جامعة الخليل

عمادة الدّراسات العليا

برنامج اللغّة العربية

الصورة الشّعرية عند علي جعفر العلّاق

إعداد الطّالبة

وفاء محمّد شحدة عرامين

إشراف الدّكتور

بسّام عبد العفو القواسمي

قدّمت هذه الرّسالة استكمالاً لمتطلّبات درجة الماجستير في اللغة العربية

وآدابها، كلية الدراسات العليا في جامعة الخليل

٢٠١٦-٢٠١٧

نوقشت هذه الرّسالة يوم ..... بتاريخ ..... الموافق ..... وأجيزت

أعضاء لجنة المناقشة	**التّوقيع**
١- د. بسّام عبد العفو القواسمي	مشرفاً ورئيساً .....
٢- د. نسيم مصطفى بني عودة	ممتحناً داخلياً .....
٣- د. محمد نعمان سلهب	ممتحناً خارجياً .....

الإهداء

إلى والديَّ

...

وزوجي وأولادي

...

وإخوتي وأخواتي

...

وإلى صديقاتي

...

أهدي هذا العمل

الباحثة

الشُّكر

تتسابق الكلمات لتنظم عقد الشّكر والتقّدير والعرفان والامتنان للدّكتور المشرف على الرّسالة الدّكتور بسّام عبد العفو القواسمي على توجيهاته العلمية ونصحه الشّديد ومساعدته التي أغنت الرسالة، وقد أحاطها بكل رعاية واهتمام، وأنار لي سيرة العلم والنجاح، فجزاه الله عنا أفضل وأعظم ما جزى المخلصين وجعله في ميزان حسناته.

والشكر موصول، للدّكتور نسيم بني عودة من جامعة الخليل، والدكتور محمد نعمان سلهب من جامعة بوليتكنك فلسطين اللّذيْن تشرّفت بقبولهم مناقشة الرّسالة. فكل التقدير والعرفان لهما على ما قدّماه من دعم وإفادة، كذلك لا أنشى أن أشكر رئيس القسم الدّكتور ياسر الحروب على اهتمامه وإفادته.

كذلك لا أنسى أن أتقدم بجزيل الشكر إلى مكتبة يزن التي ساعدتني في إتمام مهام الطباعة والتنسيق الخاصة بالرسالة.

المحتويات

	الموضوع	الصفحة
	الإهداء	أ
	الشكر	ب
	ملخّص	ث
	المقدمة	١
	تمهيد	٣
	أهمية الصورة الشعرية	٣
الفصل الأول: مصادر الصّورة الشّعريّة		
	المبحث الأول: الموروث	٧
	المبحث الثاني: البيئة	٣٤
الفصل الثاني: أنماط الصورة		
	– المفردة	٥٣
	– المركبة	٦١
	– المعتمدة على الحواس	٦٩
الفصل الثالث: التشكيل الجمالي للصّورة الشّعريّة		
	– أثر المكان في تشكيل الصّورة الشّعريّة	٩٨
	– أثر الزمان في تشكيل الصّورة الشّعريّة	١٠٧
	– أثر اللغة في تشكيل الصّورة الشّعريّة	١١٧
	الخاتمة	١٣٤
	المصادر والمراجع	١٣٦

ملخّص

تعدّ الصّورة الشّعريّة عنصراً مهمّاً في نظم الشّعر، وهي حاضرة في الشّعر القديم وازدادت حضوراً في الشعر الحديث، تناولت هذه الدّراسة الصّورة الشّعريّة عند العلّاق، بدأت بتمهيد تحدث عن تعريف الصّورة لغة واصطلاحاً، وأردفته ثلاثة فصول، جاء **الفصل الأوّل** بعنوان مصادر الصّورة الشّعريّة وتضمنّ الموروث بأنواعه: الأسطوري، والتاريخيّ، والدينيّ مدعوماً بجانب تطبيقيّ من شعر العلّاق، ثمّ البيئة بأنواعها الحيَّة وغير الحيّة، وشملت الحيّة: الإنسان، والنّبات، والحيوان. وغير الحيّة شملت الماء والهواء والضّوْء والتّراب مع الجانب التطبيقي من الشّعر لهذه المصادر، وتناول **الفصل الثاني** أنماط الصورة المفردة وكانت بأساليب عدة عن طريق الوصف المباشر، والتشخيص، والتشبيه، وتبادل الحواس مدعّمة بشواهد شعريّة، ثم أنماط الصورة المركّبة فمنها الدّراميّ، واللونيّ والحركي، والخيال، ثمّ الصورة المعتمدة على الحواس؛ الصّورة البصريّة، والسمعيّة، واللمسيّة، والشميّة، والذّوقيّة.

ثم جاء **الفصل الثالث** بعنوان التشكيل الجمالي للصورة، وشمل أهم العناصر التي تؤثر في استحضار الصورة وهي الموسيقا والتكرار، وأنهيت الدّراسة بخاتمة ذكرت فيها النتائج التي توصلت إليها الدّراسة ثمّ أتبعتها بفهرس المصادر والمراجع.

المقدّمة

الحمد للّه ربّ العالمين، والصّلاة والسّلام على أشرف الأنبياء والمرسلين سيّدنا محمّد – صلّى اللّه عليه وسلّم– وعلى آله وصحبه أجمعين.

أمّا بعد:

فإنّ الصّورة الشّعرية عنصر مهم في بناء القصيدة الّتي كانت حاضرة في شعر العلّاق، وأمّا أسباب اختيار هذه الدَّراسة فتكمن في أنّ شعر العلّاق يفيض بالعديد من الظواهر التي يمكن البحث فيها ولكن هذه الدَّراسة لم تحظَ بدراسة الباحثين ممّا حفّزني لدراسة شعره والكشف عن مواطن الإبداع عنده لذا كانت الصّورة الشّعرية موضوع بحثي الموسوم بعنوان (الصّورة الشّعريّة عند علي جعفر العلّاق).

أمّا الدّراسات السّابقة للموضوع، فتناول الباحثون فيها شعر العلّاق من زوايا أخرى فمنهم من درس الإيقاع في شعره، كدراسة خديجة أدري محمد (دراسة إيقاعيّة في شعر العلّاق)، ودراسة عبد الغفار عبد الجبار عمر (العناصر الدّراميّة في شعر العلّاق)، ومنهم من درس شعره دراسة أسلوبية كدراسة سمير جبار ثامر (شعر العلّاق دراسة أسلوبيّة)، ودراسة د. احمد عفيفي ود. سها السّطومي (ثنائيات الماء والنار دراسة تطبيقيّة.) ولكن لم أعثر على أيّ دراسة مستقلة تناولت الصّورة الشّعريّة عند العلّاق.

وكان المنهج المتتبّع في الدّراسة: المنهج الوصفي التَّحليلي، اقتضى البحث أن يقسم إلى تمهيد وثلاثة فصول، تضمن التمهيد تعريف الصّورة، ثم جاء **الفصل الأوّل** يحمل عنوان: مصادر الصّورة الشّعريّة وشملت الموروث بأنواعه والبيئة بأنواعها، ثمّ **الفصل الثّاني** حمل عنوان: أنماط الصّورة، وشمل الصّورة المفردة والمركبة والصّورة المعتمدة على الحواس، وجاء **الفصل الثالث** بعنوان: التشكيل الجمالي للصّورة الشِّعريّة وشمل أثر المكان والزّمان واللّغة الفنيّة في تشكيل الصّورة.

أما أهمّ المصادر الّتي شكّلت جوهر الدّراسة، فهي: الأعمال الشعريّة للعلّاق وهي الأرضيّة التي اعتمدت عليها في الدّراسة، و(الصّوت المختلف) للدّكتور أحمد عفيفي، (الصّورة الشّعريّة ونماذجها في إبداع أبي نواس)، ولساسين عسّاف و(في حّداثة النّصّ الشّعري) لعلي جعفر العلّاق، وعلي جعفر العلّاق رسول الجمال والمخيّلة، و (المغامرة الجماليّة للنص الشعري) للدّكتور محمّد صابر عبيد، و (قضّايا الشّعر المعاصر) لنازك الملائكة، و (النقد الأدبي الحديث) للدكتور محمد غنيمي هلال.

أهمّ المشكلات الّتي واجهتني في إعداد الدّراسة، قلّة المصادر التي تتحدّث عن العلّاق في فلسطين، ممّا اضطّرني إلى السّفر للخارج لإحضارها..

ولا يفوتني أن أتقدم بجزيل الشّكر والتقّدير والامتنان للدّكتور بسّام عبد العفو القواسمي على توجيهاته وما أغدقه عليّ من إرشادات ومساعدة ونصائح ودعم ورعايته الكريمة لإنجاز هذه الرّسالة.

تمهيد

حظيت الصّورة باهتمام الشّعراء قديماً وحديثاً وتناول هذا المصطلح دلالات كثيرة.

- الصّورة لغة: "ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وعلى معنى صفته"[١]
- أمّا الصّورة الشّعريّة اصطلاحاً:

فيعرّفها عبد القادر القطّ بأنها "الشكل الفنّي الذي تتّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها في سياق بياني خاص ليعبِّر عن جانب من جوانب التّجربة الشعريّة الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللّغة وإمكاناتها في الدّلالة والتّركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتّرادف والتّضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنّي"[٢]

أمّا محمّد غنيمي هلال فيعرّفها بقوله هي: "الوسيلة الفنيّة الجوهريّة لنقل التجربة"،[٣] ومفهومها عند علي البطل بأنها: "تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنّان من معطيات متعدّدة يقف العالم المحسوس في مقدمتها"،[٤] وساسين ويقول عسّاف هي: "عملية ضبط للوجود الظاهر والباطن، وجعل هذه العوالم تدرك بالحسّ، وبالحدس، وبالعقل، وبالرّؤيا ..."[٥].

أهميّة الصّورة الشّعريّة

أولى الشّعراء المعاصرون عناية كبيرة بالصّورة لأهميتها فهي عند ساسين عسّاف: "تنطوي على إشارات شتى تخلق لنا عالماً مجازياً خيالياً إيحائياً ومن هنا تنبع قيمة كل قصيدة في طاقتها على

---

[١] ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة صور.

[٢] **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، ٤٣٥.

[٣] **النقد الأدبي الحديث**، ٤١٣.

[٤] **الصّورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**، ٣٠.

[٥] **الصّورة الشعرية في إبداع أبي نواس**، ٢٧.

الإيحاء"[١] ويعبر جابر عصفور عن أهميّتها "الّتي تكمن فيما تحدثه من معنى من المعاني ومن خصوصيّة وتأثير، ولكن أياً كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير فإنّ الصّورة لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته ..."[٢] كما أنّها تجسد تجربة الفنّان وتبلور رؤياه وتعمّق إحساسه بالأشياء وتساعده على تَمثّلِ موضوعه تمثّلاً حسياً، وتساعده على التواصل مع العالم الخارجي والاتحاد به[٣]، والصّورة تحرّك مشاعر القارئ لا عقله، وهو يُكسب القصيدة حركة، وغنى فيجعلها كياناً مستقلاً[٤]، وتامر سلّوم يقول: "إنّ الفنّ يقوم على الصّورة، والصّورة وحدها هي التي تجعل من إبداع الشّاعر أو الفنان أمراً فنياً"،[٥] وهي "أفضل طريقة في شدّ العقل إليها، وربط الإحساس بها وتجاوب المشاعر معها"[٦] ويجد إحسان عبّاس في الصّورة "أنها أكبر عون للنّاقد على تقدير الوحدة الشّعريّة، أو على كشف المعاني العميقة التي ترمز إليها القصيدة"،[٧] وتسهم الصّورة في إمتاع المتلقّي والتأثير فيه، وتؤدي إلى ترغيب المتلقي في العمل الأدبي أو تنفيره منه،[٨] ويولي جابر عصفور أهميّة الصّورة للناقد المعاصر، في أنّها الوسيلة التي يستكشف بها القصيدة وإحدى معاييره في الحكم على أصالة التّجربة، وقدرة الشّاعر على تشكيل الصورة بما يحقّق المتعة[٩]، وتبيّن وجدان الصّايغ أنّ الصّورة تحدث تأثيراً في أعماق المتلّقي، فتستحضر اللّحظة الّتي يمرّ بها الشّاعر،[١٠] كما يبيّن الدّكتور عبد القادر الرباعي أن الاستعارة "تنتمي إلى الصّورة وذلك؛ لأنّ "الصّورة وخاصة الاستعاريّة منها قادرة على إحداث التّماثل"[١١]، ويظهر الدّكتور محمد حسن عبد

---

[١] **الصّورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس**، ٢٩.

[٢] **الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ٣٢٣.

[٣] ينظر :عسّاف، عبد الله، **الصُّورة الفنية في قصيدة الرّؤيا تجربة الحداثة في مجلة شعر وجيل السّتينيات في سورية**، ٢١.

[٤] ينظر: الخال، يوسف، **الحداثة في الشعر**، ٩٥.

[٥] **نظرية اللغة والجمال في النقد العربي**، ٢٢٥.

[٦] صبح، علي، **البناء الفني للصّورة الأدبية عند ابن الرّومي**، ٢٣.

[٧] **فنّ الشعر**، ٢٣.

[٨] ينظر: ذياب، محمد علي، **الصّورة الفنيّة في شعر الشّمّاخ**، ٢٢.

[٩] ينظر: **الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ص٧.

[١٠] ينظر: **الصّورة الاستعاريّة في الشعر العربي الحديث**، (٣٢).

[١١] **الصّورة الفنيّة في شعر أبي تمام**، ١٦٨.

الله أهميّتها في أنّ "لها قوّة وتأثيراً خفيّاً"[١] وعليه فإن "الصّورة ليست أبسط دائماً من الفكرة بل قد تكون الصّورة معقدّة،"[٢] ومهمّة الشّاعر عدم اتّباع الرّوتين؛ لأن المألوف لا نراه وبذلك يضعف إحساساً بالعالم،[٣] وتعدّها أثير السّادة بأنها " أداة التعريف على التفكير فيما وراء القراءة المبسّطة للصورة"[٤]

إذن الصورة هي إبداع الشّاعر في نقل تجربته الشّعريّة، ومدى قدرته في إيصالها للمتلقي، ممّا تجعله يعمّق إدراكه للأشياء فيؤثر ويتأثرَّ بها معتمداً على مصادره التي يستوحي منها الصّور.

---

[١] **الصّورة والبناء الشّعري**، ١١.

[٢] فضل، صلاح، **النظرية البنائيّة في النّقد الأدبيّ**، ٨١.

[٣] ينظر: المصدر نفسه، ٨٢.

[٤] **تحوّلات الصّورة**، ٥٧.

الفصل الأوّل

مصادر الصّورة الشّعريّة

- **الموروث**
- **البيئة**

المبحث الأول: الموروث

الموروث وهو: "تراكم حضاري وثقافي ينتقل عبر الأجيال عن طريق اللّغة والمحاكاة والتّقليد ويشمل العناصر المعنوية من أفكار ومعتقدات وسلوك وعناصر مادية، كالصناعات، والحرف، والآثار.[١] ويشمل التراث: الديني، والعلمي، والشّعبي، والأدبي، والتاريخي، والأسطوري.

والتّراث جذر ترتكز عليه الأمة فتمنحها إحساساً قوياً بأصالتها وعراقتها[٢]، ويلجأ الشاعر المعاصر إلى الموروث للتّعبير عن تجاربه الشّعريّة وأدواته الفنيّة التي تعبّر عن رأيه وأفكاره بطريقة غير مباشرة لا تعرّضه للتنكيل[٣]، خاصة إذا كانت أشعاره تنتقد السُّلطة الحاكمة.

"إذ لا يجوز أن نقف بالتراث عند حدّ زمانيّ أو مكانيّ يحصره في نصوص الأدب الجاهليّ، وذخائر علوم العربيّة، والتاريخ الإسلامي بل تمتد أبعاده لتستوعب التّراث القديم ... فمن بابل وآشور والفراعنة ... ومن الديانات السماوية وغيرها من الرسالات الروحية والاجتماعية والفكرية الكبرى ينحدر إلينا تراث ضخم"[٤].

إن البحث في التراث كالتنقيب عن الآثار، له أهميته، وله رجال ذو مواهب لا تتوافر لدى كل إنسان، كما أنّه يبقى موضع اعتزاز وفخار ومبعث إلهام على مرّ العصور، فهو لا يقيم في أذهان الأجيال مثلاً وقيماً بقدر ما يصنع في نفوسهم ما لأجدادهم من إنجازات، واكتشافات، واختراعات.[٥]

"يمثّل التّراث في العمل الشّعري نوعاً من امتداد الماضي في الحاضر وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة المعطاءة، ويعطي الرّؤية الشعريّة الشّمول بتخطّيها حدود الزّمان والمكان"[٦]،

---

[١] القاسمي، علي، **معركة تجديد التراث والأصالة والمعاصرة ما زالت مستمرة**، مقال، نشر في ١٥/ كانون الأوّل، ٢٠٠٩، ديوان العرب.

[٢] زايد، علي عشري، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ٤٩.

[٣] ينظر، المصدر نفسه، ٤٠، ٤٨.

[٤] السيد، محمود أحمد، **عصرنة التراث**، ذاكرة طرابلس وتراثها، ص٢، www.tourathtripoli.org.

[٥] ينظر: سعيدان، أحمد، **التّراث العربي (لماذا نحققه وكيف)**، مقال نشر في ٢٠١٦/٥/١٥، مجمع اللغة العربية على الشبكة العالمية.

[٦] زايد، علي عشري، **بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، ١٢٨.

ويقول علي عشري زايد: "إنّ علاقة الشّاعر بتراثه علاقة قديمة قدم الشعر ذاته، وهذه العلاقة لم تنقطع إلّا أنّها أصابها الوهن والضّعف في بعض العصور، فتغيرت صورتها وطبيعتها من عصر إلى عصر"[١]

إن التّراث مصدر غني من مصادر التجربة الشّعرية عند العلّاق، فتنوعت مصادره، ومن أبرزها الشّعبية، والأدبية، والأسطورية، والتاريخية.

التراث الشّعبي: يمثّل التراث الشّعبي جسراً بين الشّاعر والنّاس ومن حوله ويوقظ الشعور القومي ويبقيه حيّاً[٢] ويقول الدكتور كاملي بلحاج في مدخل كتابه:" إنّ الشعر المعاصر لم يشكل السّابقة الشّعريّة الأولى في توظيف لهذا التراث، فقد كان هناك رعيل أوّل سبقه في هذا الميدان، مهّد الطريق ... فشكّل بحضوره أثراً في تجربة الشعراء اللاحقين، وكانت أسبقية الشعر المعاصر في كيفيّة تناول هذا التراث وآليات توظيفه واختيار رموزه التي تضفي على التجربة الشعرية بعدها الفني والإنساني".[٣]

من صور التّراث الشعبي عند العلّاق الأغاني الشّعبية القديمة الّتي حوّرها إلى الفصيحة، فمثلاً يقول في قصيدته (مرثية الأخطاء المتكرّرة)[٤]:

(يا سيّد الوحشة الباهظة،

آه لو تَعبُرُ النّهَرَ المرَّ،

تختار ماضيكَ،

تختارُ

---

[١] **توظيف التراث في شعرنا المعاصر**، فصول، م١، ع١، ١٩٨٠، ٢٩٣.

[٢] ينظر: عباس، إحسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ١١٨.

[٣] **أثر التراث الشّعبي في تشكيل القصيدة العربيّة المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)**، ١٩.

[٤] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١/ ١٣٨-١٣٩.

أيّامكَ الغامضةْ

مثلما تُهجَرُ الحنطةُ الساحليّةُ،

ها إنّني مُهْمَلٌ

ذاهِلٌ مثلَما يعلَقُ القشَّ بالرّيحِ،

أو تَعْلَقُ الرّيحُ بالقشِّ،

إنَّ الأسطر الشّعريّة السّابقة، تتحدّث عن شخص عاشق يُترك وحيداً مثلما تترك الحنطة، فهو مُهْمَل ذاهلٌ يصّور نفسه بقشٍّ عالق بالرّيح أو أنّه ريح عالق بالقشّ.

وفي قصيدة أخرى بعنوان (المشي بين أرضين):[1]

ها هيَ، الآن، أمٌّ تُعلّمُ أبناءَها

كَيْفَ يَجْتَمِعُونَ عَلى صَحْنٍ واحدٍ؟

كَيْفَ يَغفونَ في غُطوةٍ باردة؟

وتَغَنّي:

حديثَكَ

أمْ مَطرَةُ الصّيفِ،

ما بلّلتْ عُشبةً واحدةً؟

---

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**،١/ ١٩٧-١٩٨.

فهذه القصيدة تشير إلى أغنية من أغاني الأمّهات، اللّواتي يعّلمن أبناءهن وهم مجتمعون في البيت على صحن واحد، وهو من أغنية تقول:

"أحجبك كلامك، مَطرَ صيفْ ما بلَّل اليمشون"[١].

وهناك نماذج كثيرة نجدها في الديوان[٢]

ووظّف بعض الأمثال الشعبيّة السّائرة، كما في قصيدته التي تحمل عنوان عودة كلكامش[٣]

لَوْ رَجَعْتَ

بِبَعضِ الحَصى

لَوْ رَجَعْتَ بِبِعضِ النَّدى

لَوْ رجَعتَ

بخُفِيّ حُنَيْن!

لقد عاد القائد بالخراب وخيبة الأمل، وقد انعكست هذه العودة على الشّاعر باليأس والاكتئاب، وقد تمنّى الشاعر لو عاد قائد الوهم بخفيّ حنين.[٤]

الحكاية: تعد الحكاية من التراث الشّعبي، ونجد الشعر الحديث قد أكثر من هذه الظاهرة، واعتمد على السّرد القصصي، فدخل الزّمان والمكان والأحداث والحوار فيه وهذا ما نجده عند العلّاق في نماذج متعددة، فيقدّم شخصيّة علوان الخويزي الّذي كان مثالاً متأثراً بالحرب العراقيّة الإيرانيّة بما كان يعانيه من

---

[١] عفيفي، أحمد، **الصّوت المختلف**، ١٥، الذين يمشون لهجة عراقيّة.

[٢] **الأعمال الشّعريّة**، قصيدة وجه الثريا ٢١٦/١ و**كتاب سيّدتي الصّغيرة** ١٨٢/١ و**دافئاً كالخرافة**،٢١٣/٢، وفيها إشارات إلى أغانٍ عراقيّة قديمة.

[٣] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٥٠/٢.

[٤] ينظر: عفيفي، أحمد، **الصّوت المختلف**، ١٩٧.

مشاكل وهموم وما يمرّ به من تفاصيل حياته اليوميّة ومعاناته، كأي بطل مقاوم للاحتلال والقهر والظّلم والعدوان الغاشم.

ففي قصيدة زفاف علوان الحويزي يقول:[1]

أُفْقٌ

مِنْ أغانٍ مباركةٍ

يتألّقُ ما بينَ نَهرْين

مُبتَهجيْن ..

تَعَبٌ هائِجٌ

في شُقوقِ

اليَدَينْ ..

سَمكٌ هادئٌ ،

وَمَشاحيفَ مَملوءةٌ*

قصَباً،

وَحَنيناً

وماء

وعصافيرُ من مطَرٍ وغناءْ ..

يتحدث الشاعر عن حياة علوان اليوميّة وما كان يقوم به من صيد وحلم وتعب ومشاهد يومية يقوم بها، وصورة تفصيلية لشخصيّة علوان، فيتصوّر لنا مشهد علوان وهو جالس بين النَّهرين يصطاد

---

[1] العلّاق: **الأعمال الشّعريّة**، ٣٤٧/١.

* مشاحيف: جمع مشحوفة وهو زورق صغير طوله حوالي تسعة أذرع وعرضه ذراعان، ويكبيديا، الموسوعة الحرّة.

ويغني، والموقدة المملوءة بالقهوة المرّة والرّماد الأليف، ثم ينتقل الشّاعر بعد ذلك إلى الهمّ الذي يحمله علوان.

يقول الشاعر[1]:

ولعلوانَ أغنية

يَقْطرُ الكُحلُ منها

له امرأةٌ

يتحدّث للّيلِ عنها"

له غيظُهُ ورضاهْ ..

ولهُ الهَوْرُ ..

حُلَفاؤه، وفوانيسُهُ،

ومداهْ

ظُلمةٌ ناعمةْ

تَتَساقَطُ ما بَيْن "مشحوفهِ" والمياهْ

سَمكٌ هائجٌ

يتدفّقُ ما بينَ "فالَتِهِ" والحياةْ ..

