



أساليب تصوير المرأة في مجموعة (من الفم للخاصرة تقطر قصائدي)

عبد الزهرة يوسف

م . د . وسام محمد منشد بندر الهلالي

الخلاصة :

عبد الزهرة يوسف شاعر ديواني سبعيني ، تميز نصه الشعري على مستوى بناء الصورة الشعرية بنزوع تأويلي ، وهذا ما يميزه من أبناء جيله ، وقد اتخذ من قصيدة النثر منحى في معظم مجموعاته الشعرية ، التي منها : (من الفم إلى الخاصرة تقطر قصائدي) ، وإنما كان من هذا المنحى ليسمح لنفسه أن تتشال بفيوضاته وخلجاته المكبوطة ، من دون قيد صارم . وقد اشتغل هذا البحث على الصورة على مستويات ثلاثة هي : (أسلوب التشبيه) و (أسلوب الاقتباس) و (أسلوب تبادل المدركات) ، بوصفها مهيمات صورية ، حاول أن يمنحها الشاعر طابعاً وميسماً خاصاً .

Abstract

Abdil-Zahra Yosif is an Iraqi poet from Al-Diwaniya city .

He has been active since the 1970 S . His Poetry represent a unique aesthetic phenomenon as far as poetic imagery is concerned .He mainly adopted the form of prose poetry in most of his poetry collections , The present paper is concerned with three levels of his poetry : simile , allusion , concepts as the major components of his work .

مفهوم الصورة :

إنَّ لمستوى الصورة الفنية في الدراسات الأسلوبية أهمية كبيرة ، وذلك لحضور هذا المستوى البارز في الإيقاع والتركيب على حد سواء ، إذ إن الشاعر في النص الشعري يوظف الإيقاع والتركيب لخلق الصور الفنية ، التي بدورها تؤدي الدلالة المرجوة في النص . وقد ((قدم النقد العربي القديم عبر قرونها المتعددة مفاهيمه المتميزة التي تكشف عن تصوره الخاص لطبيعة الصورة الفنية وأهميتها ووظيفتها . وأفاد في تكوين هذه المفاهيم من تحليله البلاغي للنصوص الشعرية والقرآنية ، كما أفاد من التراث اليوناني السابق عليه)) (١) وفي هذا المجال نجد أنَّ الجاحظ قد أشار إلى الصورة الفنية في الشعر بقوله : ((فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنسٌ من التصوير)) (٢) ، فالشعر عند الجاحظ يعد جزءاً من التصوير ، أي جنساً من الصورة ، وهذا يعني أنَّ الصورة هي أشمل وأعمق من أن تكون خاصة في الشعر فقط ، إنما هي تدخل في كل الفنون وميادين الحياة ، فالتي تتعلق بالفن عامة تسمى بالصورة الفنية ، والتي تدخل في الشعر خاصة تسمى الصورة الشعرية . وما ذكره الجاحظ ، إنما يدل على دقة ملاحظته ، فهو يرى : ((أنَّ الشعر لقاح الوعي وثمرة الدراسة



يجري على وفق قوانين تحكم في إخراج عناصره كما تتحكم القوانين في أي لونٍ من ألوان الصناعة خبرة ودربة ، وعندما يحدد الجاحظ هذه الصناعة بضرب من النسج يأخذ مفهومه هذا طابعه في شكل النسيج الذي مادته الخيوط والأصباغ ومهاراته التركيب والتسيق وثرته الصور التي إن كانت دقيقة يغتلي فيها ريب الناظر حتى يتقرهاها باليد حجماً وحركة ولواناً) (٣) .

أما قدامة بن جعفر ، فيقول في كتابه نقد الشعر : ((إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية ، والشعر فيه كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور فيها ، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة)) (٤) . وهنا تكرار لما ذكره الجاحظ حول المعاني المطروحة في الطريق ، حينما جعل المعاني بمنزلة المادة الموضوعية ، وكذلك الشعر يصفه بالصورة ٠

إن ((البحث النقدي والبلاغي العربي لم يفصل بين مضمون النص الأدبي وشكله متعددين متمازجين في الصورة الفنية)) (٥) ، ففي الصورة الفنية ترتبط الحواس والملكات والمشاعر والإثارات ، وذلك حينما يربط الفنان بين المدركات في الواقع وبين أحاسيسه ، لإثارة العواطف والمعاني الفكرية في نفوس المتلقين ، فالصورة من هذا المنطلق نهج ينهجه الفنان لكي يكشف عن حقائق الظواهر الحياتية ويقدمها بصورة تختلف عن واقعها الحقيقي بغية ارتياح عالم آخر ، لتحقيق دلالة معينة ، فالخيال الفني يعبر عن نضج مفاجئ لكافة مدركات المبدع المختزنة ، ليحقق الأسلوب الأمثل الذي يعبر عن تجربة المبدع الشعورية ، وتتجسد هذه التجربة في القصيدة ، وفي الصور على وجه أخص (٦) ، فالصورة هي أداة الخيال ووسيلته ، ومادته المهمة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه (٧) ، فهي الدال على أسلوبية الشاعر في اختيار ألفاظه ، لرسم تلك الصور الشعرية ، التي تساعد الشاعر في سبر أغوار نفسه ، وتتبع مشاعره الغامضة وإحساساته الخفية التي تكونت إثر احتكاكات وتفاعلات متعددة ، مع تجارب ومدركات حسية تنتسب إلى العالم الخارجي ، فيتمكن المبدع – عن طريق الصور – من إعادة تشكيل تلك المدركات ليس كما هي عليه في العالم الخارجي ، ولا كما كانت قابعة في الذهن ، بل بطريقة تتدخل فيها المكونات الداخلية والخارجية ، وتصهر عناصرها في بوتقة الإبداع ، بحيث لا يعود الفصل بينها ممكناً ولا يحتفظ أيٌ جزء منها بخصائصه وصفاته الأصلية ، وبذلك تكون الصورة المبدعة مغيرة لمكوناتها الأساسية ، ومحتوية عليها جميعاً (٨) .

