٤م، *المعجم الأدبي*. ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ٦٧٤.

[١٤] عتيق، عبد العزيز. ١٩٧٢م، *في النقد الأدبي*. ط٢، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ٣٨٥.

[١٥] عصفور، جابر. ١٩٩٢م، *الصّورة الفنيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب*. ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٤٠٦.

[١٦] علوش، سعيد. ١٩٨٥م، *معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة*. ط١، دار الكتب اللّبناني، بيروت– لبنان، سوشبريس، الدّار البيضاء– المغرب، ٣٠٤.

[١٧] عمر، أحمد. مختار.١٩٨٢م، *اللغة واللون*. ط١، عالم الكتب، القاهرة، ٢٦٩.

[١٨] فيدوح، عبد القادر. ١٩٩٢م، *الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي*. د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٥٣٣.

[١٩] كليب، سعد الدين. ١٩٩٧م، *وعي الحداثة (دراسات جماليّة في الحداثة الشعرية)*. *د.ط*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٥٦.

[٢٠] مجمع اللغة العربية. ٢٠٠٤م، *المعجم الوسيط*. ط٤، مكتبة الشرق الدولية، مصر،١٠٦٧.

[٢١] مطلوب، أحمد. ٢٠٠٧م، *معجم المصطلحات البلاغية وتطورها*. ط٢، مكتبة لبنان(ناشرون)، بيروت– لبنان،٤٩١.

[٢٢] *هلال*، محمد. غنيمي. ١٩٩٧م، *النقد الأدبي الحديث*. د.ط، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ٦٧٥.

[٢٣] وهبة، مجدي؛ المهندس، كامل. ١٩٨٤م، *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*. ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ٤٨٤.

[٢٤] اليافي، نعيم. ٢٠٠٨م، *تطور الصُّورة الفنية في الشعر العربي الحديث*. ط١، صفحات للدراسات والنشر، دمشق– سورية، ٣٤٤.

[٢٥] اليافي، نعيم. ١٩٩٣ م، *أوهاج الحداثة دراسة في القصيدة العربية الحديثة*. ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٦٣.