كانَ فانوسُهُ زهرةً

تتوهَّجُ

كان النسيمُ العليلْ

سَهراً أخضر،

وغناءً بَليلْ:

---

[1] العلاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٣٤٩/١.

فلعلوان امرأة يتحدّث لليّل عنها وله غيظة ورضاه والسّمك يتدفق ما بين فالته أي الموت والحياة فتجتمع الثنائيات في النص بين نهرين مبتهجين – شقوق اليدين، قهوة مرّة ورماد مع الثنائية شمس مبللة بالذهب، كان فانوسه زَهرةَ تتوهج – كان النسيم العليل أخضر وتستمرّ الثنائيات في النصّ، ويستمرّ المشهد اليوميّ الذي يقوم به علوان.

يقول الشاعر:[1]

هاهنا منزلٌ .. وهناكَ امرأةْ

ها هُنا حُلُمٌ .. وهناكَ امرأةْ

هاهنا رجُلٌ .. وهناكَ امرأةْ

فمتى يَهْدأ التَّعَبانِ،

متى تلتقي الجمرَتانِ،

وتشتعلُ البهجةُ

المُرْجَأةْ..؟

ينتظر علوان ذلك اليوم الذي يجتمع فيه مع امرأته فيكرر سؤاله بـ (متى)، كي يتخلص من متاعبه ويلتقي بالمرأة المرتجاة، وفي لحظة ما يتحوّل المشهد التصويري المليء بالبهجة والأمل باللقاء إلى مشهد قاتِم وكأن نهاية علوان قد اقتربت، يقول الشاعر:[2]

ولعلوان أتباعُهُ

قهوةٌ مرّةٌ، مَوْقِدٌ لَيْسَ يَبْرُدُ ...

كان أنينُ الحَطَبْ

---

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٣٥١/١.

[2] نفسه، ٣٥١/١.

هادِئاً،

حينَما بَدَأَتْ ظُلمةٌ فَظّةٌ

تتراكمُ ما بَينَ مَنْزِلِه والقصبْ

صارتِ الرّيحُ أشرسَ

والأُفْقُ مِثلُ غُرابٍ

يَنوحُ،

وأَصْبَحَ لَوْنُ المِياهْ

غيمةً من دمٍ مُعتمٍ كالحياةْ ...

تتغير طبيعة المشهد فينتقل من المشهد الصّعب إلى الأصعب ومن القوي إلى الأقوى فالرّيح صارت أشرس، ولون الماء مظلم، وأصبح الماء مليئاً بالدّم القاتم وهكذا تصل هموم علوان إلى حدّ معيّن وتنتهي حيث يقول الشّاعر:[1]

كُنَّ سَبْعَ لَيالٍ شِدادْ

كانَ علوانُ مُغْتَبَطِاً

بأَهازيجِهِ ..

أَصْبَح الماءُ مَمْلَكةً مِنْ رمادٍ،

مَشاحيفَ دامِيَةً وقَصَبْ

طِفْلةً تَنْحَني تَحْتَ خَيْلِ اللّهبْ

كانَ يَصْنعُ للطّينِ ذاكرةً،

وَيُردُّ المغيرينَ عَنْ مائِهِ!

وَعن امْرأةٍ

---

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٣٥١/١.

تتفيّأُ

أحْلامَهُ

لا بدّ من تأكيد التّأثير السحري المكثّف لصورة الحال اللّغوية (مغتبطاً) "ودورها في رسم صورة علوان ومشاعره،[١] فتنقلب الصّورة من التّفاؤل إلى صورة محزنة مأساويّة، فقد أصبح الماء رماداً ودماً وأصبح الرّيح مقبرة، واليابسة جثثاً، ويحدث تغيُّر في حياة علوان الحويزي في أيّامه الأخيرة، قبل الاستشهاد، بحيث أصبح هناك صورة مفاجئة لحياة الحويزي من تطور للأحداث حيث كان مغتبطاً فيتحول سؤال الشّاعر عنه بـ (هل)، وحين جاء المساء انتهت أحداث الزّفاف، يقول الشاعر[٢]:

صارَت الرّيحُ مقبرةً،

صارَ غَيْمُ الأغاني دُمَاً

يَتَقّيؤه الماءُ

واليابسَةْ

جُثثاً يائسَةْ ...

آهٍ هَلْ كانَ عُلوانُ مغتبطاً

بفتوّتِهِ أمْ دِماه ؟

جرُحُه زهرةٌ مِنْ رَصاصٍ ..

وكانت يَداهْ

مثلَ نهرَيْنِ مبتهجَيْنْ

حينَ حلَّ المساءْ

كانَ عِنْد نِهاية "مَشْحوفِهِ"

---

[١] عفيفي، أحمد، **الصّوت المختلف**، ١٢٩.

[٢] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٣٥٤/١.

زَهْرةٌ مِنْ دَمٍ ..

حينَ حَلّ المَساءْ

كانَ عِنْدَ نهاية "مَشْحوفِهِ"

امْرأةٌ

مِنْ دمٍ وَبُكاءْ ..

حينَ حلَّ المَساءْ

كان جَمْعٌ من الطَّيْرِ

والعُشبِ،

والأصدقاءْ

يَتَقدّمُ عُلوانُ في مَوْكبٍ

فَوقَ جَمْرٍ وماءْ

حَيثُ تَنْتَظرُ امْرأةٌ

مِنْ دَمٍ

وَغِناءْ ..

تنتهي حياة علوان بارتقائه شهيداً، بنهاية محزنة بعد أن كانت حياته مليئة بالهموم والمتاعب التي يعانيها أي إنسان عادي كادح، يبحث عن الاستقرار والطّمأنينة، فقد كان مشيّعاً مزهوّاً بالجراح وارتقى شهيداً، ولكنّه يذهب إلى مكان قد يكون فيه راحة أبديّة، وتبقى المرأة التي كانت تنتظر لقاءه، ويبقى الغناء والخير والحبّ، فهو بذلك قدّم مهر هذه المرأة بشهادته، وهو أعظم مهر يقدّمه العريس لعروسه.

وهذا نموذج آخر يمّثل الحكاية في قصيدة (مجيء) [1]

أتيتُ نَعْشاً

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٢/٦٤.

صِرْتُ قيثَارةً

مَحْروقةً

يَأْكَلُ مِنْها الدُّخانْ ..

تَلْتَفُ في أَوتارِها عُشبْةٌ

مِنْ جُرحِيَ الطّينيِّ،

فَوقَ اللّسانْ ..

تضمنّت القصيدة عناصر الحكاية من مكان وزمان وحدث، فأتيتُ نعشَاً تدلّ على الشّخص المكفّن في هذا النّعش فاستخدم المجاز المرسل ذا العلاقة المحلية، ثمّ ينتقل الشّاعر في السطر الثّاني ليظهر الزّمان حيث صار قيثارة، ويظهر العلاقة بين القيثارة والنّعش فتحوّل من صورة الموت إلى القيثارة المحروقة.

وهناك نماذج كثيرة تمثّل الحكاية في أعماله الشّعريّة.[١]

الموروث الأدبي:

يعدّ الموروث الأدبي من المظاهر الثقافيّة في كلّ العصور، ومن أكثر الموروثات اقتراباً من نفس الشاعر المعاصر.

إنّ استدعاء الشّاعر المعاصر للشخصيّات التراثية يهدف لأداء دور معيّن لإنتاج شاعريّة الشاعر، فتتّضح الصّورة المراد رسمها[٢] وممّا نجده عند العلّاق من موروث أدبيّ استدعاءه شخصيّات أدبية قديمة، كمالك بن الرّيب وامرئ القيس والمجنون، وديك الجنّ، أو تضمينه مقطعاً من قصيدة قديمة.

---

[١] ينظر: نفسه، ٢٩/١، ٣٧، ٥٣، ٥٩، ٦٤، ٩١، ١٤٧، ٧٦/١٣/٢.

[٢] ينظر: حمدان، عبد الرحيم، **توظيف الموروث الأدبي في شعر فوزي عيسى**، موقع الدّكتور عبد الرحيم حمدان حمدان.

اختار العلّاق لقصيدته عنواناً (مالك بن الرّيب)[1] التي يسقط فيها الشاعر أبعاد التجربة المعاصرة بحيث جعل الحلم استحالة أن يتحقق، فكلّ شيء فُقد، لا غزلان ولا امرأة من مملكة الرّمان ولا نديم يملأ إناءه بالخمر، لم يبق غير الموت المحقّق، وهذا ما نجده ينعكس على نفسيّة الشّاعر من إحباط ويأس على حال العراق الّتي دُمِّرت وضاعت بعد سقوطها في يد المحتلّ الأمريكي، يقول في قصيدته[2]:

لا نَدامايَ،

ولا ظِلٌّ ردِائي

لا غزالاتُ الغَضا،

لا امرأةُ

تُقْبِلُ مِنْ مَملكةِ الرّمّانِ ..

مَن يَحمِل للقَبْرِ

بقاياي؟ ومَنْ يَمْلأُ

إبريقي بالنّومِ؟ وبالخمرِ

إنائي؟

أيّها الرّمحُ الذي

يُعْوِلُ مِثْلَ الذّئبِ، لَمْ يَبقَ نديمٌ

غَيْرَ هذا الموتِ

بَيْن الرّملِ والذّكرى:

دماءُ الخَيْل قدّامي،

وأَشْلاءُ المغنيّن وَرائي

---

[1] مالك بن الرّيب: شاعر فاتك لصّ، نشأ في البصرة من شعراء الإسلام أوّل أيام بني أميّة، ينظر: الأصفهاني، **الأغاني**، ٢٠١/٢٢.

[2] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١٦٣/٢.

كُنْ رَشيقاً، مثْل ظبيٍ، أيُّها المَوْتُ

وَكُنْ كامرأةٍ

تُقْبِلُ مِنْ مَمْلكة الزّمّانِ

كَيْ تَمْسَحَ بالمِسكِ

خطاياي، وبالدّمعِ

رِدائي ..

ونموذج آخر للعلّاق يوظّف العنوان (قفا نبكِ) وهو جزء من مطلع قصيدة امرئ القيس (قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزل)، فالشّاعر امرؤ القيس يقف على أطلال المحبوبة ويبكيها لرحيلها وبعدها عنه، وهذا يعادل الواقع العربي المعاصر، فالشاعر المعاصر يبكي حال العرب من ذلّ وهوان وتفكّك وتشتّت يقول العلاق في قصيدته (قفا نبكِ):[1]

أَطْفَأَ البَدوُ نارَهم، لا غُيومُ

تُنْعِشُ القلبَ، نجمةٌ

إثرَ أخرى

تتهاوى ..

... .

خَرابٌ يغلقُ الدّربَ

دونَنا أيُّ أرضٍ

مِنْ حنينٍ تزورني؟

أينَ تَمْضي الأنهارُ؟

رَعْدٌ حزينٌ شَبَّ في الغُيْمِ،

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٢/٨٩.

.....

أيُّ شيءٍ سَيَبقى

غيرُ نارِ انكسارنا،

والقَصيدةْ؟

وهناك نماذج أخرى تتضمّن الموروث الأدبي منها: قصيدة تحمل عنوان (المجنون)[١]، و(لوعة امرئ القيس)[٢]، و(ديك الجنّ)[٣]، و(المشي بين أرضين تداعيات ابن زريق الواسطي)،[٤] و(القصيدة المائية)،[٥] و(ليل كموج البحر).[٦]

الموروث الأسطوري:

الأسطورة لغة: من الفعل سَطّر، والسّطر: الخطّ والكتابة والأسطورة هي الأحدوثة والأساطير الأباطيل، والأحاديث التي لا نظام لها.[٧]

لقد فتح التوظيف الأسطوري في الشعر أمام الشعر المعاصر آفاقاً رحبة للتعبير عن تجارب الشعراء ومشاعرهم، حتى لا نكاد نجد شاعراً معاصراً لم يوظّف الأسطورة في واحدة من قصائده، على الرّغم من أنّ هذا التوظيف يتراوح بين الذكاء والإيحاء والتّراكم"[٨]

يلجأ الشاعر المعاصر إلى توظيف الأسطورة في شعره، ليبيّن إبداع الشّاعر وتفننه في هذا التوظيف، ولا بدّ أن يكون على درجة عالية من الثقافة.

---

[١] ينظر: العلاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١٢٧/٢.

[٢] ينظر: نفسه، ١٦١/٢.

[٣] ينظر: نفسه، ١٢٣/٢.

[٤] ينظر: نفسه، ١٩١/٢، ابن زريق الواسطي هو نفسه العلّاق وقد كانت تجربته شبيهة بتجربة ابن زريق البغدادي، منهما ضحيّة الوقوف بين أرضين، ينظر: نفسه، ٢٤٥/١.

[٥] ينظر: نفسه، ٢٢٧/٢.

[٦] ينظر: نفسه، ٣٤٧/٢.

[٧] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة سطر.

[٨] عزّام، محمد، **الأسطورة في الشعر السوري المعاصر**، مقال نشر في ٢٠٠٨/٨/١٢، منتدى (ستار تايمز) starttimes.

اتفق شعراء الحداثة في القصيدة العربية إلى استخدام الأسطورة لما فيها من حيوية وثراء كبيرين، فقد شكّلت ملامح أفق جديد للشعر العربي وللشّعراء، والأسطورة رغم ما تضجّ به من معنى للكون والحياة والأشياء هي قصص مركبّة.[١]

يقول الدكتور أحمد الزّعبي في سيميائيات الأسطورة عند العلّاق:

"إن الأسطورة توظّف في شعر العلّاق على أنها حالة فنّية وفكريّة متداخلة ومتشابكة في عالم القصيدة الكلّي من أولها إلى آخرها، بحيث لا يمكن الفصل بين أسطورة القصيدة أو رمزيتها، فكلاهما، الأسطورة والرمز يستدعي الآخر وكلاهما مرتبط بالآخر، فلا يفك الرّمز إلّا بالإحالة الأسطوريّة ولا تفكّ الأسطورة إلّا بالإحالة الرّمزية".[٢]

من الأساطير الّتي وظّفها العلّاق في شعره: جلجامش، وعشتار، والسندباد.

أسطورة السندباد:

إن السّندباد الّذي ذكر في ألف ليلة وليلة، كان يحاول اكتشاف أسرار البحر، وقد واجه المتاعب والمصاعب ونجا منها بصعوبة بالغة.

كان السندباد البغدادي يرحل؛ ليعود ظاهراً إلى بغداد .. حتمية رحلات السندباد: إرادة السّفر وإرادة العودة.. وهو حليف البشريّة تحميه بغداد، المدينة التي تخيّم سلطةً وبركةً على أرجاء المعمورة، القوّة المهابة في المعلوم والمجهول من بقاع الأرض ... الحقيقة الحاضرة وبؤرة الأخيلة والأحلام وسيّدة المنجزات.[٣]

---

[١] ينظر: العلّاق: **الدلالة المرئية: قراءات في شعريّة القصيدة الحديثة**، ١٥٦-١٥٧.

[٢] عفيفي، أحمد، **الصّوت المختلف**، ١٩٥.

[٣] عفيفي، أحمد، **الصّوت المختلف**، ٨١.

ولعلّ ما يُمثّل السّندباد برؤية العلّاق السّندباد الحديث الذي كلما سافر عاد بالوهم وخيبة الأمل وعدم النجاح واليأس والحزن والجراح بحيث تتمازج الحقيقة بالوهم والعشب بالنّار والموت بالبركة، حتّى جمرة الوهم كأنّها ذابلة، وتأتي القبائل هادرة تحمل راية هواه والرّيح تُعْوِلُ كاللّبؤة، فمركب السّندباد حطبُ وحلم، ولكنّه يلمح من الحلم جَسد امرأة، فالشّاعر يواصل حديثه عن المعاناة الأبدية في الأرض للإنسان، حيث بدأ الإنسان حياته من البحر وانتهى به إلى الأرض، ثمّ علاقته مع المرأة وهذا الأمر الغريزيّ منذ بدء الخليقة، ويأخذ الحلم شكل الجسد وتتجاوز أعراسه وفجائعه كلّ حدّ، يقول (العلّاق في قصيدته وردة الحلم وردة الجسد[1]):

بَعْدَمَا

هَدأَ البَحْرُ ..

وانْحسَر المَوْجُ

عَنّي ..

نسيمٌ كما الليّل،

يَسْحَبني

وَأَنا،

ضائِعٌ،

أحضُنُ الخَشَبه ..

أتقرَّبُ

مِنْ وَرْدةِ الأرضِ،

مُنْتشَياً،

أَتشمّمُ ضَوْءَ الحَصى،

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٤١٣/١.

والتّراب القديمَ " ...

.....

وتجيءُ القبائلُ

هادِرَةً

تتمايَلُ مِنْ نَشوةٍ:

تِلْك راياتُها غَيْمةٌ مِنْ هَوايْ

... ...

السّواحلُ باكيةٌ،

تَنْحَني

ليلُهُ حَجرٌ جارحٌ،

ونـهاراتُهُ

مَنْ رَمادٍ

حَطَبٌ مَركَبُ السنّدبادْ،

حَطبٌ حُلُمُ

السّندبادْ ...

حِينَ أُدنيكِ منّي،

يغدو لِعُريكِ رائحةُ الحُلْمِ،

ضَجّتُهُ،

يَأْخذُ الحُلُم، شَكْلَ الجسدْ

تَتجاوزُ أعراسُهُ

وفجائعُهُ

كُلَّ حدْ..

وفي قصيدة أخرى تحمل عنوان (عودة جلجامش)، يوظّف العلّاق أسطورة جلجامش في شعره، ونحن نعرف أنّ جلجامش أحد الملوك السّومريّين الذي كان يَعِدُ، أصدقاءه بالعشب السّحري الذي يعيد النّضارة والشّباب، لكنّه عاد بالفشل و الهزيمة والخراب ...

يقول العلّاق في قصيدة عودة جلجامش:[1]

هكذا

عُدْتَ وَحْدَكَ

لا مركباتُ الغنائمِ

لا مَطرُ العازفينَ ..

فأينَ خيولُ

الفَجيعةِ

أَوْ عُشْبَةُ الوَهْمِ

أَيْنَ هِيَ العَرَبَة؟

لقد عاد جلجامش وحيداً، خيّب آمال شعبه الّذي انتظره معتقداً أنّه سيحمل لهم عشبة الحياة، ويطرح الشّاعر تساؤلّهُ أين هي الأوهام التي أمّلْتَ شعبك بها؟ وأين موكب الخيول الذي رافقك في رحلتك؟ من هو لم يعد معك، لقد عدت بالجثث والخراب والرّماد، عاد عاري اليدين، وعكّر ذاكرة العشب الّتي تحمل الخير والعطاء والنّماء فينهي الشّاعر قصيدته بأمنية العودة (لو بخفّي حُنين) يقول:[2]

هَلْ حَمَلْتَ

إلينا النّدّى، أمْ نشيداً

---

[1] العلّاق: **الأعمال الشّعريّة**، ٤٩/٢.

[2] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٥٠/٢.

مِنَ القَشِّ

والجَثَثِ المُترَبةْ؟

هَلْ حَمَلْتَ

البيارِقَ، أَمْ أَنْهُراً

خَرِبةْ؟

أمْ رَماداً

يُعكّرُ ذاكرَةَ العُشْبِ،

يَفْضَحُ

عُرْيِ اليَدْين؟

لَوْ رَجعْتَ بِبَعضِ الحَصى ..

لَوْ رَجَعَتَ ببعضِ النّدا

لَوْ رَجَعَتَ

بِخُفيّ حُنين!

يعبّر العلّاق في هذه القصيدة عن وجع العراق وخيبة الأمل والحرقة وصعوبة الانتظار، وما تعانيه العراق من خراب ودمار وفجائع وأحزان ملأت فضاءات العراق كلّه، وهناك نماذج أخرى تمثّل الأسطورة في شعر العلّاق.[1]

الموروث التاريخي

[1] ينظر: العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٤٣٩/١، ٣١/٢.

ذكر ابن خلدون؛ بأنّ التّاريخ فنّ عظيم الفائدة يوقفنا على أحوال الماضين في أخلاقهم وسيرهم وسياستهم،[١] إن كثيراً من الأحداث التّاريخية كانت مصدراً للصّورة الشّعريّة عند العلّاق، فقد يذكر اسم الحادثة أو القصّة.

يقول العلّاق في قصيدته (فاكهة الماضي):[٢]

غِرناطةُ

يا فاكِهَة الماضي،

نسيمٌ واحدٌ يَلُفُّنا،

غُبارُنا مِنْ الزّمانِ

واحدٌ أوْراقُنا واحِدةٌ

نَحْنُ بقايا

طَلَلٍ

مُباركٍ ..

إنّ هذه القصيدة تصّور حال الأمّة الماضية وحال الأمة الحاضرة، حيث تحدّث عن غرناطة في الماضي التي يحلم في إرجاعها ولكن هذا يستحيل إرجاعه ولكنّه ما زال موجوداً في إحساس الشّاعر، فهي مدينة قد زالت بفعل الصّراعات للوصول إلى النفوذ والسّيطرة، كما يصّور حال الأمة الحاضرة التي وقع فيها الضّعف والذلّ والهوان وكأنها بقايا طلّل.

وفي قصيدة أخرى تحمل عنوان "مرثية جديدة إلى قرطبة"، يتّضح لنا من هذه القصيدة أنّها صورة مستمدّة من الموروث التاريخي، حيث كانت قرطبة عاصمة الأمويّين في الأندلس، مدينة مزدهرة زاخرة

---

[١] ينظر: **مقدمة ابن خلدون**، ٦.

[٢] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٣٣٧/١.

بالعلوم والفنون وانفتاح على الثقافات وقد بلغت أوج سموّها وازدهارها، في حين يبيّن لنا الشّاعر أنّه احتار فيما إذا كانت قرطبة قد تذكَّرها أم أنّه حَلُم بها وهذا ما يجعله يتمنّى أن تكون المدن العربيّة تسعى لتحقيق ذاتها، يقول في قصيدته:[1]

لَمْ يكن مِن مَدىً

بَيْنَ أحجارِها والسّماءِ

غير أسئلةٍ جهمةٍ

وغُبارِ ردِائي ..

لَمْ يَكُنْ مِنْ نَديمٍ

سوى حُلُم يَتَناثرُ

إيهِ ظبَيَ البَراري اليَتيمْ

دَمُك الجَمْرُ يَتْبعُني

أمْ حنيني القديم؟

يقف الشَاعر على أبواب قرطبة يتأمّل أحجارها وينظر إلى سمائها، لكن تحيط به الأسئلة الجهمة والغبار الذي تحمله عباءته، ونديمه الحلم الذي يناجي فيه ظبي البراري اليتيم، فهل يتبعه الدم العربيّ أم الحنين القديم إلى ذلك المكان؟

وفي مقطع آخر من القصيدة:[2]

الطرّيقُ تَئنّ

وكانَ ضجيجُ هَواجسِنا

كَضجيجِ خُطانا

---

[1] العلّاق: **الأعمال الشّعريّة**، ٣٥٦/١.

[2] العلّاق: **الأعمال الشّعريّة**، ٣٦١/١.

ويجول خيال الشاعر في هذا المقطع مصوراً الطريق بأنها مريضة تتألّم وتئن مجسداً إياها وكأنها إنسان والهواجس لها ضجيج الخُطا، ويعبر عن حالته النفسية القلقة والرافضة للواقع الذي يعيش بالأنين والضجيج الذي لا يريح السامع، فهو صوت ترفضه الأذن ولا يطيب له سماعه.

ومن النماذج الأخرى (أيام آدم) الّتي يعيد فيها العلّاق تشكيل قصّة الخلق شعريّا بطرحه أسئلة حول التّفاحة هل أضاءت الكون من ندم آدم قبل نزوله على الأرض؟، وكيف غدا آدم سيّداً؟ وكيف نزل للأرض وبغواية مَنْ؟، فتارة يتحدَّث عن آدم وتارةً أخرى يتحدّث الشّاعر عن نفسه)، وتارةً يخاطب حواء وأخرى يخاطب شهرزاد وهما رمزُ الإغواء لآدم.

ونظراً لطول القصيدة نأخذ بعضاً من الأسطر، التي قالها العلّاق[1]

أمِنْ ضَوْء تُفّاحةٍ

بدأَ الكونُ؟

أَمْ بدأَ الكونُ

من نَدمٍ، عاصفٍ

في الضميرْ؟

وكيف غدا آدمٌ سيِّداً؟

.....