فالصورة الفنية كفيلة باستثناء إحساس غامض متواتر ، بشرط تشكيلها وفقاً للتجربة الشعورية ، وإن تكون من النماذج الجاهزة ، بحيث لا تبدو مقصمة على العمل الأدبي ومجافية له ، وبخاصة إذا عمد المبدع إلى تكثيفها وتفريحها من الزوائد والشوائب ، وعرف كيف يوزع الأضواء والألوان بين أجزائها ، ما يكسبها غموضاً فنياً ساحراً يشفُ عن دلالته بالتأمل (٩) ، فالتجانس الذي تبديه الصورة يعبر عن رؤية الشاعر في الكشف عن الأشياء المجهولة ، التي لا تكشفها النظرة السطحية باللغة العادية ، وإنما عن طريق الانزياح باللغة ، وهذا يعني أنَّ مفهوم اللغة الشعرية يفيد الانحراف على القواعد المعيارية ، فهي حركة تقوم في الغالب على الخروج عن النمطية ومشاكسة ما هو سائد في اللغة التواصلية عن طريق مراوغته - إنْ جاز التعبير - والفكاك منه صوب



مستوى من الأداء يعمل على إذكاء فاعلية الخطاب الشعري وينعشها بالكثير من المفاجآت والتنوعات في أفنانين القول الشعري ؛ لذا مهما غامر الشاعر سعيًا وراء تقنيات جديدة ، ومهما نوع في اجتهاداته الأدائية ، تبقى القصيدة جهداً إبداعياً متجمدةً في اللغة أولاً ، ويسعى من خلالها إلى البرهنة على جدواه وحيويته ثانياً (١٠) . إنَّ اللغة الشعرية لغة إيحائية تحفل كثيراً بالكلمات الثرية ذات الدلالات المتعددة ، ليست لأنها كلمات خاصة تصلح لأن تكون شعرية ، فليس ثمة كلمات شعرية وأخرى غير شعرية في طبيعتها المعجمية ، وإنما تكتسب هذه الصفة من استعمال المبدع لها استعمالاً خاصاً يضفي عليها جمالاً ويسمها بالشعرية (١١) ، التي هي نتيجة تلاعُّح حي ومثمر بين البلاغة واللسانيات ، ذلك التلاعُّح الذي أسهم في تطوير الرؤية النقدية للنص الأدبي والشعري على الخصوص ، من الوعي المنهجي بمجموعة من العناصر والمكونات التي تمتلك على المستوى الإجرائي كامل الفعالية في البناء الشعري للنص الأدبي (١٢) .

ومن هنا جاءت الصورة الشعرية عند الشاعر عبد الزهرة يوسف (١٣) ، لتسهم في بناء هيكلية النص الشعري ، بتشكيل الصورة الفنية ، بأبعادها المتعددة : التشبيهية ، والاستعارية ، النفسية ، واللونية ، والحسية ، وغير ذلك ، إذ يرى (جوطه) : إنما الأشياء حالات ظاهرة تمثل عديداً من الحالات الأخرى وتستقطبها وتأثر فيما تأثيراً ملوفاً أو غريباً ، وتجمع بين الذاتي والخارجي وتوحدهما . . . فحينما يمتزج الذاتي بالموضوعي يُشرِّقُ الرمز الذي يمثل علاقة الإنسان بالشيء ، وعلاقة الفنان بالطبيعة ، ويتحقق الانسجام العميق بين قوانين الوجود وقوانين الطبيعة . . أمّا (كانت) فيمضي أبعد مما ذهب إليه (جوطه) ، إذ يرى : أنَّ الرمز بعد انتزاعه من حقل الواقع ، يغدو فكرة مجردة . . ومن هنا لا يشترط التشابه الحسي بين الرمز والرموز إليه ، بل العبرة بالواقع المشترك والتشابه الذي يجمع بينهما كما يحسه الشاعر والمتألق (١٤) ، وقد جاءت أساليب رسم الصورة موزعة على طرائق لعل أعمقها حضوراً هي :

١- **أسلوب التشبيه** : إذ تعد المشابهة من أبرز المستويات الدلالية في لغة الشعر التي تجنب إلى اقتاص الوحدة عبر المشابهة القائمة على التمايز بين العناصر ، ويتحقق هذا المستوى الدلالي في الشعر من خلال تراكم سمات التشبيه أو الاستعارة تراكماً سياقياً ، أي بعد معاينة هذه السمات داخل تراكييب المفردة ثم تجميعها بعد ذلك في شبكة دالة تبرز أثراها في الأسلوب الشعري (١٥) ، يقول الشاعر : (١٦)

متى
نجلسُ
في طاولةٍ واحدةٍ علانيةً !
نشربُ الشايَ
أو نأكلُ كالعصافيرَ
بلا أمطارَ
أو زلزالَ



رُخصةِ

من دائرةِ الأواثان الجويةِ

جاء التشبيه في هذا النص متمثلًا بقوله : (نأكل كالعصافير) ، دلالة على الحرية ، إذ إن العصافير طيور تعيش حرة لا أن تجبر في الأقاص ، من هنا استوحي الشاعر هذه الفكرة ليوظفها في تشبيهه ، وهذا ما أكد عليه بقوله : (بلا أمطار أو زلزال رُخصةٌ ، من دائرةِ الأواثان الجويةِ) . منطلاقاً من كون ((الخطاب الشعري يفكر بالصورة وسيلة كما يفكر في خلالها غاية ، إذ الفكر هناك مصور والصور هناك تفكير ، وكل ذلك يجري على نحو من تلازم خاص وتناسب فني مقصود)) (١٧) .