ماذا فعلتِ بأيامِ آدمَ يا شهرزادْ؟

.....

تِلْكَ حوّاءُ

فضّةُ ليلٍ قَديم

[1] نفسه،١/ ٤٣٢-٤٤١.

.....

إن القصيدة تتحدّث عن الإنسان منذ أن خلق وكيفيّة إغوائه وهبوطه على الأرض، وتعرّضه يومياً للمتاعب والصعوبات والعذاب والهموم والمشاكل التي لا تنتهي.

وهناك نماذج أخرى للموروث التّاريخي عند العلّاق[١]

الموروث الديني

يعدّ الموروث الدّيني من المصادر الشّعريّة التي تستأثر اهتمام الشّعراء، لاحتوائه على قصص دالّة، وتعبّر عمّا يختلج في نفس الشّاعر، كما أنّه يتفاوت الشّعراء في طريقة الأخذ من الموروث كلٌّ بطريقته، ممّا يثري الشّعر، ويزيد من إبداع الشّاعر.

نجد العلّاق قد استخدم الموروث الدّيني ووظّفه بطرائق مختلفة في بعض قصائده، فمرّة يوظّف القصص القرآني، ومرّة يذكر آية قرآنيّة وأخرى يذكر اسم شخصيّة ورد ذكرها في القرآن وكلٌّ هذا له دلالة.

"إنّ استحضار الخطاب الدّيني في الخطاب الشعري المعاصر يعني إعطاء مصداقية، وتميّز لدلالات النصوص الشعريّة انطلاقاً من مصداقية النّصّ القرآني وقداسته وإعجازه".[٢]

ويوّظف الأديب تراثه الديني ضمن إنتاجه الأدبي ويثير في القرّاء العواطف الدّينية، كي تكون استجابتهم أقوى[٣] "ولعلّ غنى القرآن الكريم واحتوائه على كثير من القصص الدّرامية والرّموز الدّالة،

---

[١] ينظر: العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١٠١/١، ٣٨٠، ٤٤/٢، ٩٨، ١٢٧، ١٨٢، ٢٥٨، ٣٧٩.

[٢] بلاوي، رسول، **التناص القرآني في شعر يحيى السماوي**، مقال نشر بتاريخ ٢٠١١/٥/٣١، مؤسسة النور للثقافة والإعلام.

[٣] ينظر: الأصفهاني، أحمد، **التراث الدّيني في شعر سميح القاسم شاعر المقاومة**، مجلّة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ع٥، ٢٠١١، ص٥.

وصلاحيّتة لكلّ زمان ومكان كانت ضمن الأسباب الّتي دفعت الشّعراء إلى أن يُيَمِّموا وجوههم شطره، ليغرفوا من منهله الّذي لا ينضب".[١]

ونجد شعر العلّاق لا يخلو من هذا التّراث، فقد لجأ إلى قصّة سيدنا يوسف عليه السلام التي وردت في القرآن الكريم، وكان يوسف فائق الجمال وهذا يثير الغيرة في نفوس إخوته الذين كادوا له شرّ كيد ونجد هذه القصّة قد وظّفها العلّاق في قصيدة بعنوان (نهار من دم الغزلان).

وهي تحمل دلالات كثيرة، فنجد إخوة يوسف قاموا بإلقائه في البئر وأخبروا أباهم بأنّ الذئب أكله، وهذا يشبه حال العراق وقد وقعت في بئر من الإخوان العرب بدعوى حصول الشّعب على الدّيمقراطيّة، وكان المحتلّ الأمريكي هو الذئب الّذي أكل العراق، واحتلها طمعاً في خيرات العراق، وثرواتها. يقول العلّاق:[٢]

عَمّقوا البئرَ،

ونادُوا الذّئب

من أقصى النوايا المظلمةْ،

حاصروا

كُلَّ دُروبِ الرّيحِ:

لا يَدْخلْ

إلى مَكْمَنهِ المائيِّ

نجمٌ،

أوْ إلِى عُزْلَتَه المُزدَحِمةْ

حجرُ الضّوءِ ..

---

[١] النّوافعة، جمال، **أثر القرآن الكريم في الشّعر الفلسطيني الحديث**، رسالة دكتوراة، جامعة مؤتة، ٢٠٠٨، ص٨.

[٢] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٢/١٤١-١٤٥.

فالشاعر يتحسّر على ما حلّ بالعراق وممَّا زاد من ألمه أنّ الأخوة هم سبب البلاء والمصيبة، فضلاً عن تكرار ضمير الجماعة (وا) في الأفعال الماضية الدالة على حركية الزمن (نادوا، حاصروا) ... إلى أن وصلت الصّورة إلى قمة مأساويتها (من أقصى النوايا المظلمة) بإحكام الخناق وتحوّل المشهد إلى الظّلمة (حجر الضّوء)، فضلاً عن فاعلية لفظ (الرّيح) وما تثيره في نفس المتلقي من غضب وثورة.

وفي مقطع آخر من القصيدة يقول:[1]

مِنَ الأَشلاءِ، من كانَ قتيلَ

البئرِ، يا يوسفُ؟

فجرٌ همجي ورياحٌ مبهمةْ

أيُّنا شمَّ غبارَ الشجرِ المظلمِ يدنو؟

أيّنا شمّ دَمه؟

إن طرح الأسئلة يجعل القارئ يدرك أنّ القصّة تنتقل من الواقع إلى الرّمز، كما أن القصيدة تُشير إلى تحوّل الدّم العربي إلى ماء، فأصبح الأخ يقتل أخاه والمدن تغتصب على مرأى العين دون اهتمام إلى ما يحدث في العراق من سفك للدّماء والدّمار والخراب الذي حلّ بها منذ استدعاء الذئب الأمريكي.

فيقول العلّاق[2]:

تَوَّجوا أشجارَه بالرُّعبِ

والحُمّى، وَغنّوا، دَمُنا ماءٌ،

وغنُّوا، بابلٌ تُغتَصبُ الآنَ،

وَغَنّوا أيُّنا يفتِكُ

بالآخرِ؟

---

[1] العلاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١٤٤/٢

[2] العلاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١٤٢/٢.

وفي قصيدة أخرى تحمل عنوان (الهدهد)، الّتي تعكس الحالة النّفسيّة للشّاعر من يأس واكتئاب لما حلّ في العراق، فيطرح تساؤلات كثيرة؛ أين بلقيس؟، وإلى أي مكان يقتادنا الهدهد؟ وكم يطول بنا اللّيل؟.

فالهدهد دليل المعرفة والاستكشاف لصراعات الحياة، وقد أهدى بلقيس إلى الوصول إلى سيّدنا سليمان عليه السلام، فهنا الهدهد على العكس عند العلّاق فهو ضائع قد طُعِنَ في وضح النّهار، وقد طال ليل الظلمة والقبائل باكية، وفُقِدت بلقيس التي أرادت أن تهتدي إلى الحقّ، والتساؤلات التي يطرقها العلّاق تجعلنا نتحوّل من الواقع إلى الرمز.

يقول العلّاق:[1]

هُدهدٌ ضائعٌ

في اشتعالِ الغبارْ

طَعْنةٌ في قميصِ النهارْ ..

أينَ بلقيسْ؟

أشجارُنا، الآن، سوداءُ

هذي الأناشيدُ سوداءُ

هذا المدى أسودُ
فإلى أين يقتادُنا الهُدهُدْ؟

وهناك نماذج أخرى تمثّل الموروث الدّيني عند العلّاق ونظراً لطولها سأكتفي بذكر صفحاتها في الديوان[1]، (طائر يقبل من مذبحة)[2]، (ما بين وهم وآخر)[3]، و (العودة إلى بابل)[4]، (عبرت مثل ناي جريح)[5].

[1] نفسه، ٢/٧٤.

المبحث الثاني: البيئة

---

[1] العلاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١٨٢/٢.

[2] نفسه، ٣٥٢/٢.

[3] نفسه، ٣٩٧/٢.

[4] نفسه، ٤٣٢/٢.

[5] نفسه.١٨٢/٢.

ذهب المؤرّخون إلى أنّ العربيّ والأشوريّ والبابليّ والفينيقيّ من أب واحد، فهم متشابهون في العادات لكنهم افترقوا، فصار لكلّ منهم مّيزات حسب البيئة الّتي يعيش فيها[١]، ويتّسع مفهوم البيئة للظروف التي تصادف الشّاعر سواء توافرت له الحرّية للإبداع أو لم تتوافر؛ لأنّ الإبداع يستمدّ مادّته من الظروف البيئية شديدة القسوة[٢] "وأنّ علاقة الإنسان ببيئته أو بالمكان الّذي يعيش فيه تجسّد في أبسط صورها أنموذجاً فريداً للانتماء إلى الطبيعة المألوفة لدينا"[٣]

إنّ الثقافة الشّعرية تختلف من شاعر لآخر حسب البيئة التي عاشها، فنجد الشّاعر علي جعفر العلّاق، عاش في بيئة شعريّة غزيرة بالعذاب اليوميّ والعنف والحزن والقلق من قديم الزّمان إلى يومنا هذا.

نرى في أعماله الشعريّة أنّ البيئة قد اتّخذت عنصرين:

- البيئة الحيّة وتشمل: الإنسان، والحيوان، والنّبات.
- البيئة غير الحيّة وتشمل: الماء، والهواء، والضّوء، والتّراب.

أولاً: البيئة الحيّة

الإنسان: إنّ الإنسان ابن البيئة الحيّة التي عبّر عنه الشّعراء في موضوعاتهم الشّعريّة، فهو محط أنظار الشعراء منذ القدم إلى الآن، ولا يكاد يخلو الشّعر من ذكر الإنسان، بصوره المختلفة كونه بطلاً، عاشقاً، ضحيّة، مناضلاً، أباً، صديقاً ...

---

[١] ينظر: خان، محمد عبد المعيد، **الأساطير والخرافات عند العرب**، ٢٤.

[٢] ينظر: غنيم، كمال أحمد، **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر**، شبكة فلسطين للحوار.

[٣] العبيدي: محمد جاسم، **أثر البيئة في شعر بلاد النهرين أنموذجاً**، ١٧ يناير، ٢٠١٢، موقع د. ناصر الشيحان.

صورة الرّجل: ترد صورة الرّجل في شعر العلّاق بصور مختلفة، فمنها صورة آدم وهي أوّل صورة له منذ بدء الخليقة، وهي تصّور عذاب الإنسان وهمومه، كما في قصيدة "أيّام آدم"[1]

أمِنْ ضَوْءِ تُفّاحةٍ

بَدأَ الكَوْنُ؟

أَمْ بَدَأَ الكَوْنُ

مِنْ نَدَمٍ، عاصِفٍ

في الضَّميرْ؟

وَكَيْفَ غدا آدمٌ سيّداً؟

حينَما اندَلعَتْ

بَيْنَ كَفيّهِ شمسُ

الحَصى؟

يبيّن العلّاق في قصيدته هذه علاقة الإنسان بتاريخه وصراعه بين الذّات والآخر، والمصير المؤلم والوجع المرير.

صورة أخرى للإنسان، تظهر في قصيدة "عودة جلجامش" وهو الرّجل الأسطوري البطل الذي يريد إنقاذ شعبه، فهذه القصيدة تبيّن عمق الألم الذي تغلغل في الشعب العراقي، وخيبة أمله في تقرير المصير وتبيّن علاقة الإنسان بالأرض.

يقول العلّاق:[2]

هكذا

---

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، /١٤٣٢.

[2] نفسه، ٤٩/١.

عُدْتَ

وَحْدَكَ:

لا مركباتُ الغنائمِ؛

لا مَطَرُ العازفينَ ..

وفي صورة أخرى للإنسان العراقيّ الذي يتحمّل العذاب والآلام، والمأساة وهو رمز للحيرة وللضحيّة العراقيّة الّذي يترك وحيداً في الميدان وتخلّي إخوته عنه بتدبير المكيدة له، كما في قصيدة "نهار من دم الغزلان"[١]

عمّقوا البئرَ،

ونادُوا الذّئبَ

مِنْ أقصَى النّوايا المظلمةْ،

حاصِروا

كُلَّ دُروبِ الرِّيح

صورة أخرى للإنسان الأديب بحواره مع السّلف السّابق، كمالك بن الرّيب،[٢] وليلى والمجنون[٣] وابن زريق البغدادي[٤] وامرئ القيس[٥].

وتظهر صورة الإنسان البطل المناضل وعلاقته مع البيئة المحيطة به، فقد جاءت شخصيّة علوان لتبيّن العلاقة بين الإنسان والأرض، وهو أنموذج للشخصيّة البطوليّة الّتي تضّحي من أجل الوطن، كما تبيّن هذه الشّخصيّة العلاقة بين الرّجل وحبيبته، فهو متشوّق لرؤيتها، وفي الوقت نفسه هو

---

[١] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١٤١/١.

[٢] ينظر: العلّاق: **الأعمال الشّعريّة**،١٦٣/٢.

[٣] ينظر: نفسه، ١٥/٢.

[٤] ينظر: نفسه، ١٨/١.

[٥] ينظر: نفسه، ١٦١/٢.

بالدّرجة الأولى يضَّحي من أجل الوطن وتنتهي به إلى نيل الشهادة، ويظهر هذا في قصيدة (زفاف علوان الحويزي)، يقول العلّاق: [1]

كَان عُلوان مغتبطاً

بفُتوّته

وَمَتاعِبَه

وهَواه

عابراً حُفْرَة الماءِ

مَشْحَوفَه غَيْمةٌ

مِنْ حَنينٍ وَكُحْلٍ

وَمنْزِلُه

قَصَبٌ عاشِق

... .

....

حِين حلَّ المَساء

كانَ عِنْدَ نهايَةِ مَشْحوفَةٍ

امْرأةٌ

مِنْ دَمٍ وَبكاء ..

حينَ حَلّ المَساء

كانَ جمْعٌ مِنَ الطَّيْرِ

والعُشْبِ

[1] ينظر: العلّاق: **الأعمال الشّعريّة**، ٣٤٧/١.

والأَصْدقاءِ

يَتقَدّمُ عُلوان في مَوْكبٍ

فَوْقَ جَمْر وَماء

حَيْثُ تَنْتظِرُ امْرأة

مِنْ دَمٍ وغناء

صورة المرأة

يكثر الشعراء ذكر المرأة، ولا يقتصر ذكرها في الشّعر الحديث، بل كانت القصائد في الشّعر القديم حافلة بصور المرأة، فهي الأمّ، والحبيبة والأخت والمعشوقة والمقدّسة.

يقول الدّكتور ناصر شبانة عن المرأة في شعر العلّاق: "تحضر الأنثى بين ثنايا النص مقدّسة ساحرة معشوقة تحيط بها هالة من الخصب والحبّ، يدلّلها النّص، ويحملها على جناح القلب العاشق"[١]

تظهر المرأة عند العلّاق بعدّة صور، منها حوّاء التي بدت في أوّل صورة للمرأة منذ بدء الكون وقد ربطها العلّاق بالأرض وفي كيفية غوايتها لآدم، ويتجلّى ذلك في قصيدة (أيام آدم) [٢]:

أمِنْ ضوء تفاحةٍ

بدأ الكونُ؟

أم بدأ الكونُ

من ندم عاصفٍ

في الضمير؟

فكيف غدا آدم سيّداً؟

---

[١] عفيفي، أحمد، **الصّوت المختلف**، ١٨٣.

[٢] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٤٣٢/١، وينظر ١٨١/٢.

حينما انْدلَعت

بَيْن كَفيّه شَمْسُ

الحصى؟

وفي صورة أخرى للمرأة تظهر بأنها رمز للخصْب والنّماء والعطاء، فهي فوّاحة، مخفّفة آلام الرّجل كما في قصيدة (امرأة) [1]:

خضُرةٌ فوّاحةٌ

في اللَّيلِ، حُلْمٌ،

مُمطِراً، يلمَعُ في الظُّلمةِ

والنّومُ سريرٌ

شائِكٌ، تصهَلُ

خيلُ اللَّيلِ فيهْ

وفي قصيدة "امرأة وراء المخاوف" يستخدم عناصر الطبيعة ويرمز بها إلى الأرض فيذكر المطر والمياه والحصى والنخل والنّهر والرّيح يقول العلاق في قصيدته[2]:

تجيئينَ،

أمطارُنا خَشْنَةٌ،

خبّأ الأنبياءُ توابيتَهم،

والمياهُ اختفتْ

أشعلتْ ثوبَها

غيمةً للحصى،

---

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٤٤٢/١.

[2] نفسه، ٤٢/١.

والجِرارْ ..

إنّ للنخلِ

رائحةً.

وفي قصيدة (أغنية المرآة) التي تعني أغنية المرأة، وهي صورة المرأة التي تنفرد بالأسئلة ما الذي يشتعل؟، وما الذي يبتهل؟، وما الذي يندلع، يقول محمد صابر عبيد: " هي قصيدة مستوعبة وضَاحَة تقترح خيارات شعرّية عميقة في تنوّعها، وأسئلة جارحة كثيفة في تنوّعها"[١]

يقول العلّاق:[٢]

ما الذي يَشتعلُ

اللّيلةَ

في تيّارِكِ الغامِضِ

يا ماءَ المرايا

جَسَدٌ

تجتاحُه الفضّةُ؟

بَرْقٌ من حَنينِ الروح؟

وَهْمٌ؟

أَمْ شظايا

ما الذي يَبْتهِلُ الآن

قميصُ النوَّم؟

أم جمرة الجَسَد؟

---

[١] **علي جعفر العلاق رسول الجمال و المخيلة**، ١١٩.

[٢] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٣٩٧/١.

... ...

... ...

ما الذي يندلع الليلة

عطر الروح

أم ضوء الجسد؟

صورة الحيوان في شعر العلّاق

اهتم العلّاق بحيوان الطّبيعة وطيورها، فصورتها حاضرة في أشعاره، كذكره للذِّئاب في أكثر من قصيدة وذكره الطيور والغربان، والغزلان، والظّباء.

الذّئب:

يقول العلّاق: "إن كثيراً من الشعراء يميلون إلى استدعاء هذا الحيوان من مكمنه أو عزلته البريّة إلى فضاء قصائدهم المحتدمة بحرقة الرّوح ولوعة الجسد، كما أنه يثقل الذّاكرة بالإيحاءات لدى المتلقي"[١] فيتردّد في قصائده ذكر الذئب الذي يشير إلى الخداع والسّيطرة والخضوع وصور الخراب والموت الّذي حلّ ببلاده واستباح كنوزها وخيراتها، وقد عوّل الشّعب على قائدها كثيراً ولكن عاد بالخيبة والأوهام ممّا فتَّح عيون الأعداء على بلاده، كما في قصيدة (ذئاب الرّيح)[٢]:

مَنْ الذي أغْرى

ذِئابَ الرّيحْ؟

مَنْ الذي أطعَمَها

دمِاءَ أنكيدو؟ بأيِّ عُشْبةٍ

---

[١] ينظر: **الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة**، ١٧٢.

[٢] العلّاق: **الأعمال الشّعريّة**، ٣١/٢.

وَعَدْتنا؟ بأيّما ضَريح ؟

أنتَ الذي انكسرتَ فينا؟

أَمْ كُسرنا فيكَ؟

أم كَسَرْتنا! أم أنتَ

مَنْ أَغرى ذِئابَ الريحْ ؟

وفي قصيدة أخرى يذكر (الذّئب)، ويقصد به أمريكا التي ادّعت الديمقراطية، ونادت بها من أجل العراق، ولكنّها في الحقيقة تريد نهب العراق تحت مسمّى الدّيمقراطية، كما في قصيدة (نهار من دم الغزلان)، ومنها هذه الأسطر[١]:

عمّقوا البئرَ،

ونادُوا الذئابَ

مِنْ أَقصى النَّوايا المُظلِمةْ،

حاصِروا كُلَّ دُروبَ الرّيح

لا يَدْخلْ إلى مَكْمنه المائي

نجمٌ،

أوْ إلى عُزْلَتهِ المُزدَحِمه

حَجَرُ الضّوء

وهناك قصائد يذكر فيها الذئب على سبيل الذّكر لا الحصر[٢]

---

[١] العلّاق: **الأعمال الشّعريّة**، ١٤١/٢.

[٢] نفسه، ٧٦/٢، ٢٢٩، ٤٤٠.

الظبي: يذكر العلّاق الظّبي في قصيدة واحدة ويرمز به إلى المرأة التي تتعثّر ما بين جثّة طفل وأشلاء قبّره وعثور على الأهل أو جثث الأصدقاء، فتارة ترى جثثاً في الأزقة وتارة أخرى ترى أقداماً دامية، كذلك يصوّر الفجيعة العربيّة وحال بيروت الدّامي، ومن هذه الأسطر:[1]

الظّبية القادمة

يتقدّمُها دمُها

تتعثّرُ ما بين جُثةِ طفلٍ،

وأشلاءِ قُبّرةٍ

أوْ بقايا رداءْ ....

بَيْنَ يديها دمٌ مثْمرٌ

مَوْعدٌ للعثورِ على الأهلَ

أو زهرةِ الصبرِ

أو جثث الأصدقاءْ ...

إنّ بيروتَ

نارٌ وماء

إنّ بيروتَ مذبحةٌ ليس

أعدلَ منها،

وبيروتَ منقوعةٌ

بدماءِ اللصوصِ الأنيقينَ،

والأنبياءْ ..

[1] العلّاق، العلّاق: **الأعمال الشّعريّة**، ١/٢٦٣-٢٧٧.

الطير: يشكّل الطير في شعر العلاق ظاهرة فنيّة، استحضرها في شعره، توحي بدلالات متنوعة فجاء لتعبّر عن حالة نفسيّة للشّاعر، أو تعكس صورة الواقع الذي يعيشه، فله ديوان يحمل عنوان (وطن لطيور الماء)، وقصائد أخرى تشير إلى الطيور بصورة واسعة (طيور هوجاء)، و (طائر)، و (حديث الطّير)، و(طائر يقبل من مذبحة)، و(طيور المنافي)، و(الغراب)، و(الهدهد)، وهو بذلك يصوّر الانفعالات الّتي يحسّ بها.

يقول العلّاق في حوار مع مجلة عمان الثقافية الأردنية، أنّه في ديوان (وطن لطيور الماء) يغترف من بئره الخاصة ومرارته وطفولته وأحلامه الغابرة ومستقبله غير المتيقن منه،[1] ويعد الطّائر من أبرز العناصر في الطبيعة التي تحدث تأثيراً في نفس الشّاعر وتشده إلى الحياة والتفاؤل والأمل، ومن هذه القصائد قصيدة (طيور المنافي) التي تحمل الجراح والأسى والدّموع والجوع الّذي حلّ ببلاد الرافدين، يقول العلّاق[2]:

اهدَئي

كالحصى،

يا طيورَ المَنافي ..

لَوِّحي

لبلادِ الأسَى بالدُّموعْ

لنّهَرَيْن مِنْ صَبَواتٍ

وَجُوعْ

الغراب: ويذكر العلّاق في قصيدة أخرى، الغراب وهو طائر غالباً ما يكون للتشاؤم والفرقة والخراب والموت والظلام، وهذا ما نراه في القصيدة، وهنا تكمن فاعلية الصّورة الشعرية في ربط الألفاظ

---

[1] ينظر: د. علي جعفر العلّاق، **الشعر فن جدير بأن تكرس حياة بأكملها من أجله**، نشر في ٢٠١٤/١٠/١٤، مجلة عمان الثقافية الأردنية.

[2] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١٤٦/٢.

بدلالاتها مع مجموعة الألفاظ الأخرى التي تشكل نبع النصّ، حيث يخاطب العدوّ وهو غاضب منه فيتساءل كيف جئت وفي الليل مستسلماً للضغينة والكره، من الكفن المتآكل المقفر من أيّ خراب جاء الغراب؟، يقول العلّاق [1]:

الغُراب

كيف جئتَ؟

ومن أيِّ ليلٍ أتيتْ؟

هازئاً بالفراشاتِ،

مستسلماً

للضّغينةِ ...

جئتَ من أين ؟ كيفَ

وصلتَ إلى الماءِ تحملُ

راياتِ هذا الخرابْ؟

الهدهد: إنّ الهدهد ذُكر في القرآن الكريم، وقد ذكر العلّاق الهدهد في شعره مستلهماً قصّته من القرآن الكريم، ورمز به إلى الوطن الضائع الذي يشغل فكر العلّاق ووجدانه، فهو ضائع في اشتعال الغبار، وطعنةٌ في النّهار، ويتساءل إلى أين سيقتادنا الهدهد؟ فيرى الأشجار سوداء والأناشيد سوداء والمدى أسود وقد طال الليل.

يقول العلّاق[2]:

هُدهدٌ ضائعٌ

في اشتعالِ الغُبارْ

---

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٢/٢٤٦-٢٤٨.

[2] نفسه، ٢/٧٤.

طَعنةٌ في قَميصِ النّهارْ...

أينَ بلقيسُ؟

أشجارُنا، الآنَ سوداءُ

هذي الأناشيدُ سوداءُ

وبهذا يذكر العلّاق الهدهد والغراب في قصائده، أما بقية القصائد فيذكر فيها الطيّور بوجه عام، وهناك نماذج متعدّدة للطيّور في أعماله الشّعريّة، وقد اكتفيت بذكر بعضها وتحليلها.[1]

النبات: أحد عناصر الطّبيعة التي يذكرها الشّعراء في شعرهم، فتصنّف، إلى أشجار وأعشاب، وكانت ضمن اهتمام العلّاق، فالتفت إلى الأشجار وذكرها في مواضع كثيرة مستمّداً منها العطاء والخير، لا سيّما أنها رمز متجذّر في الأرض، لا يستغني عنه في شعره، كما ذكر العشب والقّشّ والأزهار والورود.

لقد ذكر الشّجر كثيراً فتارة يقول كآبة أشجارهم وأخرى يقول أشجارها الهمجيّة وأخرى شجراً مالحاً والغصون النظيفة وأشجارها الفوّارة، والشجر المحترق، وشجر الليل، والشجر الشجّي، من شجر إلى شجر ليحرس خضرة الطّرقات، ودم الشجر، من شجر الذكرى، فاكهة الماضي تضيء بين أذرع الشجر، وعانينا التحام الشجر العاري، وأرى الشجر يتهجّد، دم الشجر، وحشة تجثم فوق الشجر اشتعال الشجر، شجر الليل يفتح للرّيح غائمة ساعديْه، حنين الشّجرة دمّ يئنّ في مفاصل الشجّر.

إنّ هذه المقاطع تحمل دلالات كثيرة، فمنها الخضرة والعطاء، ومنها الطبيعة واليأس والعذاب والحرمان والقلق والحنين، الحلم والصّعود والأسى والقتل والألم، والموت والعذاب، فالحياة في بلاد الرافدين عانت وما زالت ليومنا هذا تعاني من الدّمار والخراب، والفساد فهي بيئة حملت المعاناة منذ قديم الزّمان.

---

[1] ينظر: العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٥٢،٣٠٦/١، ١٤٦/٢، ١٨٢، ٢٥١.

فنجد ذلك في قصيدة (غيم القصيدة) التي يقول:[١]

هل يبصرونَ دمَ الفراتِ

يسيلُ من حَجرٍ إلى حجرٍ

ومن شَجَرٍ إلى شَجرٍ

ليحرس خضرة الطُرقاتِ

وفي قصيدة أخرى تحمل عنوان (وردة للصّبيّ المعرّض للرّيح) يقول العلّاق[٢]:

(هلْ أجيءُ إلى أرضِها؟)

تتفتّح بينَ يديَّ أصابعُها

وَرَقاً

علّها، الآنَ

تفرشُ أشجارَ الهمجيّه،

للصّبيّ المُعرّضِ للرّيحِ،

وهناك نماذج كثيرة للنباتات في الأعمال الشعريّة للعلّاق، وقد وردت في الجزء الأول أكثر من الثاني[٣].

يقول العلّاق:" في هذه الغابة الشّعرية المتشاركة، لا يمكننا إلّا أن نقف أمام هذه الحفرة الواهية التي لا تغطّي إلّا لحاء الأشجار دون أن تصل إلى قلبها المعبّأ بالدّخان والكد... وكأنّ الشّاعر قد عكف عليها أيّاماً وهو يعتصر لغتها حتّى خلت من النّدم أو البشاشة من متون الفوضى وحكمة الكارثة".[٤]

---

[١] ينظر: العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٣٢٩/١.

[٢] نفسه، ١٤٧/١.

[٣] العلاق، نفسه، الجزء الأول، ١٠١، ١٠٨، ١١١، ١١٦، ١٢١، ١٣٢، ١٤٢، ١٤٥، ١٤٧، ١٦٩، ١٧٦، ١٨٩، ١٩٠، ٢٠٦، ٢٢٩، ٢٥٨، ٢٨٣، ٢٨٧، ٣١١، ٣٢٩، ٣٣٣، ٣٤١، ٣٦٧، ٣٧٨، ٣٨٠، ٣٨٩، ٤٠٩، ٤٢٩، ٤٤٣، ٤٥١، ٤٥٨، ٤٦٣، ٤٦٩، والجزء الثاني: ٢٧، ٤٣، ٧٤، ٩٢، ١٤٣، ٢٧٠، ٣١٥، ٣٦٢، ٣٧٣، ٤٠١، ٤٢٢.

[٤] العلّاق، **ها هي الغابة فأين الأشجار**، ٣٠.

ثانياً: البيئة غير الحيّة

- **الماء:** تعدّ الطبيعة المائية مصدراً خصباً للشّاعر يستقي منها صوره، فهو ابن بلاد الرّافدين التي اعتادت الحزن والأسى والعذاب؛ لذا هي مصدر إلهام للشّاعر وفضاء رحب لشعره.

يقول العلّاق: "لا ملاذ إلّا الشعر والعذاب، ولا فضاء إلا الأقمار السّوداء والأنهار الخربة"[١] كما أنّ الماء في شعره يمتدّ ليكوّن فضاءً شعرياً يتعلق بحيويّة القصيدة ورؤيتها وطريقة أدائها ... والأنهار هي المسيطرة في شعره[٢] وقد اكتسبت القصائد طابعاً مائياً عني الشّاعر بجريانه كثيراً وأصبحت مفردة الماء سيّدة المعجم الشعري للعلاق[٣]، "إنّ الليّل والماء هما المحّرضان الأزليان على الشعر والجمال والحياة منذ بدء الخليقة"[٤]؛ و"لأنّ مصدر الماء مصدراً شعرياً انفعالياً وجدانياً يتعرّف على الأشياء ويعرّفها، بالحسّ لا بالنظريّة"[٥].

لا تكاد تخلو قصائد العلّاق من ذكر الماء الذي يبعث الحياة في كل شيء فمرّة يذكر المفردة نفسها ومرّة يذكر المطر، وأخرى الغيوم الخفيفة، والأنهار، ومطر العتيق، وعلى طرف النهر، الممطرة، ينابيع، مساء مطير يا ماء المرايا، فضّة الماء، أنهار تركض.

ففي أعماله قصائد تحفل بغزارة بذكر الماء، فقصيدةٌ تحمل عنوان (ثلاثة مقاطع عن البكاء) وأخرى تحمل عنوان (انحناءة في مياه الكآبة) و (عن موسم النّوح والماء). و(أبي وزمان المياه) كذلك

---

[١] نفسه، ٨١.

[٢] ينظر: عبيد، محمد صابر، **علي جعفر العلّاق رسول الجمال والمخيّلة**، ٢٠.

[٣] ينظر: عفيفي، أحمد **الصّوت المختلف**، ١٥٦.

[٤] العلّاق: **ها هي الغابة فأين الأشجار**، ١١٩.

[٥] عبيد، محمد صابر: **علي جعفر العلّاق رسول الجمال والمخيلة**، ١٣٨.

(الغيمة الواطئة)، و (وطن لطيور الماء)، و (مطر للقرى اليائسة)، و (القصيدة المائية)، و (غيم القصيدة)، و (وجه من جمر وماء)، و (بكاء اليمام)[١].

إنّ هذه القصائد كانت في الجزء الأوّل من الأعمال الشعريّة للعلّاق حافلة بالماء وكأنّه لغة الشّاعر تتنوّع فيه دوّال الماء.

يقول العلّاق في قصيدة (انحناءه في مياه الكآبة):[٢]

فتحتُ بكائيَ للرّيحِ

غصناً من الماءِ،

فاستوقَفَتْني الضّفافُ،

وألقَتْ

على صَبَواتي عباءتَها

المطفأة

تدلّت على شفتي

نخلةً،

وغبارَ امرأه،

...

فينهَضُ

عِطرُ المياهِ القديمةِ

شمساً

تهبّ على الجُزُرِ

المقفلة ..

---

[١] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١/ ٢٦، ٢٩، ٦٥، ١٥٢، ١٨٧، ٢٢٧، ٢٣٨، ٣٢٣، ٣٩٠، ٤٥٣.

[٢] نفسه، ٢٩/١.

فهنا يقصد بالماء ماء العين أثناء البكاء، وكأنّ العين بها ضفاف، تستوقف الدّمع وتلقي عباءتها على صبواته، فينهض عطر المياه القديمة.

وقصيدة أخرى تحمل عنوان (وجه من جمر وماء)[1]

شجَرٌ

يغمرُ رملَ الروحِ

بالوردِ ..

وماءَ الذّاكرةْ

بالشّذا والموج ..

مفتوحٌ كما الأفقِ،

على ضوءِ الغيومِ

العابرةْ ..

علمٌ دامٍ،

يلفّ الجَسَد الدّامي،

سماءٌ

من حنين،

وغصونٌ ممطرةْ ..

فوجه العراقيّ يضيئه الجمر من جهة، وينغمر بالماء والورد من جهة أخرى، وكأن انغماره بالماء يمنع احتراقه وكذلك تحظى دوّال الماء في الجزء الثاني من الأعمال الشّعريّة بقصائد عديدة، ففي مجموعة ممالك ضائعة؛ تحمل قصيدة عنوان (أنثى الينابيع) وفي مجموعة (سيّد الوحشتين) قصيدتان

---

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١/٣٩٠.

أولهما: (حافية مثلما الماء)، وثانيها: (أمطار)، وفي مجموعة (هكذا قلت للرّيح)، قصيدة بعنوان: (عائلةٌ من مطر) و(جفاف)، كذلك مجموعة (نداء البدايات) يتناول فيها عنصر الماء .. وضمّت المجموعة قصيدتين هما: (آخر الغيم) و (في جوار المطر)[1]

يقول العلّاق في قصيدة جفاف:[2]

اندفعت

من مكمنها المائيّ

المظلم،

مثل فراشةٍ شقراء،

نظرت إلى الحقول

المجاورة،

ثمّ حدّقت في جسدها

الطريّ

كالقطن ...

فالقصيدة تحمل عنوان جفاف وهو دالّ من دوالّ الماء التي تدلّ على ندرة الماء وانعدامه.

إذن يحتلّ عنصر الماء جزءاً كبيراً في أعمال الشّاعر، وكأنّه الهواء الذي يتنّفسه، فهو ابن بلاد الرّافدين التي رفدت العالم بشعراء عمالقة كالعلّاق، ونجد أنّ الصّور لديه كانت متفاوتة بما تحمله من دلالات، حسب الموقف الانفعالي، فموضوع الماء احتلّ النصيب الأكبر في قصائده، بينما موضوع الحيوان كان في المرتبة الثانية، والنبات أقلّهما ذكراً.

---

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١١٧/٢، ١٥٠، ١٧٠، ٢٦٩، ٢٧١، ٣٨٧، ٤٢٣.

[2] نفسه، ٢٧١/٢.

الفصل الثاني

أنماط الصورة

- **المفردة**
- **المركبة**
- **المعتمدة على الحواس**

الصّورة المفردة:

الصّورة المفردة عند المعاصرين هي التي لا تتجاوز البيت الواحد أو بعضه بتناوله وصفاً مباشراً متسلسلاً حتى استيفاء الفكرة[١]، ويقول محمد غنيمي هلال "فهي أشياء في ذاتها وتنحصر كل حقيقتها وقيمتها في أنها نموذج نتخيّل من خلاله الصّورة الحقيقية التي هي مدلوله الطبيّعي"[٢] ويعرّفها الدكتور عبد الله عسّاف "بأنها الصّورة التي تنطوي على مشهد واحد ومناخ واحد"،[٣] ويعرّفها الشاعر آزر باوند "تلك التي تقدّم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن"،[٤] ويعرّفها الدكتور محمد برغوث: "بأنها تركيب لغوي لتصوير معنىً عقلي وعاطفي متخيّل، لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدّة، إما عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التجريد أو التراسل"،[٥] فهي تثري الصّورة الكليّة وتعمّقها.[٦]

استخدم العلّاق صوراً عدّة في بناء الصّورة المفردة وقد حملت دلالات معنويّة ونفسيّة وكانت بأساليب عدّة؛ منها:

١- بناء الصورة المفردة عن طريق الوصف المباشر، والتشخيص والتشبيه.

٢- تبادل الحواس.

أولاً: الوصف المباشر، التشخيص، والتشبيه.

---

[١] ينظر شادي، محمد، **الصّورة بين القدماء والمعاصرين**، ٤٨.

[٢] **النقد الأدبي الحديث**، ٤١٦.

[٣] **الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا**، ص٥١.

[٤] إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية المعنوية**، ١٣٤.

[٥] **بنية الصورة الشعرية عند ممدوح عدوان، دراسات أدبية ونقدية**، أنفاس ٢ أغسطس ٢٠٠٩م.

[٦] ينظر: النابلسي، شاكر، **مجنون التراب**، ٦٣١.

بنى العلّاق جزءاً كبيراً من صوره على الوصف المباشر في قصائده ومن النماذج عليه قصيدة (زفاف علوان الحويزي)[1]

كان علوان مغتبطاً بفتوّتهِ،

ومتاعِبِهِ،

وهواهْ ..

عابراً خُضرَة الماءِ

مشحوفُةُ غيمةٌ

ومنزلهُ قصبٌ عاشقٌ

ولعُلوانَ أغنيةٌ

يقطرُ الكُحلُ منها

يصف الشّاعر الحياة اليوميّة لعلوان فتجيء الصّور المنفردة بالتفصيل الدّقيق للبيئة التي يعيش فيها وكلها متمركزة حول علوان، فالقصب، والمواقد، والقهوة، والرّماد، والشّمس من تفاصيل حياته الدّقيقة، كذلك وصف حالة استشهاد علوان، عندما قاوم المحتّل بذكر مفردات تتحدثّ عن الحلم، والصّيد، والعمل الذي كان يعيشه علوان.

يقول العلّاق:[2]

لعلوانَ أتباعُهُ

قهوةٌ مرّةٌ، موقد ليس يبردُ

كانَ أنينُ الحَطِبْ

هادِئاً،

---

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٣٤٧/١.

[2] العلاق: **الأعمال الشّعريّة**، ٣٥١/١.

حينما بَدَأتْ ظُلْمةٌ فَظّةٌ

تتراكَمُ ما بَيْنَ مَنزلِهِ والقَصَب

صارت الريح أشرس

والأفقُ مثل غراب

فهنا قدّم العلّاق صوراً مفردة متلاحمة مع بعضها بعضاً ومتناسقة مع عناصر الصّورة التي تحمل دلالات نفسيّة ومعنويّة، واصفاً لسيطرة الغزاة على العراق، وكيف قاوم علوان، ونال الشّهادة، فأعطى الأولوية للوطن، وبذلك كانت القصيدة متسلسلة في أحداثها الدّقيقة التفصيليّة، من بداية حبّه لامرأة حتّى نيله الشهادة.

وهناك نماذج أخرى على الوصف المباشر ونظراً لكثرتها فقد اكتفيت بهذا النموذج. [١]

التشخيص هو: "إحياء المواد الحسيّة الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله"[٢]، فالأشياء تتحول في صورة إلى إنسان أو شاعر تفرح إذا فرح وتشقى إذا شقي، تثور إن ثار، وتهمد إن هَمَد، وكأنّ الشّاعر وأشياءه كأنهما روحان في جسد في أغلب التشكيلات الشعرية.[٣]

من النماذج الّتي تمثّل التشَخيص في شعر العلّاق ذات الصورة المفردة قوله في قصيدة (كيف داهمنا الليل؟): [٤]

هل يكتبْ

في الضّحا قرطبهْ؟

كانت الرّيحُ

---

[١] ينظر: العلاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٤٢/١، ٤٦، ٤٩، ٩٤، ١٢٢، ١٤٧، ١٥٢، ١٦٠، ١٨٢، ٢٤٣، ٤٣/٢، ١٧١، ٢٢٧، ٣٠١.

[٢] الرباعي: **الصّورة الفنية في شعر أبي تمام**، ١٦٩.

[٣] ينظر: عفيفي، أحمد، **الصّوت المختلف**، ٣١٤.

[٤] العلّاق: **الأعمال الشّعريّة**، ٤٦٠/١.

خضراءَ

والروحُ خضراءَ

كانت خيولُ القُرى

تتشمّم رائحة الغيمِ هائجهْ

فيشبُّ الندا

في حجارتها المعشبةْ

لم تَنَمْ قرطبْهْ

فالعلّاق يشخّص قرطبة بإنسان يبكي في الضّحا وهنا يوحي لنا بأنّها حزينة ويشخّص الحجارة نباتاً يتكوّن عليه النّدا، كما أنّه يشخّص قرطبة بإنسان فإنّها لم تنم وهذا يدل على الأرق، فهنا يتضح التشخيص من خلال الصّورة المفردة، وهناك نماذج كثيرة تمثّل التشخيص في بناء الصّورة المفردة[1] ومنها ما ورد في قصيدة أخرى له بعنوان (الخريف)[2] كما في قوله:

هذا الخريفُ

شاحِبَاً

يَحْمِلُ في قميصِهِ المشتعلِ

النساءَ والخيول

والمطرْ ..

فاستعمل الشاعر التشخيص بقوله: إنّ الخريف شخص مريض شاحب وفيه دلالة للخسارة والضياع وفي الوقت ذاته يحمل في قميصه الخير والمطر.

---

[1] ينظر: العلاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٢/٥٠، ١٠٢، ١٠٧، ١٤٦، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٨.

[2] نفسه، ٢/٤٦٢.

- **التشبيه:** صورة تجمع بين أشياء متماثلة تتهيأ بانفعال الشّاعر[١]، وقد اهتم المعاصرون بالتشبيه، فهو: عنصر جزئي في إطار صورة كلّية، لاعتماده على ملكة تراعي الفكر[٢] ويعد التشبيه أسلوباً فنّياً سهلاً في التصّوير يجعل الجمل أقوى في التّعبير، وعن طريق التشبيه تتشكّل الصّورة المفردة، ومنها قصيدة: (كأن يديها يدان من الضّوء):[٣]

تتصاعد حتّى

كأن يديها

يدان من الضّوء حتّى

كأن أنوثتها قمر

يتفتّت بين ذراعيها

فهنا يشبّه الشاعر يدي الحبيبة بيدين من الضوء لجمالها ولمعانها كما يشبّه جمال أنوثتها وإشراقتها بالقمر.

وفي قصيدة أخرى بعنوان (في مديح الرّمل) ومنها قوله[٤]:

قمرٌ من ترابٍ ..

وبدوٌ أنيقونَ

كالرّملِ ..

يا لمباهجهم

ليس من نشوةٍ حرّةٍ

ليس من وحشةٍ جللٍ مثلما

---

[١] ينظر: الرّباعي، عبد القادر، **الصّورة الفنية في شعر أبي تمام**، ١٦٨.

[٢] ينظر: شادي، محمد إبراهيم، **الصّورة بين القدماء والمعاصرين**، ٥٢،٥٣.

[٣] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٢٦٧/٢.

[٤] نفسه، ٣٣٦/٢.

وحشتي أو أسايْ

عالمٌ من مرايا

تموجُ

كما الماءِ

أو كالشررْ ..

فالتشبيه في هذه الصّورة أنّ البدو يشبهون الرّمل في رحيلهم وتنقلهم من مكان لآخر، كما يشبّه الوحشة والأسى بعالم يموج كأمواج الماء أو كالشّرار.

وفي قصيدة أخرى تحمل عنوان (مكتبة الشاعر) ، ومنها: [1]

يفرغون الرّفوفَ

من الحلم والوهمِ ..

خمسون عاماً، تناثرتِ الآنَ،

مثل سلاحف منهكةٍ ..

وهناك نماذج أخرى لصور التّشبيه[2]

ثانياً: تبادل الحواس: بنى العلّاق بعضاً من صوره المفردة على تبادل الحواس، وهي تأتي ضمن حالة نفسيّة معيّنة، فنجده يخلع الصّفة السمعيّة على مدرك ذوقيّ أو صفة سمعيّة على صفة لمسيّة ومن هذه النماذج قول العلّاق[3]:

من يذكر الآن أغنيةً مُرّةً

---

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٢/٤٣٨.

[2] ينظر: العلّاق، نفسه،١/ ٧٦، ٨٦، ١١٣، ١٢٠، ١٢٧، ١٣١، ١٦٦، ١٨٢، ١٩٤، ٢٠٥، ٢/٣٣، ٩٩، ١٤٦، ١٦٦، ٢٣٠، ٢٣٤، ٢٥١، ٢٥٦.

[3] ينظر: **الأعمال الشّعريّة**، ١/١٢٧.

ثمّ يغفو بلا وَجعٍ؟

فهنا الصّورة المفردة بنيت عن طريق تبادل الحواس فقد جعل الأغنية وهي مدرك سمعي، يُذاق باللّسان وفيه مرارة، فخلع الصّفة السمعيّة على الصّفة الذّوقيّة.

وفي قصيدة أخرى بعنوان مرثية الأخطاء المتكررة ومنها:[١]

لا تلمس عطشي

إنّ وجهك كالشّجر الكثٍّ

وهنا خلع الشاعر صفة اللّمس على العطش.

وفي القصيدة نفسها يقول:[٢]

إنّ بي من غُبارِكِ رائحةً،

مُرّةً، محزنةْ ..

فرائحة الغبار وهو مدرك شمّي، ومرّة مدرك ذوقي فتبادلت الحاستان الصّفات فيما بينهما.

وقد يخلع صفة الشمّ على مدرك بصري كقوله[٣]

آهِ كانوا يشمّون في وحشَتي

فرحاً ميتاً،

فالفرح نشعر به معنوياً، وقد وقد خلع عليه الشّاعر صفة الشّمّ.

وحلّ اللّمس محلّ السّمع بقوله:[٤]

وتلمّست أغنية ذابلة

---

[١] ينظر: نفسه، ١٤٣/١.

[٢] العلّاق، نفسه، ١٤٣/١.

[٣] العلّاق، نفسه، ١٦٢/١.

[٤] **الأعمال الشّعريّة**، ٢٨٤/١.

فجعل حاسة السّمع تتبادل مع حاسة اللّمس (تلمستُ أغنية) وقد تتبادل أكثر من حاستين الصّفات كقول العلّاق:[1]

نتشمّم أنينه اللّذيذ

فالأنين مدرك سمعي، والتشّمّم مدرك شمّي، واللّذيذ مدرك ذوقي فقد تبادلت ثلاث حواس هذه الصفات.

وفي القصيدة نفسها يقول[2]:

ولأغانينا رائحة الخيول

فالأغاني مدرك سمعي والرّائحة مدرك شمِّي فقد تبادلت الحاسّتان الصّفات، وفي نموذج آخر يقول:[3]

علّ هذه المضغةَ

أعني هذا القلبَ الغادرَ

ينمو من جديد قبل أن يتشمم حناءَ

مخالبكِ

مرة أخرى

فقد جعل الشّاعر القلب وهو مدرك حسّي جعله يتشمّم الحّناء فقد تبادلت حاسّتا الشّمّ والحسّ الصّفات بينهما.

---

[1] **الأعمال الشّعريّة**، ١٧/٢.

[2] نفسه، ١٧/٢.

[3] نفسه، ١٧٤/٢.

فهنا نجد العلّاق قد بنى الصّورة المفردة من خلال تبادل الحواس، حيث تبادلت حاستان أو أكثر من حاستين فهذا الانزياح والتبادل يضفي جمالية على هذه الصّور المفردة وفي قصيدة أخرى له قد نجد مثل هذا التبادل والانزياح ونرى تبادل الحواس موزّعاً في أعماله الشّعريّة.

كما أنّ هذه الصّور الجزئيّة تحتوي على الألفة وضاجّة بالثّراء الصّوري[١] فقصائده تراوحت صياغتها بين توظيف الحواس والتشبيه والتشخيص ووجود المكان والزّمان فيها وتراسل الحواس.