ومن التشبيه قوله أيضًا : (١٨)

تَسَلَّتِ

مِنْ نَافِذَةِ الْفَجْرِ كَالْخَيْطِ

وَشَوَّشَتِ

كَالْأَطْفَالِ أَرَاجِيجَ قَصَانِدِي

دَخَلتِ

مَا بَيْنَ الْأَصَابِعِ كَالْفَوَاصِلِ

بَضَعَ ثَوَانِ وَرَحَلتِ

سَبَحَتِ

كَالْأَسْمَاكِ حَافِيَةَ الْقَدَمَيْنِ

فِي حَقِيبَتِي

مَلَأْتُهَا بِالْكَذْبِ الْأَبِيْضِ

النص بأكمله مبني على أسلوب المفارقة ، فلغة الخطاب الرمزي هنا موجه لضمير المرأة الغائبة ، كما في قوله : (تَسَلَّتِ ، وَشَوَّشَتِ ، دَخَلتِ ، رَحَلتِ ، سَبَحَتِ) ، وفي كل حالة من هذه الحالات شكل الشاعر صورة تشبيهية مختلفة عن الأخرى ، فالصورة الأولى تمثلت بقوله : (تَسَلَّتِ مِنْ نَافِذَةِ الْفَجْرِ كَالْخَيْطِ) فشبها بالخيط الداخل عبر النافذة ، وجه الشبه هو أشعة الشمس ، في بداية ظهورها ، فهي في دخولها عليه بهدوء وتسلل يشبه هدوء أشعة الشمس في إشراقها . بعد ذلك يشبهها بالأطفال ، عندما توشوش عليه ترتيب أفكار قصائد لذك الدخول الغريب . وهنا لغة الانزياح جلية وواضحة ، فتأثيرها العاطفي - يبدو أنه - يشبه شقاوة الأطفال ، والشقاوة هنا من الشقاء ، أي : التعب والنَّصَبِ أثناء لعبهم . وهكذا يستمر في خلق الصور وتنتابعها الواحدة تلو الأخرى ، بعدها يشبه دخولها إليه كالفواصل الداخلية من بين الشبابيك بـ بضع ثوان وتخفي . بعد ذلك يشبهها بالأسماك ، ولكن المفارقة هنا أنَّ هذه الأسماك حافية القدمين ، علماً أنَّ الأسماك لا تملك أقدام بل زعناف ، وهذه الأسماك في حقيقة الشاعر المملوهة بالكذب الأبيض ، وهي إشارة منه على موقفها السطحي منه وحبها العابر



الذي وسمه بالكذب الأبيض لعدم مصداقية مشاعرها تجاهه ، وهذا ما يؤكد عليه مباشرة في الصورة اللاحقة لهذا الوصف ، فقد شبه هذا الحب بـ(الكذب الأبيض) ، وهو تشبيه مأخذ من الواقع ، فكثيراً ما نسمع في بهذه العبارة في كلامنا اليومي . وهذه التشبيهات المتلاحقة ، تمثل صوراً تراكمية ، والذي زاد من هذا التراكم هو إلغاء الروابط اللغوية بين التشبيهات بما زاد من (التكثيف الصوري) .

ومن ذلك قوله : (١٩)

تموئين

كما تموءُ القططُ الحوامل

قبل المخاضِ

تبعثرتِ الفحولةُ

في مدارِ اللازمنِ

وهلوساتِ الأنوثةِ

كالطلاسمِ في عُريكِ تشنمني

تعتقدُ تجاعيدكِ كالنبيذِ

حتى وشتُّ بعمركِ للمرايا

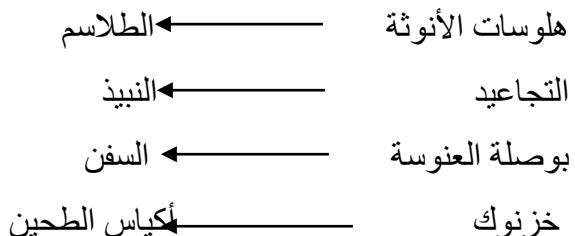
وأبحرتُ بوصلةِ العنوسَةِ

في شحوبِ الرُّكبتينِ

كالسُّفنِ

خزنوكِ مثل أكياسِ الطحينِ

يرسم هنا الشاعر صورة مؤلمة لتلك المرأة وذلك لأنين بسبب القلق وعدم الاطمئنان ، وهذا واضح من خلال استعماله للفعل المضارع (تموئين) الدال على الحركة والاستمرارية في فعل المواء لدى المخاطبة ، وقد شبه ذلك بماء القطط الحوامل قبل المخاض ، عبر عن الألم الذي يعقبه صوت وأنين وهنا يكمن موضع الغرابة في النص ، وكلما ازدادت درجة الانحراف بين طرف في الصورة التشبيهية ، وتناءت المسافة بينهما ؛ ازدادت فاعلية التشبيه ، وقدرته على خلق المفاجأة والدهشة والحيوية ، ورفد الصورة بعناصر التخييل الابتكاري (٢٠) ، فلا علاقة طبيعية بين الإنسان والقطط سوى الصوت المصاحب للألم ، وهكذا يستمر في تشبيهاته اللاحقة في الغور في مسالك دلالية غامضة تدل على المكبوت في نفس الشاعر ، وهذا ما يؤكد في بعثرة الفحولة التي سببتها : هلوسات الأنوثة التي تشبه الطلاسم ، والتجاعيد التي تشبه النبيذ ، وبوصلة العنوسَة التي تشبه السفن ، فكما نلحظ أن كل هذه الصور الشعرية منبثقة من داخل الذات ، أي ذات الشاعر ، والعلاقة هنا بين المشبه والمشبه به ، علاقة محسوسات منها تتعلق بالإنسان وهي المشبهات ، ومنها مادية تتعلق بالجماد وهي المشبهات به ، كما في المخطط الآتي :



فقد جمع بين هذه المحسosات في تركيبة لغوية صرحت فيها بأداة التشبيه (الكاف) ، أما وجه الشبه فيبدو أن الشاعر أحجم عن ذكره ويريد من المتنقى مشاركته في بيانه من خلال الاتكاء على مخيلته ، وهذا متأتٍ من أن التشبيه ((وسيلة كشف مباشر تدل على معرفة جوانب خفية من الأشياء بالنسبة للشاعر الذي يدرك ، والقارئ الذي يتلقى ، وبهذا الفهم يكون التشبيه عملاً خلاقاً حقاً)) (٢١) ، تكمن جماليته في وجه الشبه الذي تنتجه عملية التشبيه ، ووجه الشبه بين هلوسات الأنوثة والطلاسم هو كلمات غير واضحة ومفهومة سببها العري الذي الذي كان سبباً أيضاً في البعثرة لفحولة الشاعر ، أما وجه الشبه بين التجاعيد والنبيذ الانتقام والاختمار وتعلق ذلك بمرور الزمن وتقلباته ، أما وجه الشبه بين بوصلة العنوسنة والسفن هو الاتجاه وتغير مساره الشيوخة بسبب التجاعيد التي بدت تظهر على تلك المرأة نتيجة عدم الزواج أو الارتباط ، وهكذا بالنسبة للخزن وأكياس الطحين هو المكان ، فنلمس من الشاعر في هذه الصور المتلاحقة إغرائه في الأسى والألم بوصفه للمرأة العانس ؛ بسبب عادات المجتمع الذي سبب لها تلك المعاناة ، وهذا ما أشار إليه في نهاية النص ، (خزنوك مثل أكياس الطحين) ٠

وهكذا تتردد تشبيهاته الحالمة حول المرأة بالذات ، لكن هذه المرة مع معشوقته : (٢٢)

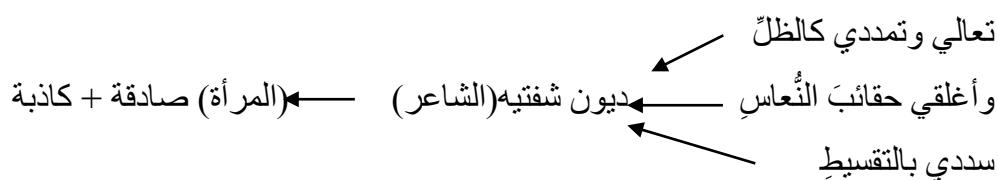
يا امرأةَ
ثريختني قطرةُ خمرِ
بنكهةِ الوردِ
من فمهَا
تعاليٰ وتمددي كالظلّ
بحجم قامتي
وأغلقي حقائبَ النّعاسِ
وسددي بالتقسيطِ
من شفتيكِ ديوني
فأنت صادقةَ كالمرأةِ
إلا معِي



يبدأ هذا النص بالنداء للمرأة الحبيبة ، التي تركت في مخيلة الشاعر ذكريات لتجربة عاطفية ، انعكست على شكل صورة شعرية قائمة على أسلوب التشبيه المنطلق أساساً من حكاية سياقية يسردها الشاعر مستعيناً بذلك بأفعال الأمر المسندة إلى الفاعل (الحبيبة) ، وهذه الأفعال هي : (تعالي، تمددي ، أغلكي ، سددي) ، وقد جاءت الصورة التشبيهية في عبارتي (تعالي وتمددي كالظلّ ، و فانت صادقة كالمرأة) ، وقد أسهمت تلك الأفعال في تشكيل هذه الصور ، وفتح دلالات تخيلية ، حينما شبهه تلك المرأة مرة بالظل ومرة بالمرأة ، ويمكن توضيح ذلك بالمخطط الآتي:



و هذا التشبيه هو امتداد حي لمشهد عاطفي يحكي فيه الشاعر عن أثر القبلة التي وصفها بقطرة خمر مسكرة بنكهة الورد ، ولكي يستمر في إكمال هذا المشهد لجأ إلى أسلوب التشبيه ، وكان لحركة أفعال الأمر الدور الأبرز في إضفاء المسحة الدرامية للفكرة للصورة



فهي إذن صادقة كما المرأة في وضوح وصفاء مصاديقها ، إلا إنها كاذبة معه ، وهذا ما ألمح إليه في نهاية النص ، بقوله : (إلا معى) ٠

٢- أسلوب الاقتباس :

يقول الشاعر في قصيدة (موسيقى الرمل والحسى) : (٢٣)

تنـسـ أـيـديـهـمـ وـأـرـجـلـهـمـ
 أـثـواـبـهـمـ مـقـدوـدـهـ مـنـ دـبـرـ
 كـانـ زـلـيـخـاـ تـطـارـدـهـمـ
 يـتـسـلـقـونـ بـالـشـاقـولـ
 فـيـ نـزـقـ جـرـانـ أـحـلـامـهـمـ
 هـلـ يـعـرـجـونـ أـمـ تـتـعـرـىـ
 بـيـنـ السـمـنـ وـالـطـابـوقـ.
 أـفـرـاسـهـمـ