الصّورة المركّبة: "وهي مجموعة صور جزئية تتركّب مع بعضها بعضا"[٢] "ويمكن أن تمتد بامتداد النّص كما يمكن للنص أن يتكون من مجموعة من الصّور الكّليّة[٣]، وتدور حول فكرة متصلة تتسلسل وتتصاعد وتنمو حتّى استيفاء الفكرة[٤]، كما أنها مترابطة مع بعضها بعضاً بوحدة نفسيّة أو معنوية أو منطقية من خلال البناء الشّكلي أو المعادل الموضوعي؛ لتقدم فكرة يصعب استيعابها بصورة مفردة[٥]، "وإيجاد علاقة داخلية في الصّورة بين الإنسان ومظاهر الحياة الخارجيّة"[٦].

ونجد في قصائد العَلّاق نماذج للصّور المركّبة التي تتضمن مواقف متشابكة ومتداخلة فيما بينها، كما في قصيدة الجسر" يقول العلّاق:[٧]

واقفاً

عند خاتمة الجسرِ،

كانت يداهُ كسيفينِ

مهترئينْ ..

---

[١] ينظر: عبيد، محمد صابر، **علي جعفر العلّاق رسول الجمال والمخيّلة**، ٨٣.

[٢] شحاتة، محمد سعد، **العلاقات النحوّية وتشكيل الصّورة الشعريّة**، ١٢٣.

[٣] عسّاف، عبد الله، **الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا**، ٥١.

[٤] ينظر: شادي، محمد إبراهيم، **الصّورة بين القدماء والمعاصرين**، ٤٨.

[٥] ينظر: المحادين، عدنان، **الصّورة الشعرية عند السيّاب**، ١٨٤، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، بغداد، ١٩٨٦.

[٦] النابلسي، شاكر، **مجنون التراب**، ٦٣٠..

[٧] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٢٦٣/٢.

قلبُه مثقلٌ بالحصى

ليسَ من حُلمٍ

يتلَظّى على درعِهِ،

لَيْسَ مِنْ فَرَس جامحٍ،

أو يدينْ ..

فقد احتوت الصّورة المركبة صوراً مفردة استخدم الشاعر في بنائها التشبيه والتشّخيص، وقد ارتبطت القصيدة مع بعضها بعضاً من خلال مواقف وانفعالات وعواطف واحدة قد تضمنتها الصّورة المركّبة.

فيشبّه الشّاعر اليدين كسيفين مهترئين دلالة على الضّعف، وقلبه مثقل بالهموم وليس لديه أحلام يريد تحقيقها وليس هناك فرس جامح فالصّور الجزئية اكتملت في موقف واحد وهي صورة المحارب الضّعيف المستكين، فالسّيف والدّرع والفرس أدوات المحارب والصّورة الجزئية اكتملت وأعطت الصّورة إيماءات وإيحاءات هادفة.

إن الصّورة لها علاقة بسائر مكونات القصيدة وهي لا تعبّر عن رؤية جزئية وتبقى ضمن تكوين شامل حجراً في بناءٍ أو لوناً أو ظّلاً، أو نغمة أو ضوءاً في لوحة،[1] لذا تشكّل الصّورة المركّبة في القصيدة لوحة متكاملة، وهذا ما نجده في قصيدة العلّاق التي تحمل اسم (بابل الجديدة)[2]

كان الصباحُ

عارياً

يُجلدُ في السّهلِ

الرياح جَهْمةً تفترسُ

---

[1] ينظر: عبد الله، محمد حسن، **الصّورة والبناء الشعري**، ١٩.

[2] العلاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١/٣٨٠.

الشَّجرْ

كانَ دمُ الشّجرْ

عذباً طرياً

يملأُ الوديانَ بالأنينِ ..

ذي الذئاب تَتْبَعُ الرّعاةَ،

والغيومُ قطعانٌ

مِنَ الظلامِ،

والحَجرْ

نهرُ أنينٍ باردٍ ..

نجد في القصيدة صورة مركّبة متكاملة اشتملت التّشخيص والتّجسيم والتّشبيه، فنجده يشبّه الصّباح في بابل بإنسان عارٍ، ويشبّه الرّياح بحيوان يفترس الشّجر، وهذا التّصوير لحالِ بابل المحتلّة حيث أخذ المحتلّ منها كلّ شيء، قد افترس أبناء بابل وقد كان دمهم عذباً أثناء المقاومة لهم، سال دمهم، فملأ الوديان بالأنين والآهات، كما أنّه يصوّر المحتل بالذّئاب التي تتبع الرّعاة، وجعل الغيوم كأنّها قطعان، حتى سماء بابل لم تسلم من المحتلّ المتوحّش، كما أن الحجر أخذ يئن ولو كان بوسعه النّطق لنطق عن ظلم المحتلّ.

إذن هذه صورة مركّبة تكوّنت من عدّة صور جزئية اكتملت فيها لوحة فنيّة معبرة عن حال بابل.

وفي صورة أخرى يجمع الشّاعر بين الحركة وحالته النفسيّة القلقة التي يعيشها، كما في قصيدة (المشي بين أرضين)[1]

أرحلُ الآنَ،

[1] العلّاق: **الأعمال الشّعريّة**، ١٩١/١.

ما بَيْنَ أرضَيْنِ

مُبتلّتين:

الّتي يعتريني تَذكُّرُها

والّتي أتشمّمُها

شاحِباً

أتعثّرُ

ما بَيْن أمطارِها

وعَراقيلِها

فالمتتبّع للصّورة التي رسمها العلاق يجد وضوح الصّورة المركبة التي تفنّن الشّاعر في إيضاحها، فنجد الحركة في قوله: (أرحل وأتعثّر) ممّا يشير إلى الاضطراب والقلق الّذي يعيشه الشاعر، وتوظيفه للفعل المضارع المتكرّر يشير إلى حالته النفّسيّة الحاضرة التّعيسة التي يحياها الآن وقد تمتدّ إلى مستقبل يظلّله السّواد والحزن.

وتتضّح الصورة المركبة بما يشعر به الشّاعر من خلال الحركة والتشبيه في قوله:[1]

أعبرُ، الآن،

ما بينَ لَيْلٍ وآخرَ،

كانَ النّدا

يُشْبِهُ الدّمعَ،

كانَ الأنينُ القديمُ

يُعاوِدني

[1] العلّاق: نفسه، ١٩٢/١.

فهنا نرى الشاعر اعتمد في رسم صورته على الحركة بقوله أعبر وهي بصيغة المضارع التي تدل على حركته الآن وهو متنقل ما بين ليل وآخر فانتقل من ظلام إلى ظلام، كما أنَّه شبّه الندا بالدّمع وقد جعل الأنين الذي تذكّره في تلك اللحظة بأنّه رجع إليه، فحياته بماضيها وحاضرها مليئة بالآلام.

يعدّ الخيال الشّعري خّلاقاً يعمل على تعميق الوعي[١]، فلذلك فإنّ الصّورة تتجسّد عن طريق سبحات الخيال[٢]، كذلك اللون الشعري الذي يؤدي دوراً بالغ التأثير في صوغ كيان القصيدة[٣] فهو صبغة صوريّة وقد يضيف إلى الحركة تميّزاً للصورة، فكيف إذا اجتمع الخيال واللّون والحركة في قصيدة واحدة، وهذا ما نجده عند العلّاق في قصيدته: (عكّاز في الريح)[٤]:

انكسار

يتكسّرُ في الرّيحِ

لَوْنُ الشّجرِ

يَتَكَسّرُ في الرّوحِ

ماءٌ جميلٌ ..

وتخضّر أسئلةٌ

من حَجرْ ..

يتكسّرُ في الليلِ

أفقٌ جريحْ

شاعرٌ

---

[١] ينظر: عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب**، ١٤، وحسان، عبد الحكيم، **النظرة الرومانتيكية في الشعر**، ٢٤٠، وهلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، ٤١٦.

[٢] ينظر: شيخ روحه، جمعة محمد، **تطّور الصّورة في مختارات البارودي الشعرية**، ٢٥

[٣] ينظر: عبيد، محمد صابر، **علي جعفر العلّاق رسول الجمال والمخيلة**، ٨٥.

[٤] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٤٤٩/١.

يتقدّمُ أوجاعَنا

ضَوْءُ عُكّازةٍ مهرة

وذراعاهُ ليلٌ

فسيحْ ..

يتقدمُنا صوبَ نشوتِهِ المدْلهمّةِ،

منكَسراً

ساطعاً،

فالمتتبع للصّورة المركبّة التي رسمها الشاعر، يتضّح له صورة تكسّر لون الشّجر في حركة الرّيح، كذلك صورة تكسّر الماء الجميل في الرّوح مما ينتج أسئلة مخضرّةَ من حجر، ثم ينتقل بخياله إلى تكسير الأفق في الليل فيمزج بين الحركة والخيال، وقوله: (يتقدّم) دّال من دوّال الحركة وقد شبّه ضوء عكّازه بِمُهرةٍ، وذراعاه بليل فسيح، (ويتقدّمنا تشير إلى دلالة حركيّة صوب النشوة وقد جمع الشّاعر صورتي الانكسارَ والسّطوعَ وهما يشيران إلى العكاز والنّشوة.

ويلجأ الشّاعر في بناء صورته الشّعريّة المركبة المتكئة على مزج اللّون بالحركة، "فاللون سرّ من أسرار الجمال ووسيلة للتعبير والفهم" و "تشهد القصيدة الحديثة احتفالاً بجماليات اللون في كلّ اتجاه"[١] وهذا ما نجده عند العلّاق في قصيدته (وحشة):[٢]

لي وحشةٌ غضّةٌ

بيضاءُ،

أيقظها دمعي

وغنّى على أبوابها

---

[١] الزواهرة، ظاهر محمد، **اللون دلالته في الشعر الأردني نموذجاً**، ١٤،١٨.

[٢] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٧٣/١.

الحَسَكُ ..

وتمتزج الحركة مع اللون

تبدأ الصورة الشّعريّة المركّبة باللّون الأبيض وتمتزج الحركة مع اللون، حيث أيقظ الوحشة الدّمع وتعبّر الوحشةُ عن الحالة التي يعيشها الشّاعر وقد غنّى على أبوابها الحَسَك منهياً صورته باللون الأزرق وتتضح أهمية اللّون هنا حين تحوّلت الأعشاب التي احتضنت الأجنحة الزرق إلى بيت ملكي، فالأبيض رمز النقاء والأزرق رمز الارتياح النفسي[١].

لعلّ الزرقة الطّائرة هنا تتكوّن مع الوحشة الغضّة البيضاء يُمَوِّن الصّورة الشّعريّة، حيث تعبر بلا عوائق[٢]، فيقول العلّاق في القصيدة نفسها:[٣]

والعاشقونَ

حصىً يبكي ..

وأجنحةٌ زرقاءُ،

لم يحتضنْ أعشاشَها

مَلِكُ ..

وردت الصُّورة المُركبة بشكل دراما سرديّة ممتزجة باللّون، عند العلّاق، فقال: "الشّعر في حاجة دائمة إلى تعزيزات سرديّة تقوّي من فعاليته"[٤] ومن النماذج التي تمثل هذه الصّورة في شعر العلّاق قصيدة تحمل عنوان (شجر العائلة)[٥]

حرَّكَ الحطَبَ الجْزلَ

---

[١] ينظر: عساف، ساسين، **الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس**، ٣٠.

[٢] ينظر: عبيد، محمد صابر، **علي جعفر العلّاق رسول الجمال والمخيلة**، ٩٠.

[٣] العلاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٧٤/١.

[٤] العلّاق، **الدّلالة المرئيّة، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة**، ١٥٩.

[٥] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٢٧٨/١.

في الموقدِ ..

حطّ لي جمرةً

في يدي ..

ثمّ قال

بنبرتهِ القاحلَه:

كادتِ الرّيحُ

تعصفُ

بالعشب، والعائله ..

هنا نجد الشّاعر لازم بين الحركة واللّون من خلال قوله عن الحركة: (حرّك الحطب) و (حطّ) وتعصف) وقوله عن اللّون: (العشب) الذي يحيلنا إلى الخضرة، وقد عصفت الرّيح بالعشب والعائلة.

ومن الأمثلة التي وردت في الديّوان قصائده: (شيء من الخضرة)[١] و(غيم القصيدة)[٢]، و(فاكهة الماضي)[٣] و(وجه من جمر وماء)[٤].

"وللألوان والخطوط في التصوير معانٍ ضمنيّة: كالفرح والحزن أو العنف، أو الرّقّة أو الحرارة، أو البرودة، أو الاضطراب أو الاتزان"،[٥] ومن النماذج على ذلك قصيدة تحمل عنوان (عبرتُ مثل ناي جريح):[٦]

غيمتانِ

على كَتِفَيْهِ

---

[١] نفسه، ٣١٤/١.

[٢] نفسه، ٣٢٣/١.

[٣] نفسه، ٣٣٣/١.

[٤] نفسه، ٣٩٠/١.

[٥] عساف، ساسيين، **الصّورة الشعرية نماذجها في شعر أبي نواس**، ٣٠.

[٦] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٣٩٠/١.

وَليلٌ يقودُ

يَديهِ إلى مَكْمَنِ الضّوْءِ

حيثُ حريرُ البِدايةِ

فنجد الصّورة هنا تحمل في مضمونها التفاؤل والفرح في قوله: (غيمتان) فالغيوم تحمل دائماً المطر والخير والخضب، وفي صورة أخرى يقول: (ليل) فيرمز بالليل إلى العتمة وربما إلى الاضطراب، ولكن ينتهي الليل إلى مكمن الضوء الّذي يشير إلى الأمل والحريّة والوضوح.

فالصّورة المركبة تضمنّت أنماطاً كثيرة فمنها: الدّرامي السّردي، واللّوني، والحركي، والخيالي، فهي صورة مفعمة بمزايا كثيرة، قد تكون مميّزة إلى حد ما عن الصّورة المفردة، التي تنفرد بجزئية، كالتشخيص، أو التشبيه أو الوصف المباشر.

إذن الصورة المركّبة والمفردة مكملتان بعضهما بعضا، ولكن الصّورة المركّبة أشمل وأكثر دقّة، وتتضّمن أكثر من نمط شعريّ، أما الصّورة المفردة فهي تتضمن نمطاً شعرياً واحداً، ولا يحتاج الدَّارس إلى بذل جهد في تحليلها كما في الصّورة المركبة.

الصّورة المعتمدة على الحواس:

إنّ الصّورة هي نتاج الحواس وجميعها متعاونة، "ولا يمكن رد جمال الصّورة إلى حاسّة دون أخرى"[١]، وتعدّ الحواس أهم وسائل الذّهن في الاستقبال والبثّ"،[٢] "وأفضل طريقة في شدّ العقل للصّورة الحواس الخمس"،[٣] فيرى محمد شكري في دراسة له عن العلّاق "بأن جدّة هذا الشّعر صارمة في اللّون والصّوت والرّسم."[٤]

---

[١] ينظر: نافع، عبد الفتاح، **الصّورة في شعر بشّار بن برد**، ١٣٣.

[٢] ينظر: الصّائغ، عبد الإله، **الصّورة الفنّية معياراً نقدياً**، ٤٠٦.

[٣] ينظر: شيخ روحه، جمعة محمّد، **تطوّر الصّورة في مختارات البارودي الشّعرية**، ٢٤.

[٤] ينظر: عفيفي، أحمد، **الصّوت المختلف** علي جعفر العلّاق، ١٧٧.

تنقسم الصّور المعتمدة على الحواس في شعر العلّاق إلى:

أولاً: الصّورة البصريّة: "الصورة في أساس تكوينها فهي بنت البصر والرّؤيّا"[١]، كما أن الإدراك البصري يعتمد على عدد من العوامل أساس بعضها سياكولوجي وآخر ثقافي وحضاري وتقليدي...[٢]، فيظهر الأبعاد والحجوم والمساحات والحركة وكلّ ما يدرك بحاسة البصر"،[٣] أي "أنّه أوجب الشعر الجيد إثارة صورة بصريّة يمكن أن يصل المتلقي بتخيّله لها إلى درجة تكاد تُرى بالعين"،[٤] وقد قدّم العلّاق في شعره نماذج اعتمدت على حاسّة البصر استثارت ذهن القارئ فكأنّه يراها فاستخدم الشاعر الألفاظ التي تصف كل ما تراه العين (أرى، ألمح، يترصّد، رأيت ...)

فيقول:[٥]

كنا نلّوّحُ للرّيحِ

.....

كنّا نرى قَصَباً بابلياً يَئنُّ

ويقول:[٦]

كُنْتُ أَلْمَحُ بَعْضَ الطُّيور

ويقول:[٧]

أَرى الحريقَ

في كُلِّ غُصْنٍ مَيِّتٍ

---

[١] عسّاف، ساسين، **الصّورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس**، ٧٥.

[٢] ينظر: عبيد، محمد صابر، **المغامرة الجمالية للنص الشعري**، ٢٣٥.

[٣] الجهني، زيد بن محمد، **الصورة الفنية في المفضليات أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنيّة**، ٢٠٣.

[٤] محمد، شيماء عثمان، **مجلة أبحاث البصرة**، م٣٦، ع١، ٢٠١١، ٦٩.

[٥] العلاق: **الأعمال الشعرية**، ٣٩/٢.

[٦] **الأعمال الشعرية**، ٥٩/٢.

[٧] نفسه، ٣٠٧/١.

ومن الصّور البصريّة التي اعتمد عليها العلّاق، ما قاله في قصيدة (افتراض):[1]

هبْ أنَّك استطعتَ

أنْ تُضفي على المَشْهدِ

ما يَحُدُّ مِنْ طِباعِهِ

سَحابَةً

تَعْبُر مِثْلَ هَوْدَجٍ ..

قيثارةً

باكيةً ...

سَرْباً مِنَ النّوارسِ

المُثارةْ ...

فالصورة التي رسمها الشّاعر لبابل المغتصبة، مشهد مصوّر، فجعلها سحابة عابرة وكهودِج عابر، كما صوّرها بقيثارة حزينّة باكية كسرب من النوارس المثارة.

وفي صورة أخرى يصّور لنا مرور المرأة في حياته بناي جريح، كما في قصيدة (عبرت مثل ناي جريح)[2]

أيّ سيّدةٍ

عَبَرتْ قوسَ

أيّامِهِ مِثْلَ نايٍ

جَريحٍ ..

---

[1] نفسه، ٢/٢٢٧.

[2] العلّاق: **الأعمال الشّعريّة** ، ٢/٤٣٤.

وفي صورة أخرى يصّور المرأة وحبّه لها بشيء قد لمس روحه ولكنّها ابتعدت، وقد ظلّ يتبعها ويتقرّب منها، ويتساءل إن كان أحد يستطيع أن يعصمه من الحنين إليها، فيقول هذه الأسطر من قصيدة (وردة الحلم وردة الجسد):[1]

بعينيّ هاتين أبصرُ سيّدتي

تدخلُ العربةْ

فتلامسُ روحيْ

وتنأى ..

وما زلت أتبعُها

منذ بدءِ الخليقةِ

حتّى مسائيَ

هذا ..

تُرى من سيعصمُني

من حنيني إليكِ؟

القصيدةُ

أم حُلُمي؟

كما يصوّر مساء بابل بعاصفة من الجياد تهبُّ على السَّفح، وتتحوّل أرض بابل إلى فراش يغنّيه، وفراشها بأغنية، فيقول من القصيدة نفسها[2]:

وَمَسائيَ عاصِفَةٌ

مِنْ جيادٍ

---

[1] نفسه، ٤١٤/١.

[2] العلّاق: **الأعمال الشّعريّة** ، ٤١٧/١.

تَهُبُّ

على السّطحِ ...

... ...

وفِراشُكِ أغنَيةٌ

ويلمح في طرف حلمه مرةً أخرى جسد المرأة الملكة، فتمتزج في حلمه الحقيقة بالوهم والعشب بالنّار والموت بالبركة فيقول:[1]

ثمّ ألمحُ مِنْ طَرَفِ الحُلْمِ

ثانيةً، جَسَدَ الملكةْ

تتمازَجُ فيهِ الحَقيقةُ

بالوَهْمِ،

والعُشْبُ بالنّارِ،

والمَوْتُ بالبركه ...

ويصوّر القصيدة أثناء جلوسه مع المرأة بهودج فيلتبس الوهم بالحلم، فيقول في القصيدة نفسها[2]:

كنتُ أدنيكِ من مطَرِ الحُلْمِ

لا مَطَرِ الوهمِ

حَيْثُ القصيدةُ مِنْ حَوْلِنا

هَوْدَجٌ ..

.....

---

[1] نفسه، ٤٢٣/١.

[2] العلّاق: **الأعمال الشّعريّة** ، ٤٢٦/١.

.....

حينَ أَدْعو إليْنا القصيدةَ،

يَلْتَبِسُ الوْهمُ

بالحُلْمِ ...

وفي صورة أخرى يصف الرّحيل – رحيل المحبوبة – ويتساءل كيف ارتحلت وأنّها لم تخلّف وراءها غير بيت قديم وعاشق يتأمل الطّلل والماء الموحش والصَحّراء الشّاحبة، من ذلك ما يقوله في قصيدته (الرّحيل):[1]

أمسِ

اكتَشَفَتُ بأنَّها ارتحلَتْ

كَما ارتَحَلَ الجَميعُ،

ولَمْ تُخلّفْ غيرَ بيتٍ

طاعِنٍ في السنِّ

....

صحراءُ شاحبةٌ

سريري،

ويَدايَ قُطعانٌ تَحِنُّ،

...

وماءٌ مُوحِشٌ يَنْأى بِها

ويُعيدُها،

وَيَظلَّ يَنْأى

[1] نفسه، ١/٣١٥-٣١٧.

ثُمّ يَرْكُدُ،

وفي صورة أخرى يظهر فيها اللّون فيقول من قصيدة زفاف علوان الحويزي:[1]

وَأَصْبَحَ لَوْنُ المياهْ

غَيْمةً مِنْ دَمٍ مُعتمٍ كالحَياةْ ...

لَهَبٌ يَقْتَطِرُ لَهباً،

جُثَثٌ تَقْتَفي جُثَثاً،

وَدمٌ يقتَفيه دَمٌ

وَرمادْ ...

يظهر لنا لون المياه بأنه أصبح دماً أسود اللون من كثرة الشّهداء الّذين ارتفوا في ذلك اليوم الذي كان مقررٌ فيه زفاف علوان وكثرة الجثث والرّماد.

وفي صورة أخرى تظهر الصّورة البصريّة المتحرّكة فتشعر القارئ كأنّه يتحرك معها وهو ما عبّر عنه في قصيدة (ضريح الملكة) ومنها قولهُ:[2]

تتسّعُ المَقْبرةْ

تُرتّبُ أحجارَها

وتُنادم آبارَها المْقفِرةْ

تُوسّعُها تارّةً

وتضيّقها تارّةً

وعلى بَعْضِها البعض تتكِئُ

ومِنْ طَرفِ العُمرِ تبتدئُ ...

---

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٣٥٢/١.

[2] نفسه، ٣٧٥/١.

وهذه نماذج للصّورة البصريّة للذكر لا الحصر، يمكن الرجوع إليها في الدّيوان[١].

الصّورة السّمعية: "تعتمد الصّورة السمعيّة على تصّور الأصوات وفعلها في النفس فضلاً عن الإيقاع"[٢] كما أنّ هذه الحاسة تتمتع بحفظ التواصل بين الإنسان ومحيطه[٣] "والصّورة السّمعية التي تقع بعمق على الأذن هي نوع من الخيال السّمعي الذي يصنعه المتلقي حين يدمج وعيه بوعي النص ... فالصّورة السمعيّة لارتباطها بخيال السّامع تقتضي فسحة من الوقت للتأمل والتوقف"[٤] وقد اتخذها الشاعر بشار بن برد وسيلة لتذوّق الجمال والتمتع به لتعوضه عن فقده لنعمة البصر.[٥]

يحظى شعر العلّاق بنماذج تظهر فيها حاسة السّمع، فيذكر الأفعال الّتي تشير إلى الاستماع كقوله "صخبي، تتصاهل، تُعوِلُ، ضجّته، يبكي، يئنُّ، تُغنّي، سمعتُ أهتف، تتهامس... وغيرها

ففي قصيدة (الصديقان) يقول:[٦]

أتبعُ كلَّ قافلةٍ

وأهتفُ:

يا قطارَ النّومِ

ماذا في عباءتك العريضةِ؟

فهنا يمزج الصّوت مع الحركة فيتبع القافلة، يهتف ويتساءل ما في العباءة صاحب يبتعد وحلم قد طعن في السّنّ.

---

[١] ينظر: العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٣٩/١، ٨٠، ٨٥، ١٠١، ١٢٩، ١٣٢، ١٤٢، ١٤٨، ١٦٨، ٢٢٧، ٢٣٥، ٢٥٢، ٢٦٥، ٢٧١، ٢٤/٢، ٢٠٣، ٢١٠، ٢٣٢، ٢٣٦، ٢٥٦، ٣٤٨.

[٢] الصّائِغُ، عبد الإله، **الصّورة الفنيّة معياراً نقدياً**، ٤٠٩.

[٣] ينظر، شيماء، عثمان محمد، **الصّورة الحسيّة في شعر فهد العسكر، مجلة أبحاث البصرة**، م٣٦، ع١، ٢٠١١، ٧٥، ٢٠١١.

[٤] المبارك، محمّد، **استقبال النصّ عند العرب**، ١٢٤.

[٥] ينظر: نافع، عبد الفتاح، **الصّورة في شعر بشار بن برد**، ١٨٨.

[٦] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٢٥٦/١.

وفي القصيدة نفسها يجعل التّساؤلات تغني ويغمر بعضها بعضاً فيقول:[١]

يُغنّي:

مِلْءُ عَيْنيهِ تساؤلُهُ

وَيغْمرُ بعضُهُ بعضاً ...

ومن عنوان قصيدة (طيور هوجاء) يكثر الشّاعر من الكلمات التي تشير إلى حاسة السّمع فيقول:[٢]

أُصغي

إلى حَجرِ الدّماءِ

أُصْغي إلى أرضٍ

مُشوّهةٍ،

وفي مقطع آخر من القصيدة نفسها: يهتف، ويردّد، ويصغي، وينادي، فيقول:[٣]

وأَقومُ أَهْتِفُ:

يا أَحّبائي،

ويا حَجَرَ الطرّيقْ:

الشَّمْسُ مِنْ كَفَنٍ تَجيء

.....

سَيُرَدِّدُ الشُّهداءُ،

والظَّبيُ المُطارَدُ

---

[١] العلّاق: **الأعمال الشّعريّة** ، ٢٦٢/١.

[٢] نفسه، ٣٠٦/١.

[٣] نفسه، ٣٠٧/١.

والمَطَرْ:

....

مَضَيْتُ أُصغي

قِيْلَ: إنّ سَحَابَةً

سَتَقومُ بَيْنَ ثِيابِها

خَيْل مُجرَّحةٌ

وفي قصيدة: (مرثّيةٌ جديدةٌ إلى قرطبة) يشعرنا بأن الطريق والحجارة تئن وأخذت تنوح الكتابة بين الحجر وللخطى ضجيج كضجيج الهواجس، فيقول الشاعر [1]:

قافِلةً

مِنْ نجومٍ مُكَدّرةٍ ..

الطرّيقُ يئِنُّ،

وكانَ ضَجيجُ هواجِسَنا

كضَجيجُ خُطانا:

لَمْ يكُن

في الطّريقِ سِوانا ..

....

ثُمّ ضَجّ أنينُ الحِجارةِ،

واتّسعَتْ ظُلمةٌ

....

ثُمّ سَمِعْتُ نُواحَ الكِتابةِ

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٣٥٦/١.

بَيْنَ الحَجَرْ

ونموذج آخر من قصيدة: (مخاوف للقرى الدّافئة) فقد جعل الشاعر المغنين يئنون، فيقول:[١]

يَئنّ المغّنونَ في شَفَتَيَّ:

أكانتْ نوافِذُهم في دَمي

وفي قصيدة (وحشة)، وقد جعل الحسك يغنّي على أبواب وحشته، والفضّة البيضاء التي ترمز إلى الصّفاء والنقّاء، تشعرنا بوحشته للأحبّة وقد تذكّرهم وأيقظتهم دموعه فيقول[٢]:

لي وَحْشَةٌ غَضّةٌ

بيضاءُ،

أيقَظَها دَمْعي

وَغَنّى عَلى أَبْوابِها

الحَسَكُ

ويوظّف الشاعر حاسّة السمع؛ لتأنس الأذن بجمال الصورة، فيرسم لوحة فنيّة يجتمع فيها: الرّيح والماء والهتاف ليلاً، كما في قصيدته (وطن لطيور الماء) التي يقول فيها:[٣]

سَأشْهَقُ

حينَ يَجيءُ اللَّيلةَ

أَفْتَحُ قُمصانِيَ للرّيحِ،

وأهْتِفُ، مُنْتَشِراً،

كالماءْ ..

---

[١] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١٣/١.

[٢] نفسه، ٧٣/١.

[٣] نفسه، ١٥٦/١.

وفي صورة أخرى قد مزج بين الحالة النفسيّة، وبين اللون التي يوظّف فيها اللّون الأخضر، وهو رمز للرزق والحياة ويمنح الإشراق والهدوء ويوظّف حاسة السّمع لجعل الهواجس تهمس مخذّولة، كما في قصيدة (الغيمة الواطئة) فيقول:[١]

خُضرةٌ تَتقدّمُ أمْ وَحشَةٌ؟

أمْ هَواجِسُكَ، الآنَ، تُهْمِسُ

مَخْذولَةً

ومن قصيدة أخرى يجعل الشّاعر الصّخب والهوى يغمرهم والوحدة تحفّ بهم فيقول:[٢]

هاهُم الشُّعراءُ النَّديّونَ

كالغَيْمِ

يَغْمُرُهم صَخبي

وَهَوايَ ..

تَحِفُّ بِهم وَحْدَتي

الحاشِدَةْ ..

وجعل الشّاعر الليل يبلى والعشب يصهل والبحر يغنّي والسّحرة يبكون، فيقول[٣]:

لم يكن في الرّيحِ

غيرُ الليلِ يبكي ..

لم يكن للرّيحِ دربٌ

في حنينِ الشَجره

غيرَ أنَّ الوهمَ إذ يلبسُ روحي

---

[١] العلّاق: **الأعمال الشّعريّة**، ٢٣٩/١.

[٢] نفسه، ٤١٢/١.

[٣] نفسه، ٤٥٩/١.

وينادِيني صهيلُ العُسبِ[1]،

والبحرُ يغنّي

في شراييني

ويبكي السّحرة

وقد تجلّت الصورة السَمعيّة بنماذج شتّى توحي بالتنّوع الدلالي واللّغوي في شعر العلّاق ينظر.[2]

الصّورة اللمسّية: حاسة مهمّة في إدراك الجمال،[3] وهي تعتمد على ما تتعامل معه حاسة اللّمس فتأخذ أبعاد هذه الحاسة، مثل: الخشونة، والنعومة، والبرودة، وغيرها.[4]

تظهر هذه الحاسة في شعر العلّاق بذكره الأفعال الدّالة على حاسة اللّمس مثل: (تبلّل، جف، تلمسها) وكذلك مثيرات هذه الحاسة، كقوله: يابسة، طريّ، يلامس، غضّة، لهب، جمر، خشبيّ، الخشن، يابس، ساخن ... وغيرها).

وتكمن الفاعلية الدلاليّة في الانزياح اللغوي للألفاظ ومن ذلك قوله في قصيدة: (أبراج خمسة)، وقد جعل القمر يبتلّ بالرّمل والماء، ويغسل بالبكاء الطرّيّ فيقول[5]:

وألقت عليه كآبَتها قَمراً،

تبلّلهُ الرّيحُ،

بالرّملِ والماءِ،

تغسلُهُ بالبُكاءِ الطّريّ

---

[1] العُسب: الكراء الذي يؤخذ على ضرب الفحل، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (عسب).

[2] العلاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٣٨٠/١، ٤٠٠، ٤٠٥، ٤٢٨،٤٣١، ٤٤٢، ٤٥٥، ٤٦٢، ٤٦٨، ٢٧/٢، ٢١١، ٢٢٧، ٢٣٧،، ٢٤٣،٢٤٦، ٢٤٩، ٢٥١، ٢٥٣،٤١١.

[3] نافع، عبد الفتاح، **الصّورة في شعر بشار بن برد**، ١٧٤.

[4] الحلاف، صادق داغر، **جمالية الصّورة الشعريّة عند صدام فهد الأسدي**، منتدى بحزاني، نشر في ٢٠١٦/١/١٨م. www.bahzani.com

[5] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٥٣/١.

وقوله[١]:

تلكَ ظُعون الأحبّةِ مبتلّةٌ

والسّماءُ الطريّةْ

تختضُّ

وقوله في قصيدة (جئنا مساءً):[٢]

هذانِ

رملُهُما جَمْرٌ ،

وماؤهُما

جَمْرٌ،

فوظّف حاسّة اللّمس، بذكره للرّمل وما فيه من حرارة الجمر، وسخونة الماء أيضاً ومتى يكون الماء جمراً يكون ساخناً إلى درجة الغليان وأثارت العاطفة المتأجّجة الشاعرية عند العلاق المتعطش لعودة الوطن، كما يوظف مثيرات حاسّة اللّمس فجعل الأمسيات مبلّلة كقوله:[٣]

وأماسٍ مبلّلة

أو أن يجعل السّفرَ خشناً، كقوله:[٤]

والسّفرُ الخَشْنُ، وارتحلوا

فبكى في ثيابي

هوىً أوّلُ

---

[١] نفسه، ٦٢/١.

[٢] نفسه، ٨٨/١.

[٣] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١١١/١.

[٤] نفسه، ١١٩/٨.

فابتعاد الأحبّة أسقط عليه حاسّة اللّمس فجعله خشناً حين رحلوا، وقد تحرّكت فيه ذكريات ماضيه ممّا جعله يبكي.

وفي صورة أخرى يقول[1]:

وَجْهَي فُسحةٌ

للبُكاءْ

تبتلُّ فيها امْرأةٌ،

وَتْغَرقُ المَرافِئُ

الخَشْنَةُ..

.. كانَ المَساءْ

يصغرّ، مِثْلَ الجَرْحِ كانتْ يَدِي

تَلْهو بِرَملِ الوَطَنِ، الباردِ

إن هذه الصّورة تبيّن توظيف الشّاعر لحاسة اللّمس وتعكس نفسيته اليائسة، وقد بكى على حال الوطن الجريح، فالمرافئ غرقت والمساء قد اصفرّ ويداه كانتا كالجرح حين حركت رمال الوطن البارد، ممّا يدلّ على خضوع الوطن للخيانة ولسيطرة المحتلّ.

في صورة أخرى جعل الرّيح ساخنة ولفظ الريح بصيغة المفرد تدلّل على العذاب وهو يصّور حال العراق تحت الاحتلال، فيقول[2]:

مَنْ رَأى الرّيحَ

ساخِنةً

تَتَقدّمُ في أَوَّلِ

اللّيلِ؟

---

[1] نفسه، ١٣٥/١.

[2] العلاق، **الأعمال الشعرية**، ١٦٨/١.

ونموذج آخر لحاسّة اللّمس فالأيدي مشققّة والحصى مبلّلة من الماء تارّةً، ومن جروح اللّيل تارة أخرى، فيقول[١]:

سيِّدي

متعَبٌ أنتَ،

تَجهلُ لونَ يديكَ المشّققتينْ

واتّجاه الرّياحِ الثّقيلَةِ،

تجهَلُ أنّ الحَصى سيّدٌ

حين يبتلّ بالماءِ،

أو حينَ يبتلُّ من جُرْحٍ في اليدينْ ..

وفي مقطع آخر من القصيدة نفسها، يكثر من توظيف هذه الحاسّة، وفي صورة أخرى يقول[٢]:

سيّدي

أيّها الشّاحبُ المرتخي

بينَ هذي البيوتْ

مِثْلَما يَذبلُ الحَطَبُ،

المتعَبونَ،

القُرى،

مِثْلَما تَتَعرّى التُّخوتْ

في الصَّباحِ المُبّلِ مِنْ دْفْئِها

---

[١] نفسه، ١٨٧/١.

[٢]نفسه، ١٨٨/١.

ويقول في قصيدة الغيمة الواطئة[1]:

إنّكَ الآنَ، في حَضْرَةِ

الماءِ

تَبْتَلُّ كُلُّ يدٍ،

ثُمّ يبتلُّ كُلَّ ضَميرٍ،

وكلّ حَصاةْ ..

ويشير العلّاق إلى مدرك حاسّة اللّمس على طريق المجاز بأن يجعل للذّكرى قساوة، وللعصافير رَمَاد وللشجّر دم نحسّه بأيدينا فيقول[2]:

سَتَبْدأ:

ها هُم الغيّابُ، أحَبْابي،

يُزيحون الغُبارَ عَن القصيدةِ،

يَمْسَحونَ عَنِ الحَجرْ

قَساوةَ الذِّكْرى،

عَصافيرَ الرّمادِ،

دَم الشجرْ..

فهذه نماذج للصّورة اللّمسّية، ويمكن الرّجوع إلى الأعمال الشعريّة.[3]

---

[1] العلّاق: **الأعمال الشّعريّة**، ٢٤٣/١.

[2] نفسه، ٣٣٠/١.

[3] العلّاق: **الأعمال الشّعريّة**، ٤٠/١، ٤٣. ٤٩، ٧٣، ٨٠، ٨٣، ١٠٢، ١١٥، ١٢٥، ١٦٧، ١٨٢، ٢٤١، ٢٩٥، ٣٨٦، ٩٨/٢، ١١٥،١١٥، ١٢١، ٢١٨.

الصّورة الشّمّيّة: الشّم يتفق مع السّمع في إمكانية الانفعال بالموضوع في غيبية الجسم الفاعل[١] وتأتي الصّورة الشمية في المرتبة الرابعة في شعر العلّاق وتظهر في النصّ من خلال ذكر ما يدل على توظيف حاسّة الشّمّ، كقوله: (أشمُّ، فاحَ، عطر، رائحة، عبير، فوّاحة) ويتضح ذلك في قوله[٢]:

إنَّ لي

قَمَراً خَشَبيّاً

يَفوحُ

على رَاحَتَيّ ..

وفي صّورة أخرى يجعل عطر المياه القديمة شمساً تنهض وتهبّ على الجزر فيقول[٣]:

فَيَنـهَضُ

عِطرُ المياهِ القديمةِ

شَمْساً،

تَهُبُّ على الجُزُرِ

المُقْفَلَةْ ..

وفي صورة أخرى يغسل مدينة أحلامه بعبير العاقولِ فيقول[٤]:

بعبيرِ العاقولِ[٥]

غَسَلتُ

مَدينَةَ أحلامي

---

[١] كبابة، وحيد، **الصورة الفنية في شعر الطّائيين بين الانفعال والحس**، ١٢٩.

[٢] العلّاق: **الأعمال الشّعريّة**، ٥٥/١.

[٣] نفسه، ٣٢/١.

[٤] نفسه، ٣٩/١.

[٥] العاقول: كلُّ معطف وادٍ، ما اعوجّ منه، جمعها عواقيل، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (عقل).

المُرْتَبِكةْ ..

ونجد في صورة شميّة أخرى رائحة الحدائق الطّيبة التي تفوح في آخر الليل وهي، كرائحة التّراب عندما يمسّه الماء فيقول[١]:

للحدائقِ في آخِرِ اللّيلِ

رائِحَةٌ

كالتُّراب الّذي مَسَّهُ الماءُ

وتتجلّى صورة هذه الحاسّة بأن جعل للرّجولة عطرًاً، شاع في الرّيح عندما جاءت امرأةٌ إليه فيقول[٢]:

حينَما

شاعَ في الرّيحِ

عِطرُ رجولَتهِ ؟

حينما جَاءتِ امْرأةٌ

جَعلَتْ مِنْ يَدَيْهِ

إلـهيْنِ

ونموذج آخر للرّائحة التي تشير إلى الثورة فيجعل للغيم رائحة هائجة ودامية فيقول[٣]:

كانَت خيولُ القُرى

تَتَشمّم رائِحَةَ الغَيْمِ هائِجَةً

فَيَشبَّ النّدا

في حجارتها المُعْشَبِةْ

---

[١] العلّاق: **الأعمال الشّعريّة**، ١٨٢/١.

[٢] نفسه، ٤٣٣/١.

[٣] نفسه، ٤٦٠/١-٤٦١.

....

رائِحَةُ الغَيْمِ دامِيةٌ،

تتجلّى صورة أخرى لحاسّة الشّمِّ، فيتساءل الشاعر في عودة الورود للفرات وهل فاحت رائحتها من غبار الفرات؟ فيقول[1]:

هل عادَ للفراتِ؟

أيّ وَرْدَةٍ

تَفوحُ مِنْ غُبارِهِ؟

وترد صورة أخرى لهذه الحاسّة، حيث جعل للشّباب رائحة غزال تُشم، ويقود النّسيم إلى حطب الرّوح فيقول[2]:

شَمَمتُ شَبَابَكِ

في النّومِ، فاغْرَوْرَقَ الصَّخْرُ

بالعُشْبِ،

وابتلّ غَيْمُ الكَلامْ

غَزالٌ

يَقودُ النّسيمَ إلى

حَطَبِ الرّوحِ، مِنْ أينَ أقبلتِ؟

---

[1] العلّاق: **الأعمال الشّعريّة**، ٦٣/٢.

[2] نفسه، ١٢١/٢.

الصّورة الذّوقية: لا بد أن تكون الصّورة معبّرة عن المشاعر[١] وقد رسم الشّاعر صوراً حسيّة عن طريق حاسّة الذّوق فيمنحها حيويّة[٢].

إنّ المتأمّل لشعر العلّاق يجد ألفاظاً تشير إلى حاسة الذوق منها: المرارة، المرّة، الشهيّة، والنكهة الشهيّة اللّذيذة، فيقول:[٣]

والسّماءُ تَخْتَضّ

تَسْقُط في البُردِ

مَرْشوشةً

بالحصى

والمياهِ الشَّهيِّة

يشخّص الشّاعر السّماء فيجعلها تختضّ وتسقط من البرد، وقد رُشّت بالحصى والماء الشّهيّة، التي أثارت حاسّة الذوّق عند القارئ، وفي مقطع آخر يجعل للسّماء مذاق القهوة، وقد تقاسمها الظّاعنون فيقول:[٤]

والسّماء

تَقَاسَمَ قَهْوَتَهَا

الظّاعِنون[٥]

---

[١] ينظر: إسماعيل، عز الدّين، **الأدب وفنونه دراسة ونقد**، ٨٢.

[٢] الحلّاف، صادق داعر، **جمالية الصورة الشعريّة عند صدام فهد الأسدي**، بحث نشر في منتدى الملتقى الثقافي ٢٠١٦/١/١٨، على الموقع الإلكتروني: www.bahzani.net

[٣] العلاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٦٢/١.

[٤] نفسه، ٥٩/١.

[٥] ابن منظور، **لسان العرب**، المسافرون، مادة (ظعن).

وجعل الشّاعر في أيّامه ثقباً وقد حفره وجلست فيه الرّيح وكان لها مذاق المرارة وكأنّه يعكس نفسيّة الشاعر الكئيبة، فقد جمع بين الرّيح والمرارة، فالرّيح تنمّ عن الثّورة، والمرارة تنمّ عن العذاب الذي يتعرض له العراق. فيقول:[١]

حَفَرتْ ثُقْباً، في أيّاميَ

تَجْلسِ فيه الرّيحُ المرّةُ

وفي صورة أخرى يضمّن الحكاية فيها فيظهر العلاقة بين النعش والقيثارة فتحوّل من صورة الموت إلى القيثارة المحروقة وقد أكلها الدّخان فيقول:[٢]

أَتَيْتِ نَعْشاً
صَرْتَ قيثارة
مَحْروقةً
محروقةً
يَأْكُل مِنْها الدّخان.

وفي صورة أخرى يجعل للشجر مذاقاً مرّاً فيقول:[٣]

حَمَّلتْكُم شجراً مرّاً

وقد يمنح الشّاعر المعنى المجرد صفة الحاسّة، فيقول:[٤]

وتُشهّى الفرحة

فأسند تشهّى لحاسّة الذّوق، الفرحة، لتشفّ عن إحساس داخلي معنوي، لكنّه شخّص الفرحة بإنسان وجعلها شيئاً يُتذَوّق.

---

[١] العلاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٦٣/١.
[٢] نفسه، ٦٤/١.
[٣] نفسه، ٨٥/١.
[٤] نفسه، ٩١/١.

وجعل للبكاء طعماً يذاق فيقول:[١]

أَطْعَمْتُه حَطَبَ البُكاءِ

مَما ارتَوى يَوْمَاً

ولا شك في أن السّرد القصصي الذي استخدمه الشّاعر في هذه القصيدة قد أضاف للصّورة جمالاً لما تحمله من معانٍ محزنة.

وفي مقطع آخر من القصيدة نفسها يمنح الشّاعر المعنى المجرّد، صفة المَدرك بحاسّة الذّوق، فتخيّل لشبابيك الأحّبة طعماً مرّاً فيقول:[٢]

وغدت شبابيك الأحبة

مرّة

وفي صورة أخرى تحمل الحزن والأسى مدخلاً للحنين، وكأنه شيءٌ يتذوّقه فكان طعمه مرّاً فيقول[٣]:

لي في شُحوب المَحَطّاتِ

قافلةً، تَرْكَبُ في دَمي

مدْخَلاً للحنينِ المَرير

هَلْ أراقوا على رِئَتيّ الهَوى؟ أَشْعَلوا غَيْمةً رثّةً

في السّريرِ؟

---

[١] العلاق، **الأعمال الشّعريّة** ، ٩٤/١.

[٢] نفسه، ٩٤/١.

[٣] نفسه ١٢٠/١.

ويرسم الشّاعر صورة يظهر فيها تداخل الحواس فيجعل حاسّة اللّمس تتداخل مع حاسّة الذوق فالجوع يشير إلى حاسّة الذّوق والأصابع أداة اللّمس فنرى الشّاعر يمزج بين حاسّة الذوق واللّمس كما في قوله:[1]

أخشنُ من غبار الصّخر

كان الجوع يقطرُ من أصابعه

انكسَرْتُ

كأنّني قَدَحُ

وشاعرنا هنا يستعير للجوع قطراً وينزل نفسه منزلة القدح المكسور وهو يسقط على المعنى المجرد صفة المدرك بالحاسة؛ فالنّدم إحساس داخلي يشعر به الإنسان، وقد جعل للندم مذاقاً عذباً ويسند الغسل للذكريات، فيقول[2]:

هذه العَشِيّة

تَغسلُني الذكرياتِ الخَفيّة

والنّدمِ العَذْبِ

ويستخدم في هذه القصيدة أسلوب السّرد القصصي بحيث يجعل القارئ يعود إلى الزّمن الماضي ويطلق آهاته، لو ترجع هذه الأيام متمنياً لو كان باستطاعة الإنسان أن يختار ماضيه، فمرّة يتحدث عن الأصدقاء أخرى يخاطب سيّد الوحشة، فيقول:[3]

يَنْسحبُ الأصدقاءُ المُحبّونَ

والأصدقاء المُعادون

---

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة** ، ١٢٤/١.

[2] نفسه، ١٣٨/١.

[3] نفسه، ١٣٨/١.

لا شَيْءَ يَرْسبُ في القلبِ

غير التَردَّد والهَفواتِ الصّغيرةِ

يا سيّدَ الوَحْشَةِ الباهِظَة

آهٍ لَوْ تَعْبُرَ النَّهرَ المُرّ،

تختارُ ماضيك

تختارُ

أيّامَك الغامَضَة

ويكثر الشّاعر من المعاني المجردة التي يمنحها صفة المدرك بحاسة الذّوق ومن ذلك ما جعل للأخطاء والنوايا والمواجع طعماً مرّاً أيضاً فيقول:[1]

أيَا زمنَ الهَفواتِ الصَّغيرةْ

لا تَغِبْ، إنَّ للخَطَأ المُرِّ

أوْ للنَّوايا المَريرةِ

وَطْأةً لَسْتُ أقْوى

عَلى حَمْلِها

وقوله:[2]

يا هذي السَّحابةُ

يا مُجنَّحةُ الأَصَابِع

يا سَحابة

سيناءُ ظبيّ مُوثقٌ

---

[1] العلّاق: **الأعمال الشّعريّة**، ١٤٤/١.