هذا المقطع جزء من قصيدة يصور فيها الشاعر تصویراً حياً ومباشراً عمال البناء وهم يتوجهون إلى مكان عملهم في هذا النص الشعري وظف أسلوب الاقتباس ، في رسمه لهذه الصورة الشعرية ، وذلك في قوله : ((أثوابهم مقدودة من دُبْرِ كَانَ زُلِيخَا ثُطَارُدُهُم)) ، وهو مأخوذ من قوله تعالى : ((وَاسْتَبَقَ الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبْرِ وَأَفْيَا سَيْدَهَا لَذَى الْبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلَكَ سُوءًا إِلَّا أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابُ الْيَمِّ)) (٢٤) ، فكما نرى أنَّ للمرأة طاقة تتجاوز حضورها المادي إلى طاقة تقاجئ الشاعر دون موعد ، تقاجئه في لحظات التوافق والتناقض معاً ، وهذا واضح من خلال توظيف موقف زليخا وما فعلته بقميص النبي يوسف (ع) ، والأثواب الممزقة من الدبر لأولئك العمال ، نتيجة عملهم الشاق ، وكأن زليخا هي التي تسببت بتمزيقها ، والمفارقة في هذه الصورة ، أنَّ زليخة لم تتسبب في قدِّ قميص واحد ، وإنما هي مسؤولة عن الجميع ، المفارقة الأخرى أن تمزيق القميص في قصة يوسف كان سببه الشغف والحب ، أما ما يتعلق بهؤلاء العمال فالسبب هو قساوة الحياة وصعوباتها ، وهكذا نجد أن الشاعر اتخذ من خزين ثقافته القرآنية صورة للمرأة المشغوفة بالحب والهياج ، وهي شخصية (زليخا) امرأة عزيز مصر ، ليوظفها في رسم صورة شعرية لمشهد التمسه من حياة مجتمعه اليومي ، هو حال عمال البناء وكيفية خروجهم للعمل المعتمد .

وقريب من هذا المشهد الشعبي نراه في قصيدة أخرى يقول الشاعر : (٢٥)

تلهث عيناً

وراء كل حمامٍ

غاديةٍ ورائحة

يجلسُ فوقَ البرجِ (كاظم)

.....

على السياج قطةً

تستطلع المكان

مثل جاسوسٍ بعينٍ واحدةٍ

تظاهرة بغلٍ وجهها

تلمضتْ

وداعبتْ فراءَها

وأمانتْ من الطيور رزقها

.....

أوجس (كاظم) خيفةً

حتى تأبَطَ حربةً وهراوةً

وغضَّ بشِماغٍ عتيقٍ وجهها



يصور الشاعر هنا صورة من الفولكلور الشعبي عن مشهد متكرر خصوصاً في الأحياء الشعبية من المدن شخص يدعى (كاظم) ، هذا الشخص مولع بتربية الحمام ، وفي أثناء مراقبته للحمام ، تأتي قطة ل تستطع المكان من أجل اصطياد ما تراه أمامها لتأكله ، وقد فعل لنا الشاعر كيفية استطلاع تلك القطة للمكان وشبهاها بالجاسوس الحذر الذي يستعمل عيناً واحدة للدقة في التركيز ، بعدها يشرح لنا الشاعر حركاتها الطبيعية إلى أن ينتقل بالسرد إلى الجهة الأخرى المتعلقة بكاظم وما اتخذه من ردة فعل مباشرةً اتجاه ذلك ، بعدما أوجس منها خيفة ، وهكذا لا يكاد يخلو نص من شعر عبد الزهرة يوسف من توظيف صوت الأنثى ، وقد اتخذ في هذا النص من (القطة) رمزاً لذلك ، وقد وظف أسلوب الاقتباس في بيان حالة (كاظم) التي سببتها له هذه (القطة) ، يقول : ((أوجس (كاظم) خيفة)) ، وقد اقتبس ذلك من قوله تعالى : ((فَلَمَّا رَأَى أَيْدِيهِمْ لَا تَصِلُ إِلَيْهِ نَكِرْهُمْ وَأَوْجَسَ مِنْهُمْ خِيفَةً)) (٢٦) ، هذا الاقتباس الذي وظفه الشاعر ، لم يكن وليد صدفة ، وإنما ((هو خطاب على خطاب ، أي أنه كاشف عن الخطاب الإبداعي الموازي له والممتد معه، وبقدر ما يتولد في هذا الخطاب الإبداعي من أنساق جمالية وإنسانية جديدة ، وما تسفر عنه علوم الإنسان من معرفة بعالمه الداخلي والخارجي)) (٢٧) ، وهكذا أفاد الشاعر من هذا النص القرآني في رسم صورته الشعرية .

وفي قصيدة أخرى يقول الشاعر : (٢٨)

وأليث عصاي

فلم ينشقَّ بحرٌ

بمقتليكِ

ولم تنجسْ

غيرُ عينٍ من الوردِ

بخديكِ

زمليني بشعركِ

إن تنفسَ الصُّبُح

و قبلَتْ شمسُه

راحَتِكِ

قامت هذه القصيدة كلياً على أسلوب الاقتباس ، ويمكن توضيح ذلك بالخطط الآتي:

النص القرآني

نص الشاعر

◀ ((فَلَقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعبَانٌ مُبِينٌ)) (٢٩) (وأليث عصاي)

◀ ((أَنْ اضْرِبْ بَعْصَالَكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ)) (فلم ينشقَّ بحرٌ)

فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالْطَّوْدِ الْعَظِيمِ)) (٣٠)



- (ولم تتبجسْ) ←
 ((يا أَيُّهَا الْمُرْزَمُ)) (٣٢) ←
 ((إن تنفَّسَ الصُّبُحُ)) (٣٣) ←
 ((فَانْبَجَسْتُ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا)) (٣١)

استطاع الشاعر أن يستلهم تلك النصوص القرآنية في رسم صورته الفنية الموحية ، ففي الصورة الفنية ترتبط الحواس والملكات والمشاعر والإثارات ، وذلك حينما يربط الفنان بين المدركات في الواقع وبين أحاسيسه ، لإثارة العواطف والمعاني الفكرية في نفوس المتلقين ، فهي كيان فني مكتمل نتيجة الوعي لعلاقة الإنسان بالطبيعة وبالواقع ، واستيعاب هذه العلاقة جمالياً وإدراكيها، تتعكس آثارها في العمل الفني ، الذي يكشف بشكل مفاجئ عن خصائص تلك الصلة وسماتها في تفسير جديد للكون والعالم ، فالفنان سلبه إدراكه بمنطقية الأشياء التي أخذت تتعرى أمامه في ضوء جديد وتحطيه واقع المعاناة إلى إبداع كون بديل متوازن ومنسجم (٣٤) .

وهكذا استطاع الشاعر أن ينقل بعض تلك المعاني القرآنية ليضفي بها على محبوبته، فجعل من مقلتيها بحر ، والمقصود بالبحر في معجم الشاعر (كيان المرأة الحبيبة)، وهذا ما سيؤكده في الأبيات اللاحقة ، وهذا البحر غير بحر موسى (ع)، ولا العصا كذلك ، فهو لم يحقق ما أشار إليه من اقتباسات ، كما هي - فعلاً - متحققة في النص القرآني ، فهو (ألقى عصاه) ولكن تلك العصا لم تؤدِّ وظيفة مثلاً أدت وهي بيد النبي موسى (ع) كما تذكر الآية ، إنما انتقل بها الشاعر إلى وظيفة أخرى أيضاً جاءت بشكل سلبي ، كما يشير في قوله : (فلم ينشق بحر) ، بينما عصا موسى (ع) شقت البحر ، كذلك عصا الشاعر لم تفجر الصخور عيوناً من الماء ، كما فعلت أيضاً عصا موسى (ع) ، وكأنَّ في ذاك إيحاء بحالة اليأس التي تحيط بالشاعر ، هذا اليأس الذي يتلاشى ولو بشكل جزئي عند استثنائه ، وذلك بقوله : (غير عينٍ من الورد بخدَّيك)، فهذا البحر استطاع الشاعر أن يستشف منه عيناً من الورد ، أي حصل على قبلة كالورد من خدي الحبيبة ، ولذا هو يطلب منها أيضاً : التزميل بشعرها ، أي : أن يلتقط بشعرها ، وهو نفسه عنوان القصيدة (زمليني بشعرك) ، وهذا التزميل له وقته المحظوظ ، هو الصباح (إن تنفَّسَ الصُّبُحُ) ، وإشراقة الشمس ، تلك الإشراقة التي أكسبتها الشاعر صفة التشخيص ، بينما جعلها قبل راحتِي محبوبته .

أسلوب تبادل المدركات :

نعني به إكساب المعنويات الصفة المادية ، أو إكساب الماديات الصفة المعنوية ، ليعبر من خلالها الشاعر عن عالمه الداخلي ، وتجسيده عبر تشكييلات لغوية متنوعة ، ويلعب الانحراف دوراً أساساً في بنائها وتشكييلها ، وشحنها بالطاقة الإيحائية الجمالية (٣٥) ، القادرة على إنتاج الدلالات والارتفاع بشعريّة الخطاب ، كما في التشخيص ، والتجسيد ، والتجسيم ، وقد كان لرمز المرأة حضور جلي في هذا اللون من التعبير الشعري عند الشاعر عبد الزهرة يوسف ، ففي قصيدة (بطاقات من نهاية الصلاحية) ، يقول : (٣٦)



البطاقة الثالثة

في المتجر

أيتها السمراء كالبن

كفاك تحديقاً

فقد أتعبت عيناكِ

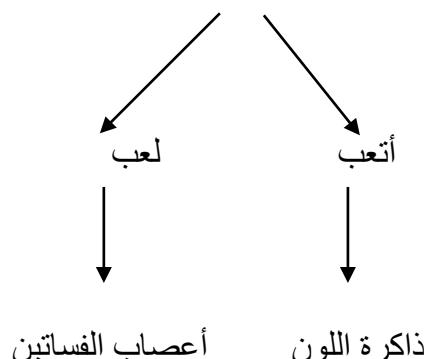
ذاكرة اللونِ

هل تشترين أم

تلعبين بأعصابِ الفساتينِ !

في هذا النص اعتمد الشاعر على أسلوب التشخيص ، الذي تمثل بقوله : (أعصابِ الفساتينِ) ، أي : عقول الفساتين ، فجعل للفستان عقلاً فشخص الفساتين ، بينما منحها أحد مركبات الإنسان الذي هو العقل ، هذا التشخيص سبقه تشخيص قائم على المفارقة ، في قوله : (ذاكرة اللون) ، تلك الذاكرة التي أتعبتها كثرة تحديق عيني تلك الفتاة بالفساتين ، علمًا أن اللون لا يمتلك ذاكرة ، فهو أمر معنوي ، وهنا تكمن المفارقة ، ويبدو أن نسق التشخيصين يقوم على الدلالة التصريحية (التحديق)، كما في المخطط الآتي :

التحديق



فقد أشعّت مفردة (التحديق) ، مدة غير محددة بنية التشخيص للنص ، والتي تسبّبت بخلق توترٍ ملحوظٍ في البناء العام للنص ، ولهذا السبب كانت دعوة الشاعر لتوظيف أسلوب النداء والأمر والاستفهام ملحاً في إنهاء ذلك التوتر ، كما في قوله : (أيتها السمراء) و(كفاك) و(هل تشترين أم تلعبين) . ويبقى الدافع الحقيقى الذى دفع الشاعر لذلك هو التوتر الداخلى للشاعر ، الذى عكسه على دلالة النص .