[2] نفسه، ٣٠٩/١.

فَتَريّثيّ لِتَريْ

مَواجِعَهُ المريرةَ،

أوْ خَرَابَهُ

وفي صورة أخرى يجمع الشّاعر بين حاستين وأكثر، فيجمع بين حاسة السّمع والشَّمّ، والذّوق، واللمس، فيقول:[١]

يّتمدّد بمحاذاةِ هذا اللّيل

نتشمم أنينه اللّذيذ

وندَعكُ صدورنا بحجارته

الدّافئة

وهنا يظهر الانزياح بالألفاظ حيث الشّاعر للدّم أكثر من مذاق، وهو بذلك حسب حالته النفسيّة التي يشعر بها، فمرّة يجعل مذاق الدّم مرّاً ومرّة أخرى يجعله عذباً، فيقول[٢]:

أينَ تَمْضي المِياه

بِهذا الدّمِ المُرِّ؟

وفي مقطع آخر من القصيدة نفسها يقول:[٣]

أينَ تَمْضي المِياه؟

إلى أيْنَ يَمْضي

الدّمُ العذبُ؟ قانا دَمٌ

فائِحٌ مِنْ تُرابِ الأغاني

المَريرة، من دَغَلِ أيّامنا،

---

[١] العلّاق: **الأعمال الشّعريّة**، ١٧/٢.

[٢] نفسه، ٥١/٢.

[٣] نفسه، ٥٧/٢.

يتساءل الشّاعر أين تمضي المياه؟ وأين يمضي الدّم؟، قانا الجريحة، والشاعر يطلق عليه صفة العذوبة مما يدل على الافتخار والاعتزاز بالدّم المدافع عن بلدة قانا، وقد انتشرت رائحته المعطرة مع التراب وامتزج مع الأغاني المريرة التي تغني بعواطف مليئة بالتحسّر والتوجّع، ونحن نعرف أن قانا بلدة لبنانية وقد تغنى الشّاعر بها دلالة على وحدة الدم العربي فلا فرق بين قانا اللبنانية والرّصافة أو الكرخ فكلها تتعرض للّظلم.

وفي صورة أخرى يمنح المعنى المجرد صفة حاسة الذّوق فيجعل المرارة للخراب والهوى فيقول:[1]

كَمْ مريرٌ خَرابكِ!

اليَوْمَ كَمْ كانَ

مَريراً هَواكِ بالأمسِ!

وقوله عن الأيّام والصّباحات بأنها متعبة ولها طعم مرّ فيقول:[2]

تِلكَ أنيابُ بَوّابةٍ وجهازٌ أصمٌّ:

تَمُرُّ الصَّباحاتُ بَيْنَهُما،

وتَمُرّ الظَّهيرةُ، والتّعبُ المرُّ

والكَتَبة ...

إذن تتفاوت الصّور الحسيّة عند العلّاق فنجد الصّورة البصريّة استحوذت على النصيب الأكبر في أعمال الشّاعر، ولعلّ ذلك يعود إلى ثقافته الواسعة فهو ابن دجلة والفرات اللذان يلهمانه بأنّ يحمل الهمّ الوطنيّ الذي يدفعه إلى إنتاج صور هائلة، تعكس حالته النفسية المثقلة بعذاب الوطن والإنسان، لذا كانت الصّورة البصريّة الأكثر ذكراً في شعره.

---

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١٩٢/٢.

[2] نفسه، ٤٢٦/٢.

كما "أنّ الشّعراء يتفاوتون في ترتيب صورهم الشّعرية وفق الحواس تفاوتاً يصعب ضبطه بمقاييس دقيقة؛ لأنّ هذا التفاوت هو القاعدة النفسية التي يصدر عنها الشاعر، عندما يبدع صوره المختلفة"[١]

وتأتي الصّورة السّمعيّة في التّرتيب الثّاني لدى الشّاعر ثمّ اللمسيّة فالشمّية فالذّوقيّة.

ولا بدّ للصّورة الشّعريّة أن تكون حافلة بالحواس، فهي الدّاعم الأساس لبنائها وهذا ما يؤكده الدّكتور جابر عصفور في قوله: " طالما كانت مدركات الحسّ، هي المادة الخام، التي يبني بها الشّاعر تجاربه".[٢]

---

[١] الشّناوي، علي الغريب، **الصّورة الشعريّة عند الأعمى التطليلي**، ١٤٢.

[٢] **الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ٣٤٠.

الفصل الثّالث: التشكيل الجمالي للصّورة الشّعريّة

- أثر المكان في تشكيل الصّورة
- أثر الزمان في تشكيل الصّورة الشّعريّة
- أثر اللغة الفنية في تشكيل الصّورة الشّعريّة

أولاً:- أثر المكان في تشكيل الصّورة الشّعريّة

المكان: "هو ما يحلّ فيه الشيّء أو ما يحوي ذلك الشّيء ويميّزه ويحدّه ويفصله عن باقي الأشياء[١] كما أنّ "وسيلة إدراك المكان هي الإحساس"،[٢] "وإن دلالة المكان الشّعريّة تضيف الأصالة ليس للنّصّ فحسب، وإنّما لجميع الأعمال الأدبيّة"[٣]، "والصورة المكانيّة تخضع الواقع الخارجي لحركات النّفس وإيقاعاتها[٤]، وليس هناك مكان مادي لا يثير في النفس صوراً ومعاني مختلفة، في ذهن الإنسان، وفي المقابل ليس هناك مكان ذهني خالٍ مجردٌ دون أن يستند إلى أشكال مادية ملموسة، ... فيمتلك ثنائية في المعنى والتصّور.[٥] كما أنّ الكلمة تتحرك بحرية ومرونة في المكان والزمان.[٦]

وفي الشعر المعاصر نجد الشّعراء قد استندوا في شعرهم على المكان الّذي يبيّن تجربة الشّاعر وذلك من خلال انتقال الشاعر من مكان إلى آخر فيعيش حالة من التّواصل مع المكان من خلال شعره.

ويعدّ الشّاعر علي جعفر العلّاق من الشّعراء الذّين مرّوا بتغيّرات سياسيّة واجتماعيّة واقتصادية ويتبين لنا مدّى تشبّث الشّاعر بالمكان ودرجة تعلقّه به ونجد هذا من دراسة أعماله الكاملة.

ومن تلك القصائد التي تبين تنقل الشّاعر في أماكن مختلفة قصيدة، "مطر للقرى اليائسة "وتلويحة للرّيح العرافيّة" والمشي بين أرضين" و"وردة للصبّي المعرّض للرّيح" و"السّماء الأخيرة"

---

[١] العبيدي، حسن مجيد، **نظرية المكان في فلسفة ابن سينا**، ١٩.

[٢] نقلاً عن أبي هيف، عبد الله، **جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر**، ١٣٢، مجلة جامعة تشرين، م٢٧، ٢٠٠٥، على الموقع الإلكتروني: www.alsabaah.iq

[٣] ينظر: مرهون، عقيل حربي، **الرّؤية الفنّية، دلالة المكان في الشّعر العربي**، جريدة الصّباح، ٢٠١٣/١٠/٣٠.

[٤] ينظر: عسّاف، ساسين سيمون، **الصّورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس**، ٣٤،٣٥.

[٥] عفيفي، أحمد، **الصّوت المختلف**؛ علي جعفر، **العلّاق في تجربته الشعرية والنقدية والإنسان**، ٦٥.

[٦] الداية، فايز، **جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي**، ٥٣.

ويشكّل المكان الاحتواء الحقيقي للإنسان، فهو النّبع الأوّل الذي يتواصل معه، فيحمله بين جوانحه في حلّه وترحاله كما في " قصيدة مطر للقرى اليائسة" يقول العلّاق:[1]

شَجَرٌ

قُرْبَ هَذي البيوتْ

كُنْتُ أَحبَبتُ أَوْرَاقَهُ، وَمصاطِبَهُ

سَيّدي

مُتْعَبٌ أنتَ،

تَجْهَلُ لَوْنَ يَدَيْكَ المُشقّقَتَيْن

يظهر المكان من إشارتين (البيوت، ومصاطبها) وينقلنا الشّاعر إلى زمانه الماضي بقوله كنت، وهذا يبيّن استرجاعه لذكريات الزّمن الماضي، وحنينه لأوراق الشجّر، مما يشير إلى الحياة المتواضعة التي عاشها آنذاك ويبالغ الشاعر فيجعل مُخاطِبَه، لا يعرف لون يديه المشققتين دلالة التجارب القاسية التي عاشها، والأعمال الشاقة التي قام بها، فيقول[2]:

خَلْفَ هذي البيوتْ

خَلْف أَشْواكِها،

وَهواها المسائيَّ جَرّبتُ أَنْ أرْتَدي

لَهْفَةً لَمْ أَذُقْ طَعْمَها بَعْدُ،

أَنْ أشْتَهي

وطناً ليس نجهلُ لَوْنَ يَدْيهِ،

ونَبْضَ أصابِعَهُ ...،

---

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١٨٧/١.
[2] نفسه، ١٨٨/١.

ويستحضر الشّاعر المكان من تذكره لهذا المكان بتكراره لـ كلمة (خلف)، التي تشير إلى ظرف المكان، فخلف البيوت وخلف الأشواك والهواء المسائي يتذكر طفولته، وقد فاضت عاطفة اللّهفة والتعطّش لتلك الأيّام، واللهّفة هنا تشير إلى الشّوق الذي لم يذق طعمه بعد، ولفظة لأشتهي تتضمن الرّغبة في الرّجوع إلى مكان موطنه الماضي، والذي يعني به الحياة الرّيفيّة التي عاشها آنذاك، عشق الحياة البدائيّة الّتي يحنّ إليها، فهو لم يجهل لون يديه، وحركة أصابعه، فالنبض يرمز إلى الحياة والحركة ، فيقول:[1]

سّيدي

أيّها الشّاحب المرتجى

بين هذي البيوت

مثلما يذبل الحطب

المتعبون،

القرى،

مثلما تتعرّى التُّخوتْ

في الصّباح، المبلّل، من دفئها

وطنٌ

يرتخي كالنّدى،

لامعاً في رماد القُرى

اليائسةُ

ويستمر الشّاعر في الحوار فيخاطب نفسه بأسلوب تجريدي بقوله: سيَّدي ويصفه بالشّحوب التي تشف هذه المفردة عن القهر والحاجة الماسة، لأشياء كثيرة يفتقدها، رسم صورة مكانية تبيّن حالتين يعيشهما الشّاعر بقوله: (بين) وهو دالٌ مكاني يعزَّز التواصل بين ماض، يستذكر فيه أيّام الطفولة، وحاضر يرسم

[1] العلاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١٨٨/١.

فيها صورة المكان الذي يشبّهه بذبول الحطب، والمتعبين والقرى، بصورة تخوت قد تعرّت من كسوتها لطول زمان فراق أهلها، في مستهلّ النهار الندي، الذي فقد ضوءه لفقد من كان يعيش فيه، ومن دفئها كناية عن ذهاب أصحابها، مثلما هذه الأماكن قد ذهبت وقد استحضرتها الذاكرة، ويستحضر المكان من خلال شعره، فهو كالنّدى لامع في ذاكرته وتلفظه، لكلمة (رماد) تدلّل على شيء قد ترك أثراً في نفسه وبأنّ هذا الوطن قد أصبح من الماضي الذي يتذكّره الآن.

إذن الذي استحضره الشّاعر من (بيوت، قرى، التخوت،) ترمز إلى وجود مكان الطفولة في ذاكرته باستمرار، فكان يحنّ إلى وطن كان خصباً بأشجاره وأهله، ولكنه آل إلى رماد ويسأل عن أهل المكان، ومحبيه بين تلك القرى والأشجار، وكذلك عن يديه المشققّتين، والصّور المكانية التي تكرّرت في القصيدة، (البيوت، الوطن) تدلّل على التذكّر المستمرّ لتلك الأيام الماضية، والحاضرة في ذهن الشاعر فيقول:[1]

وَيْسألُ بَيْن القُرى عَنْ مُحبّيه

أشجارَهُ

ربّما عَنْ يديْه المُشقّقتينْ

ونخبّئ بَيْن البيوتِ كآبة، مائه

وَطَنٌ باردٌ

كاليَديْن، ومُشْتَعِلٌ

كاليَديْن

فالشاعر يصف الوطن بوصفين متقابلين وطن بارد لرحيل أهله، ومشتعل لتوقّد عاطفة الشاعر للعودة إلى ذكريات كانت فيه.

---

[1] العلّاق، **الأعمال الشعرية**،، ١/١٩٠.

وفي قصيدة أخرى يظهر فيها الشّاعر الصّور المكانيّة التي انتقل فيها من القرية إلى المدينة، وتبين تجربة العلّاق التي عاشها وهذه القصيدة تحمل عنوان "المشي بين أرضين".

"إنّها تجربة قلقة عاش فيها الشّاعر مرحلة عبور قاسية وأزمة شديدة الوطأة"[1]، هي مرحلة الانتقال من القرية إلى المدينة من البدائية إلى التعقيد، ومن الوضوح إلى الغموض، ممّا زاد شعور الشّاعر بالغربة يقول العلّاق:[2]

أرحلُ الآن

ما بين أرضين

مبتلّتين

التي يعتريني تذكّرها

والتي أتشمّمها

شاحباً

فالشاعر يشير إلى المكان الّذي رحل عنه وإلى المكان الذي استقرّ فيه وهما أرضان مبتلتان وقد اعتراها تذكّرها، الأرض التي رحل عنها أيّام طفولته والتي يرغب في رؤيتها ولم يستطع الرجوع إليها، فيتشمّمها شاحباً، والشّحوب ينطوي على الحزن وعدم الاستقرار والقلق والمرض، وأرض يحاول أن يألفه، فيقول[3]:

أتريدين أن تهبطي بقعةً

ليس يسقط فيها النّدا؟

إنّ أَرْضَ السّماوةِ مَفتوحَةٌ

---

[1] عفيفي، أحمد، **الصّوت المختلف علي جعفر العلّاق في تجربته الشعرية والنقدية والإنسانية**، ٦٦.

[2] العلاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١٩١/١.

[3] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١٨٤/١

للحنينِ المُرفَّهِ

والخَطرِ العَذْبِ

ففي هذه الأسطر يظهر المكان بصورة واضحة حيث تطلب الحبيبة من حبيبها أن تسافر معه إلى أرض السّماوة، ويهبط في بقعة لا يسقط فيها الندا، والندا رمز للخصب والخير، وطلبها هذا الأمر؛ لأن أرض السّماوة ممزوج فيها الترَّفيه والخطر، فهاتان الكلمتان تحملان التناقض والاضطّراب ممّا يجعل الصّورة تحمل لوني التفاؤل والتشاؤم معاً.

ويقول أيضاً:[1]

يا لِهذا العَناءِ الّذي

عاشَرَ الرّوحَ عامَيْنِ

كَيْفَ اهتدى؟

نَشّر، الآن، قمصانَهُ

فَوْق بَيْتي

بَلّ بالقَشّ

والنّدمِ المُرِّ صَوْتي ...

إنّ المكان الذي رحل عنه أصبح مكاناً حاضراً في ذاكرته، فعند تذكّره، يعاني ضغوطاً نفسية، وقد عاشره العناء والتعب، ونشّر قمصانه وبلّلها بالقشّ، وبالنّدم المرّ، ويكرّر الشّاعر كلمة العناء التي ترمز إلى مقدار قلقه وتعبه فهو غير مستقرّ في مكان، فقد سلّ روحه من دفئه أي (أخذه من مكان طفولته الدّافئة) وقد جرّده من براءته وطيبته، وأضاعه في مكان آخر ألا وهو المدينة، يقول:[2]

يا لِهذا العَناءِ

---

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١٩٢/١.

[2] نفسه، ١٩٢/١.

لَقَدْ سَلّ روحي من دِفئها

والضّياع المُحبَّبِ،

جَرَّدها مِنْ عصافِيرها

الطيّبة ..

قالَ لي:

في طريقِكَ أرضٌ

بِلا تعَبٍ،

وأغانٍ

بِلا كَدَماتٍ

وذاكِرةٌ مُعْشِبة

وبأسلوب الحوار يستمرّ الشّاعر في رسم الصّور المكانيّة، للطّريق والأرض، فكلمة (أرض) جعلها نكرة دلالة على عدم وضوح الرؤية، فلم يعد هناك أغان تعلق في ذاكرته الآن، في المدينة الصّاخبة المليئة بالضوضاء. كما في قوله:[1]

قال لي:

لَوْ تَرى قَمَر الأَرْضِ

ها إنّه ناضِجٌ وطَرِيٌّ

أَتَعْلَم أَنّ الكواكِبَ في الكَرْخِ

يَصْعُب تَوديعُها؟

كالغزالاتِ تَعبُرُ ما بَيْن ماءٍ

وماءٍ فَتَتْرُكُ

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١٩٣/١.

أغنية هاهنا

وبكاءٌ هناكَ

ويبقى الشاعر يتحسّر على مكانه الماضي موظفاً (لو) التي تشير إلى التمنّي وقمر تشير إلى الرّفعة والسّموّ، وارتباط (هاهنا) وهناك تدلّل على البعد، وهنا يتضّح تذكّر الشّاعر وتشوّقه للمكان الماضي، فمكان الطفولة يحنّ إليه، ومكان المستقبل يجعله مضطرباً قلقاً غير مستقر.

ويطرح الشّاعر تساؤلَهُ بأنّ الكواكب يصعب توديعها في مدينة الكرخ، ويشبهها بغزالات قد عبرت بين ماء وماء، فالعبور يعني الحركة من مكانٍ ماضٍ تذكّره إلى مكانٍ حاضرٍ يعيشه.

فيخاطب الشاعر المكان الذي يتذكره فيناديه بـ (يا) لبعده عنه، فيذكر الكرخ ولن ينسى العامين اللذين ترك فيهما أيام طفولته، يقول:[1]

وَجْهي غُصْنٌ

ضائِعٌ في الماءِ

أَحْمِلُ في نُعاسِه عَلامةً،

يا قَمَرَ الكَرْخ، ويا حِجارةَ السَّماءِ

وَلَسْتُ أَنْسى أَنَّ لي

مِنْ عُمرِكم عامْين

تركْتُ فيهما يدَيّ، عُمْريَ المبتلَّ

جِئْتُ دُونَما عَيْنين ...

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١٩٦/١.

أمّا الصّورة المكانيّة التي يستذكرها الشّاعر عن أيّام طفولته، فكانت في (واسط)، وقد ذكرها بمرارة وتأوّه، وقد بلّل الماء أذيالها، ولم يكن للخراب طريق إلى دفء هذه الذكريات أو العصافير، فاستخدامه كلمة الزّمان، ليدّلل على ديمومة تذكّر أيام الطفّولة، فيقول:[1]

آهٍ .. واسطُ

أذْكرُ

هذي العَشِيّة، كُلَّ روازينها[2]

أتذكرّ

دِهْلتِها ليلَة الفَيضان

عصافيرها

حينَ تَعْتَرِضُ الرّيحَ،

مخبوءَةً ها إنّها، الآنَ،

في قميصي

كما الوَشْم في وَجْهِ أُمّي،

وواسطُ

قَدْ بَلّلَ الماءُ أذيالَها ...

لَمْ يَكُنْ للخَرابِ طريقٌ

إلى دفئِنا،

أو عصافيرِنا الحَيّةِ القَلْب:

ذاكَ الزّمانْ

---

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١٩٦/١.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (الرّزن): الخرق في أعلى السّقف.

وردةٌ

فتشبيهه لأماكن الطفولة بالوشم في وجه أمّه، تبين أثر المكان في شعر الشّاعر، الّذي يدلّل على عمق الذكريات وقدمها فيحن لهذه الأيام والأماكن التي عاش طفولته فيها وتكرار لـ (ها) و (ها هي) تجعلنا نستشعر بقرب تلك الأماكن من نفس الشّاعر، (الغائب الحاضر) تسكن في داخله كما يسكنها.

ويحتل المكان حيزاً كبيراً في شعر العلاق عبر جدلية الحضور والغياب، البعيد والقريب كما في (تلويحة للرّيح العراقية)[١] (وردة للصبيّ المعرّض للرّيح)[٢]، و(السّماء الأخيرة)[٣] وغيرها من القصائد، ويمكن الرّجوع إليها، في تبيان أثر المكان في تجربة العلّاق الشّعرية.

إذن يتبين لنا أن للمكان أثراً واضحاً في تشكيل الصّورة الشّعريّة، فهي تمثّل حالة عبور بين ماضٍ مليء بالذكريات والحّنين، والوضوح، وحاضر مليء بالغموض والتعقيد والقلق وعدم الاستقرار، في حياة الشّاعر فضلاً على أنّه يجعل القارئ يستعيد الأماكن القديمة؛ وكأنّه عاش فيها ويستحضرها حتّى لو أنّها لم تعد موجودة الآن.

ثانياً:- أثر الزّمان في تشكيل الصّورة الشعريّة

"إن الزّمان السّالف لا يدفع الحاضر، وأنّ الماضي لا يضغط على المستقبل"[٤] "فلا بدّ أن يظلّ الصّراع مستمرّاً بين زمن تاريخي واقعي وزمن لا نهائي –يسمى الخلود– ؛ لأنه على الأقل نوع من الانبعاث المتجدّد" [٥]، ويقول ماجد الحكواتي عن الزمن: " إذا غُصنا في الزّمن العراقي إلى فجر التّاريخ حيث الحضارة الأولى في جنوب العراق، سنلمح في الذّاكرة، ملحمة جلجاحش بكر الملاحم الإنسانيّة،

---

[١] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١٦٧/١.

[٢] نفسه، ١٤٧/١.

[٣] نفسه، ١١٨/١.

[٤] باشلار، **جدليّة الزّمان**، ٨٠.

[٥] عبّاس، إحسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ٦٨.

... ما تزال كنوز من الشعر العراقي عالقة في رحم الأرض، تنتظر الولادة الثانية"[١] ويعدّ الزّمن في النّصّ الشّعري، له خصوصّية وذلك بارتباطه بالرّؤية الشّعرية، فلا قيمة للزّمن إن كان راكداً أو فيزيائياً، وإنّما يكتسب أهميته من خلال تلك الرّؤية.[٢]

ويحقق الشّعراء للحياة أجمل ميراثها، حين يمسكون بالزمن الهارب فيمنحونه الخلود والنصاعة، وحين تشرق نصوصهم فيتبدل وجه الكون وتغدو الكائنات والأشياء أكثر جمالاً وأعمق دلالة فيقول[٣]:

فيقول[٤]:

أتعثّر

ما بين أمطارها

وعراقيلها

أعبرُ، الآن

ما بين ليل وآخر

كان النّدا

يشبه الدّمع

كان الأنين القديم

يعاودني

فكلمة أتعثّر تدلّل على الحركة والانتقال بين أماكن عديدة، فقد تعثّر بين الأمطار وعراقيلها، ويصّور الشّاعر مرحلة الانتقال من قوله أرحل إلى قوله أعبر التي تبين انتقاله من الماضي إلى الحاضر

---

[١] **قصائد من الشعر العربي في العراق**، ٣.

[٢] ينظر: شرتح، عصام، **جدلية الزمان والمكان في قصائد مشهد مختلف لحميد سعيد**، ديوان العرب، ١٠/تشرين الثاني، ٢٠١٥، www.diwanalara.com

[٣] العلّاق، علي جعفر، **احتفاء بالشعر وأعبائه**، جريدة العرب، ع١٠٢٢٨، ص١٤.

[٤] العلّاق: **الأعمال الشّعريّة** ، ١٩٩/١.

وقد جعل كلمة الآن لتدلّل على زمان استمرارية التجرّبة التي يعيشها، وقد استخدم كلمة (ليل) فهي دالٌ زماني يشير إلى الظّلمة، وعدم ظهور ملامح الطرّيق التي يعبرها، ويقول الدّكتور سعود أحمد يونس: " والعبور يمثّل تجربة انتقال فردية وجماعيّة، إذ يعكس تجربة انتقال الفرد من مكان إلى آخر، أو من مرحلة اجتماعية إلى أخرى، وكذلك انتقال المجتمع من مرحلة اجتماعيّة وحضاريّة إلى مرحلة أخرى"[١]

فالنّدا يشبه الدّمع، والأنين القديم يعاوده؛ أي أنّه يستحضر الماضي وأماكنه، ممّا يبيّن جزئيات من تجربة الشّاعر ومعاناته.