وفي نص آخر يقول الشاعر : (٣٧)

أحبُ أنْ

تصنعي فقصاً

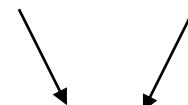
تعتقلين فيه عيوني

كي لا أرى غيرك واحدة

تكون سجاني وذنبي

يتضح هنا أسلوب التجسيم بقوله : (تعتقلين فيه عيوني) ، فقد جعل من عينيه إنساناً من الممكن اعتقاله ، وقد ربط ذلك بأسلوب المفارقة في نهاية النص ، في قوله : (تكون سجاني وذنبي) ، إذ هي من قام باعتقال عينيه وبذلك هي السجان وفي الوقت نفسه هي من تسبب بالسجن (ذنبي) ، ويبقى المغزى العام وراء كل ذلك هو احتواء الحبوبة والانفراد بها ، وهذا ما سيتحقق بعد أن تكون عيناً الشاعر في قفص لا يرى فيه غير أسرته ، وقد حبسته بغرامها . وهذا النص على قصره ، تتضح فيه سمة التكثيف الدلالي التراكمي ، القائم على دلالة السجن ، إذ أسهمت هذه الدلالة على التنوع في الأدوار بين السجان والمسجون ، ويمكن إيضاح ذلك بالخطط الآتي :

المرأة (السجان) + المرأة (الذنب)



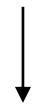
سببا الاعتقال

عينا الشاعر



القفص (مكان الحبس)

النتيجة



الانفراد بالحبوبة



وفي قصيدة أخرى يوظف الشاعر أسلوب التجسيد ، في قوله : (٣٨)

خيبة
أشربُ الخمرَ
من شفتيكِ
خالصاً
لكنَ الماء يتربصُ بي

جسد الشاعر هنا (الماء) ، حينما منحه صفة من صفات الإنسان ، وهي صفة (التربص) ، وهذا الاستدراك بـ (لكن) يوحي بأنَّ لحظة الانتعاش التي يمر بها الشاعر أثناء تقبيله لحبيبه والتي شبهها بشرب الخمر ، دلالة على حالة السكر التي تشبه لحظة شرب الخمر ، كل ذلك يتوقف عندما يلحظ الشاعر أنَّ الماء متربص به ، وهذا التربص أيضاً يحمل في طياته عدم الموافقة والرضا بما يقوم به الشاعر ، وهذه النتيجة العكسية متوقعة ، كما أشار الشاعر في تقديمِه الحال (خيبة) جوازاً لإفادته معنى أرد الإسراع بذكره وهو العناية به وصرف الانتباه إليه ،

- النتائج :

اتسمت اللغة الشعرية للشاعر عبد الزهرة يوسف بالخروج عن النمطية ، إلى حد معين اعتمد فيها على المشاكسة في بناء الصورة من خلال التشبيه والاقتباس وتبادل المدركات ، وكانت هذه الأنواع أساليب مهيمنة في البناء الصوري لديه .

لقد اتخذ يوسف من التشبيه مرتكزاً في بناء صورته ، فهو تشبيه غريب ، فيه نوع من الطرافية التي يسوغها بما يسمح به فن الشعر ، كذلك وجه الشبه ، يكاد يكون بعيداً ، لو لا التكثيف اللغوي الذي حرص عليه الشاعر ، في كثير من مفاصل قصائده النثرية ، وذلك بإلغاء الروابط اللغوية ، كما يفعل السرياليون في طرح الأفكار دون ربطٍ بينها ؛ لكي تخلق الصدمة والانفعال .

ومن أساليب بناء الصورة لديه : أسلوب الاقتباس ، وكثيراً ما اعتمد فيه على الاقتباس القرآني ، لكن ليس الاقتباس الحرفي (التضميوني) ، بل الاقتباس (الامتصاصي) ، وقد وجدها يزج بالاقتباس من هذا النوع بشكل مكثف في القطعة الواحدة ، كما يفعل الرسام التشكيلي الحاذق ، الذي يجمع بين الثيمات المشفرة بعضها إلى جنب بعض ، وهكذا فعل في أسلوب تبادل المدركات في التشخيص والتجسيد والتجسيم ، وعبر تقنيات جديدة وتتويعات مختلفة ، كشف عنها في تحليلنا للنصوص .

ينظم قصائده بمزاجية ، وأحياناً في فوضى التفكير والتعبير ، فقصائده لها علاقة حميمة بفكرة ، ولذلك ليس هناك تقاضلاً ، وإنما بعض قصائده يهرب إليها ، لأنها بمثابة إسقاط ذاتي لموقف معين ، أو هي قنوات



تجري فيها عذاباته ، حتى في النماذج السيئة منه تجد فوضى في العبارات والألفاظ وكماً من الصورة الذهنية المجردة أو التقريرية الباردة . أما بالنسبة للحوارات داخل القصائد ، تجدها عائمة بهزائم الحب ، إذ يمنح تعسفة الحركة في الفراغ .

الهوماش :

- (١) الصورة الفنية في التراث النقي والبلاغي عند العرب : ٨ .
- (٢) الحيوان ، الجاحظ ، تحقيق : عبد السلام هارون : ٣ / ١٣٢ .
- (٣) بناء الصورة الفنية في البيان العربي ، موازنة وتطبيق ، كامل حسن البصیر : ٢٧ - ٢٨ .
- (٤) نقد الشعر : ١٤ .
- (٥) بناء الصورة الفنية في البيان العربي : ٣٩ .
- (٦) ينظر : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، محمد علي كندي : ٢٦ .
- (٧) ينظر : الصورة الفنية في التراث النقي والبلاغي : ١٤ .
- (٨) ينظر : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث : ٣٨ .
- (٩) ينظر : النقد الأدبي الحديث : ٤١٩ .
- (١٠) ينظر : الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة : ١١ - ١٢ .
- (١١) ينظر : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث : ٥١ .
- (١٢) ينظر : شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، دراسة أسلوبية : ١٠ .
- (١٣) شاعر من مدينة الديوانية من مواليد ١٩٥٠ م ، حاصل على شهادة البكالوريوس في اللغة العربية ، شارك في الكثير من المهرجانات والمحافل الشعرية في داخل العراق وخارجها ، ومنها مهرجان المربي ، من مجتمعه الشعري: (دبب على منسأة الخريف ، دار المدينة الفاضلة، ٢٠١٤ م) ، و(من الفم للخاصرة نقطر قصائدي ، دار المدينة الفاضلة ، ٢٠١٤ م) ، و(أدور ولا تسقط قبعتي ، دار نبيور ، ٢٠١٦ م) و (نقوش على حبات الرقي ، دار نبيور ، ٢٠١٦ م) ، و (البرتقالة المقشورة لا تصدق العصافير ، تحت الطبع) .
- (١٤) ينظر : الرمز والرمزيّة في الشعر المعاصر : ٣٧ - ٣٨ .
- (١٥) ينظر : شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، دراسة أسلوبية : ٢٠١ .
- (١٦) ديوان (من الفم للخاصرة نقطر قصائدي) ، خدوش بزاوية السكين ، عبد الزهرة يوسف : ٢٥ .
- (١٧) المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء ، رحمـن غـركـان : ٦٩ .
- (١٨) ديوان (من الفم للخاصرة نقطر قصائدي) ، شـيطـنة : ١٠ .
- (١٩) المصدر نفسه ، إيقاعات امرأة عانس : ٣٦ .
- (٢٠) ينظر : شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية ، محمد فتحي رفيق : ١٤٤ .
- (٢١) الصورة الفنية في التراث النقي والبلاغي عند العرب ، جابر عصفور دار المعارف : ٢٠٢ .
- (٢٢) من الفم للخاصرة نقطر قصائدي ، القلب الأرمـل : ٣٨-٣٩ .
- (٢٣) الـديـوانـ : ٣٠ .
- (٢٤) سـورـةـ يـوسـفـ : ٢٥ .
- (٢٥) الـديـوانـ ، سـينـارـيوـ خـيـةـ قـطـةـ : ٣٤-٣٥ .



- (٢٦) سورة هود : ٧٠
- (٢٧) بлагة الخطاب وعلم النص ، صلاح فضل : ٧
- (٢٨) الديوان ، زمني بشعرك : ٦١
- (٢٩) سورة الأعراف : ١٠٧
- (٣٠) سورة الشعراء : ٦٣
- (٣١) سورة الأعراف : ١٦٠
- (٣٢) سورة المزمل : ١
- (٣٣) سورة التكوير : ١٨
- (٣٤) ينظر : بنية الشعر الجديد ، محمد عزام : ١٦٥
- (٣٥) ينظر : شعر أمل دنقل : ١٤٣
- (٣٦) الديوان : ٢٠
- (٣٧) الديوان ، حبُّ وبroc و مطر : ٢١
- (٣٨) الديوان ، كواكب الصحو : ٤٥

- المصادر والمراجع :

- القرآن الكريم

- بлагة الخطاب وعلم النص ، صلاح فضل ، عالم المعرفة ، ١٩٩٢ م .

- بناء الصورة الفنية في البيان العربي ، موازنة وتطبيق ، كامل حسن البصير ، مطبوعات المجمع العلمي العراقي ، ١٩٨٧ م .

- بنية الشعر الجديد ، محمد عزام ، دار الرشاد الحديثة ، الدار البيضاء .

- الحيوان ، الجاحظ ، تحرير : عبد السلام محمد هارون ، القاهرة ، ١٩٣٨ م .

- الدلالة المرئية ، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة ، علي جعفر العلاق ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان -الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٢ م .

- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، ط٣ ، ١٩٨٤ م .

- الرمز والقناص في الشعر العربي الحديث ، السباب ونماذج وبياناتي ، محمد علي كندي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت - لبنان ، ط١ .

- شعر أمل دنقل ، دراسة أسلوبية ، فتحي محمد رفيق يوسف أبو مراد ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ٢٠٠٣ م .

- شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، دراسة أسلوبية ، محمد العياشي كنوني ، عالم الكتب الحديث ، أربد - الأردن ، ط١ ، ٢٠١٠ م .



- الصورة الفنية في التراث النقي والبلاغي عند العرب ، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط ٣٦ ، ١٩٩٢ م ٠
- النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكير ، إبراهيم محمود خليل ، عمان -الأردن ، ط ٢٠٠٧ م ٠
- نقد الشعر ، أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) ، تحقيق : كمال مصطفى ، بغداد ، ط ٢٠٦٣ م ٠
- المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء ، رحمن غرakan ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت -لبنان ، ط ١٥ ، ٢٠١٠ م ٠