إن الشاعر العراقي قد وجد نفسه بين المهاجر والمنافي[٢] فنجد العلّاق قد أبدع في تصوير الزّمان واستحضاره، وغاص في أعماق التّاريخ، وذكّرنا بجلجامش والسّندباد، إلى أن رسى على ضفاف دجلة والفرات، وما حلّ بالعراق من نكبات ومآسٍ وفجائع وموت وتشريد وخراب، كلّ هذا تجمع في وطنه المكلوم، ممّا جعله يتعمق في تصوير هذه المآسي بصورة واقعيّة حيّة.

وهناك نماذج تمثّل الزّمان سأختار بعضها بالتّحليل ومن ذلك قصيدة (حجر الذكرى) يقول:[٣]

رَحَلَتْ لَيْلى

فَظلّ اللّيلُ مَنْسيّاً على الشُّرفَةِ

مُنْذُ البارِحَةْ ...

وأَنا أُصْغي إلى كأسٍ:

وَرْدٌ يابسٌ

يَجْتاحُ رَمْلَ النّايِ ..

لَيْلى

---

[١] عفيفي، أحمد، **الصوّت المختلف**، ٦٦.

[٢] ينظر: الخويلدي، الدمام ميرزا، **شعراء العراق يندبون منذ ملحمة جلجامش حتى كربلائيات الزمن الحاضر**، جريدة الشرق الأوسط، ع ٨٨٨٩، ٢٠٠٣/٣/٣١م، على الموقع الإلكتروني: www.archive.aawsat.com

[٣] العلّاق، **الأعمال الشعرية**، ٦٢/٢.

عَطّرت ليليَ بالتّفاحِ

والوَحْشةِ ..

مُنذُ البارِحةْ

وأَنا أَبْحَثُ في رُوحيَ عَنْ

أطلالِ لَيْلى:

لَيْسَ إلّا حَجرُ الذِّكرى،

وإلّا كمأة[1] الفَجْرِ،

وريحٌ جارحةْ ..

يرصّد الشّاعر في هذه القصيدة يأسه وتذكّره لرحيل ليلى، وقد تركَت أثراً في نفسهِ نجده في بداية القصيدة استعمل فعلين مضارعين (أصغي، يجتاح) دلالة على استمرارية تذكّره لليلى رغم رحيلها. جالساً على الشّرفة ينتظر عودتها مواسياً نفسه ومعزّيها بشربه كأساً، ربما هذا الكأس ينسيه رحيلها، ثم ينتقل الشاعر إلى صيغة الماضي بقوله: (عطّرَ) ليبيّن لنا حنينه ووحشته إليه، ولكن ينتهي المشهد الشعري بصورة يائسة لأنه ظل يبحث عن إطلالها ولم يجد إلّا حجر الذكرى وكأنّ الشاعر يعصف بذهن القارئ كي يعود معه إلى ماضيه مع ليلى، ولم ينل من ذلك إلّا التذكُر.

إنّ الزّمن الماضي الذي يسيطر على جزء من المقطع الثّاني يبيّن الحنين والوحشة إلى ليلى، أما المقطع الأول الذي هيمن عليه الفعل المضارع، فهو يمثّل استمراريته في تذكّر ليلى على الرّغم من رحيلها.

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**،: واحدها كمْأَةٌ، نبات ينقصُ الأرض فيخرج، كما يخرج الفطر، مادة (كَمَأَ).

وفي صورة شعريّة أخرى، تظهر فيها دوالّ الزّمن، كما في قصيدة (سنة جديدة)، كما في قوله:[1]

أيّامُها

ككلابِ الصَّيدِ

لاهِثَةً تَمرُّ بي:

أيُّ أيّامٍ

وأيّ سنةْ ...؟

في إثْرِها

ثَمِلاً أَمْضي،

على كَتِفي عباءتي،

وخَساراتي ..

أكُنتُ كَمْنْ مَضى وعادَ،

أَضَاعَ الحُسَنَيْن معاً!

لمَ يلْقَ مَنفاهُ في المَنْفى

ولا وطَنَهُ

مَنْ الطّريد ؟

مَنْ الصيَّاد؟

هَلْ عَبرتْ بي القُرون جفافاً؟

أَمْ أُرى كُسلحفاةِ

مُدْماةٍ

كَأَلفِ سَنةٍ ...؟

---

[1] العلّاق: **الأعمال الشّعريّة**، ٢/٢٣٤.

فعنوان القصيدة هو عنوان زمانيّ، ولكنّه جاء بصيغة نكرة موصوفة، واتبّع طريق السّرد، ثم يطرح الصّيغة الاستفهاميّة (بأي) دلالة على عدم معرفته بالأيام والسنين التي ستجعله يتوقف عن خسارته للوطن وقد شبّه أيّامها بكلاب الصّيد اللّاهثة التي تبحث عن صَيْد ثمين، فيصف نفسه تلك السنة والأيّام بأنه يمضي ثملاً ويحمل عباءته، وقد خسر وطنه، وقد سيطرت على هذا المقطع أسئلة استفهاميّة بصيغة الماضي، التي تجعل القارئ يشعر أنّه خسِر ما كان يمتلكه، فهو خسِر المنفى والوطن معاً، ويتابع أسئلته التي تشعرنا بأن الإجابة عليها محيّرة إلى حدٍّ ما في مزج بين الصورة البصريّة والحركيّة واللّونية حيث جعل القرون تعبر، وقد شبّه السّنة بسلحفاةٍ جريحة ملطّخة بالدّماء فسيرها وهي سليمة بمنتهى البطء، وهكذا السنة تسير ببطء.

يقول الشّاعر في قصيدة الخريف:[1]

دمٌ

أراهُ عارياً

يَئِنُّ في مفاصِلِ الشجرْ ..

وامْرأةٌ

تَبْحثُ في رمادِها

عَنْ جسَدُ منْكَسرٍ ..

وَعْن ينابيع بِلا غَيمِ ..

وَعْنَ بَقايا

مِنْ حرائقِ الثّمَرْ ..

هذا الخُريفُ

[1] العلّاق، **الأعمال الشعرية**، ٤٦٢/١.

شاحِباً

يَحْمِلُ في قَميصِهِ

المُشتَعل:

النسّاءَ

والخيولَ

والمطرْ ...

كان الخريفُ شاحِبَاً..

وشاحِبَاً

كانَ دمُ الشجَرْ..

ففي هذه الأسطر صورة أخرى للزّمن، يصّور لنا الشّاعر أحد فصول السّنة، وهو فصل الخريف الذي يحمل الأنّات والجراح والدّماء والشّحوب والمأساة، وقد جعل الدم عارياً، ثمّ يضفي عليه صفة الإنسان بأن جعل له قميصاً وجعله شاحباً، وبطريقة سرديّة يشكلّ لنا الصّوّر الشّعريّة التي تحمل المأساة والمعاناة، زمن يحمل الجراح والحرائق والشّحوب، مازجاً بين الصّورة البصريّة والسّمعيّة والحركيّة فيرى المرأة قد وجدت التكسر في الرّماد وعن ينابيع بلا غيم وعن بقايا من الثمر، فتتجمّع هذه الصّور لتبين لنا صورة واحدة وهي القحط والجدب والمأساة التي تحيل إلى الموت.

وفي صورة أخرى تتداخل فيها الأزمنة، كما في قصيدة (بابل الجديدة) وصل الحاضر بالماضي، فهذه الأزمنة تجسّد المعاناة والاضطراب والظّلمة والأنين، يقول الشّاعر:[1]

كانَ الصّباحُ

عارياً

[1] العلّاق، **الأعمال الشعرية**، ٣٨٠/١.

يُجلَدُ في السَّهلِ..

الرّياحُ جَهْمةً تفترسُ

الشّجرْ

كان دمُ الشَّجرْ

عَذْباً

طَريّاً

يَمْلأُ الوديانَ بالأنينِ

ذي الذئابُ تَتَبعُ الرعاةَ

والغيومُ قطعانٌ

مِنَ الظّلامِ

والحَجَرْ

نهرُ أنينٍ باردٍ ..

ما عادَ في المصباحِ

غيرُ ظُلْمَةٍ،

في النّهرِ

غَيْر كتلةٍ مِنَ الرّمادِ.

إن الشّاعر يجعل من بغداد شكلاً جديداً لتجربة بابل المفتوحة على الحلم والأسطورة[١] فالزّمن عنده يتمثل بالصّباح العاري ويمتزج بدم الشجّر العذب ويملأ الوديان بالأنين، ولم يعد في الصَّباح غير الظَّلمة وفي النهر غير الرّماد، وفي صورة أخرى من قصيدة (فاكهة الماضي) يقول:[٢]

---

[١] عفيفي، أحمد، **الصّوت المختلف**، ٢٢٢.

[٢] العلّاق، **الأعمال الشعرية**، ٣٣٦/١.

غرناطةٌ

فتاةُ حيِّ البائسينَ،

خَمْرةٌ الغَجرْ

تتركُ كُلَّ ليلةٍ فِراشَها

للرّيحِ

والمطرِ ..

ألمَحُهَا

في فجرِ كلِّ يومْ

تَنْسلُّ من نُعاسِها

ساعَةَ يَحلو النَّومْ ..

ساعة يعد الضّوْءُ والظُّلمةُ

توأمين، والندا سرير

تَجلِسُ

عندَ آخرِ الليّلِ،

على بسَاطِهِ الأخيرْ ..

ألمحُها

أهتفُ:

غرناطةُ

يا فاكهةَ الماضي،

نسيم واحدٌ يَلُفّنا

غبارُنا من الزّمانِ

واحدٌ

أوراقُنا واحدةٌ ..

نحنُ

بقايا

طللٍ

مباركٍ

وفي صورة أخرى يمزج الشّاعر بين الزّمان والمكان، كما في قصيدة (فاكهة الماضي)، فهي ترجعنا إلى غرناطة التي اندثرت زمانياً، وكأَنّ الشّاعر يرغب في عودتها، وقد مزج بين غرناطة المدينة في الزّمن الذي اندثرت فيه، غرناطة المستقبل التي يتمنى أن تعود، فهي فتاة، تنسلّ في أجمل وقت يحلو فيه النّوم، ونلاحظ أنّ الشّاعر استخدم صيغة الفعل المضارع (نترك، ألمح، تَنسلُّ، وأهتف)، وهذا فيه دلالة على استمرارية البحث عن تلك المدينة التي أصبحت طللاً، ولا يستطيع الحصول عليها من جديد، واستخدامه كلمات تدل على الزّمن (فجر، يوم، ساعة)، واستخدامه (ألمح) تجعلنا نشعر أن العلّاق استرق النظر إليها وقت الفجر حين يجتمع الضوء مع الظّلمة، والضّوء أكثر ما يسطع عند التقائه بالظّلمة، فهنا تمكنّ الشّاعر من توظيف لونين أبرز فيهما القيمة الجمالية للصّورة الشّعرية، فمصير غرناطة ومصير العراق واحد و زمن واحد يجمعهما زمن المآسي والظّلم والعذاب، فلم يعد منهما إلّا بقايا الطّلل.

وهناك نماذج أخرى تبين أثر الزّمان في الصّورة الشّعريّة ولكن لكثرتها اخترت بعضاً منها، وللاستزادة يمكن الرجوع إلى الأعمال الشعرية.[1]

[1] العلّاق: **الأعمال الشّعريّة**، ٨٨/١، ١٠١، ١٢٦، ٢٢٧ ٢٣٤/٢، ٢٣٨، ٢٤٦، ٢٦٠، ٢٨٣، ٢٨٩، ٣٥٨.

ونجد أنّ الزّمان في قصائده له حضورٌ كبير، وقد استخدمه الشّاعر بصيغ مختلفة، مرّة بصيغة المضارع، ومرّة بصيغة الماضي، كما أنه زاوج بين الزّمان والمكان، ولم يجعل هذه الأزمنة منفصلة عن بعضها ويؤكّد على هذا القول العلّاق في قوله: " إنّ النّظر إلى هذه الأزمنة على أنّها أشكال منفصلة يفقدها معناها وقيمتها في تأويل حاضرنا الخاص"[١]

ثالثاً: أثر اللّغة الفنيّة في تشكيل الصّورة الشّعريّة:

"كان القدماء من علماء العربيّة، لا يرون في الشّعر أمراً جديداً يميّزه عن النّثر، إلا ما يشتمل عليه من الأوزان والقوافي"[٢]، "والموسيقا تشارك الصّورة الشعريّة في خلق بناء شعري محكم، له ما يميّزه"[٣] ويقول العلّاق: " أنا ابن الإيقاع الشّعري بامتياز" [٤] كما أنّ الموسيقا تعكس المشاعر والأفكار للشّاعر، وهنا يحدث الإيقاع.

وقد آثرت الدّراسة أن تتناول عناصر مهمّة، لها قيمتها الفنيّة والجماليّة وأثرها الواضح، الذي انعكس على الصّورة الشعرية، وهذه العناصر هي الوزن، والتكرار.

أولاً:- الوزن: "عبارة عن مجموعة من الإيقاعات أو التفعيلات التي يتألف منها البيت وعلى هذا اعترى البيت الشّعري الوحدة الموسيقية للقصيدة العربيّة"[٥]، والوزن أعظم أركان حدّ الشّعر"[٦]، "وقد حافظ العرب على وحدة الإيقاع والوزن أشدّ محافظة فالتزموها في أبيات القصيدة كلها".[٧]

---

[١] العلّاق، **الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة**، ١٧٦.

[٢] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ١٢.

[٣] الشّناوي، علي، **الصّورة الشعريّة عند التّطليلي**، ٢١٥.

[٤] العلّاق، علي جعفر، **في مديح النصوص**، ص١٣٧.

[٥] موافي، عثمان، **من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم**، ٨٧/١، وينظر: البرازي، مجد، في **النقد الأدبي الحديث**، ٨٨.

[٦] ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ٧٨/١.

[٧] هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، ٤٣٦.

"وليس الوزن إلّا عنصراً واحداً من عناصر الجرس"[١] "ويأتي مصحوباً بلغة الانفعال الطّبيعية، لغة التعبير بالصور".[٢] "ولا يقتصر على الشكل وإنّما على الجوهر بالمضمون"،[٣] "وهو الروح التي تكهرب المادّة الأدبية وتصيّرها شعراً...، والصّور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلّا إذا لمستها أصابع الموسيقا، وتيض في عروقها الوزن"[٤]، "وكان الموقف من الوزن الشّعري، يمثل زحزحة أخرى للحدود الضّاغطة على حرّية الشّاعر،... وأفقدت يديه حريّة التلويح والكتابة في فضاء حرّ غامض منفتح وبذلك بدأ البحث عن إيقاع للقصيدة، لا يتمثل في الوزن الشعريّ وحده، بل في حريّة إيقاعيّة ممكنة"،[٥] "إذ أن الوزن هو وظيفة الإيقاع وصورته وجزء منه"،[٦] وهو عنصر من عناصر الموسيقى الخارجية.

ولكل شاعر موسيقاه الخاصة به فنجد العلّاق تتّقل في شعره بين تفعيلات البحور الشعريّة فاستخدم تفعيلات البحر البسيط والسّريع، والخفيف والمتدارك والطويل.

فمن أمثلة ما يتصل بتفعيلة البحر البسيط: قصيدة (إيقاعان للوحشة) يقول العلاق:[٧]

للفَقْرِ في شَجرِ الأيّام،

رائحةٌ

مُلْتفّةٌ

وطني، يا ماءُ،

هل يبسَتْ

---

[١] اليزابيث درو، الشعر **كيف نفهمه ونتذوّقه**، ٥٠.

[٢] عسّاف، ساسين، **الصّورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس**، ١٨.

[٣] موافي، عثمان، **من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم**، ٩٤.

[٤] الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر** ، ١٩٣.

[٥] العلّاق، **في حداثة النصّ الشعري**، ١٣٤.

[٦] عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعيّة**، ٢٥.

[٧] العلّاق، **الأعمال الشعرية**، ١٣٠/١.

بَيْن القُرى وردةٌ في الرّيح؟

يتكوّن هذا المقطع من ستة أسطر شعريّة، تمثّل تجربة الوحشة التي عاشها الشّاعر، وجاء على تفعيلات (مستفعلن، فاعلن) من البحر البسيط، وهو من البحور المركبّة التي يلجأ إليها معظم الشعراء، فنجد العلّاق استخدم تفعيلة هذا البحر متدرجاً في حزنه ويأسه على الوطن الجريح، فما زال الفقر له رائحة يشتمّها، وينادي الوطن ويتساءل هل الوردة يبست، وهي محاطه بماء دجلة والفرات.

وفي المقطع الثالث من القصيدة نفسها نلاحظ الارتفاع الإيقاعي فيها وقد بُني هذا المقطع، كما في المقطع الأوّل على تفعيلة البحر البسيط يقول:[1]

خيالُك الآنَ، مِثْلُ البئرِ

مُمْتِلئٌ

بالقشِّ

والرّيح، والغَرْقى ..

أرى مُدُناً

نَحيفةً، هل ترى للعشبِ

رائحةً في ثَوْبِها؟

والعصافيرُ امّحتْ

أَترى كآبةَ الشَّجَرِ البرّيّ؟

هَلْ وَرَقٌ

ترابُنا؟ وَرَقٌ

أوجاعُنا؟ ورقٌ

---

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١٣١/١.

فنلاحظ تكراره بعض الكلمات (ورق) ووضعه الفاصلة يشعر القارئ بأنّ عليه القراءة بطريقة أسرع مما لم يكن هناك فاصلة وتدلّل الفاصلة أيضاً على ربط الجمل بعضها ببعض، فهو بهذه التفعيلة يجعلنا نمزج بين الحركة والصورة البصريّة التي تتضّح في الرؤيا للمدن والشجر والتراب وقد غلب على هذا المقطع انفعالات نفسيّه، تمثلت في الكآبة والحسرة، كذلك المقطع الخامس يقول فيه:[1]

أوّاهُ يا وطني،

كانوا على طَرَفِ الماءِ القديمِ

كما الأَسْرى

أكانَ على الماءِ المُكابرِ

غيرُ البدوِ؟

والشّجرِ البَرِيِّ؟

ذا وطنٌ

يختضُّ، ذا وطنٌ

مُطارَدٌ

في ليالي الماءِ،

تهجُرُه الأصابِعَ،

الغَضَبُ،

الصَّحراءُ ..

واشتعلتْ

في الثّوبِ رائحةُ الأوطانِ

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١٣٣/١.

فهنا نرى الشّاعر استخدم صوراً مركبة، كقوله (كما الأسرى) حيث شبه الناس على النهر بالأسرى، والوطن شبهه بإنسان مطارد، وقد هجره الغضب والصّحراء، ويستمر الشّاعر في تأوّهاته في حنينه للوطن وتساؤله عن الاستقرار للناس المطاردين، وقد اشتعل الحنين في ثوبه، ممّا يجعلنا نكوّن مشهداً تصويرياً في النّصّ يجتمع فيه الغضب والحنين إلى الوطن.

ومثال آخر لتفعيلة البحر البسيط قصيدة (يقظة الرّماد) يقول:[1]

وفاحَ المَطر

وناحَتْ الريحُ:

وضجَّ الحَجَر

إن استخدام الشّاعر لتفعيلة هذا البحر تجعلنا نتدرّج في الإحساس بالحزن والحسرة فيقول: تكدّر، ناح، ضجّ)، ممّا يعكس ما في نفس الشّاعر من أسى عميق عكسه في هذه التفعيلة.

ومن أمثلة تفعيلة البحر السريع قول الشّاعر:[2]

أنتِ الآنَ مُنَهكةْ

كالوَطن المُتعَب مِنْ

ثيابهِ،

المتعبُ مِنْ أيّامِهِ

المُربكِةْ

ونحنُ ..

قد أبْعَدَ ما بينَنا الحُرّاسُ،

---

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٤٦٨/١.

[2] نفسه، ١٣٤/١.

والنّومُ انْتَهى،

والسّريرُ

يَذوي، ونذوي مِثْلَما وردةٌ

في الرِّيحِ،

أو دِشداشةٌ

في الهَجيرِ ....،

إن استخدام الشّاعر لتفعيلة البحر السّريع (مستفعلن، مستفعلن، فاعلاتن) تجعلنا نشعر بانفعالات نفسيّة عكسها الشاعر في هذه الأسطر، وقد واءم بين هذه الانفعالات وتسارع الأحداث في مأساة الوطن، فالوطن متعب قلق فلم، يعد هناك نوم وعين قريرة تنام دون قلق، أو وردة لا تؤذى من الرّيح.

وكقول الشّاعر:[1]

وَجْهي فُسحةٌ

للبكاءْ

تَبْتلُّ فيها امرأةٌ

وُتْغرِقُ المرافئَ

الخَشْنَةُ

... كانَ المساءْ

يَصْفَرُّ، مِثْلَ الجُرحِ، كانَتْ يَدِي

تَلْهو بِرَملِ الوطنِ، البارِدِ،

الذَّاوي،

ولي ذاكرةٌ دونَ ماءْ،

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١/١٣٥.

تَذْبُلُ فيها الرّيحُ مَهْمومةٌ،

والنّومُ،

والتَّاريخُ،

والأصدقاءْ ..،

يُسيطر على نفس الشّاعر الحزن والكآبة، ويغلب هذا على الأسطر الشّعرية التي استخدم فيها تفعيلة البحر السريع، ممّا جعل الشّاعر يكوّن لوحة تصويريّة، اجتمع فيها البكاء والغرق والجرح والذّيول والهموم، على الوطن الذي أصبحت حتّى رماله باردة، فتفعيلة البحر السريع جعلت القارئ لهذه الأسطر يشعر بسرعة توالي المآسي لهذا الوطن الجريح.

ومثال آخر لتفعيلة البحر السّريع قصيدة (كم كان عذباً شجر الساحل):[1]

يَنْموَ وحيداً ..

والضُّحا غَيْمةٌ يَلْهو بها الماءُ،

وَحيداً يَرى أيّامُه تَمْضي:

الحَصى جاثِمٌ

على أغانيهِ ومِلْءُ المَدى

مَراكبُ تُتْرى، فمن عائدٍ

تقتادُهُ الريحُ، ومِنْ راحِلْ ..

كَمْ كانَ عَذْباً شَجَرُ السّاحلْ ..

نلاحظ أنّ استخدام الشّاعر لتفعيلة البحر السريع يغلب عليها الحسرة والأسى والحزن، ينمو وحيداً دون اهتمام من أحد، وهكذا الوطن وحيداً لا أحد يدعو إلى اندحار الظّلام عنه.

---

[1] العلّاق، **الأعمال الشعرية**، ١٣٨/٢.

أمّا ما جاء على تفعيلة البحر الخفيف (فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن) الذي نظم فيه الشّاعر قصائد كثيرة ومنها قصيدة (لي بلاد أُحبها وهي تنأى) يقول فيها:[١]

حَجَبتْها الحروبُ،

أَدْنو

فَتْمضي مِثْلَما الغَيْم؛

كَمْ غَسَلْتُ حَصاها بالشّذا

والدّموعِ،

كَمْ تركَتنيْ

لذئابِ التّاريخِ

تَفْتَضُّ رُوحي ...

قَسْوةٌ كَمْ أُحِبُّها،

وجَمالُ يَتحدّى الخرابَ

يستخدم الشعراء تفعيلة البحر الخفيف، عادةً لموضوعات الفخر والحماسة، وهنا استخدم العلّاق تفعيلة هذا البحر، لخفتِّه، فهو واضح النّغم في تصوير مشهد يُشعر باليأس لبلاد حجبتها الحروب، وقد غُسلت حصاها بالدّموع والشذا، وقد اجتمع الشجن مع الرّومانسية في قوله: (الدموع والجمال) ممّا أضفى حيوية على النص، وجعلنا نشعر بخفة في تلقي أحداث مأساة البلاد.

كما استخدم الشّاعر تفعيلة البحر المديد (فاعلاتن، فاعلن، فاعلاتن، فاعلن) في قصائده كما في قصيدة (أغنية المرآة) يقول فيها:[٢]

ما الّذي يَشْتعلُ

---

[١] العلّاق، **الأعمال الشعرية**، ١٥٤/٢.

[٢] نفسه، ٣٩٧/١.

اللّيلةَ

في تيّارِكِ الغامِضِ

يا ماءَ المرايا؛

حَسَدٌ

تجتاحُه الفِضّة

بَرْقٌ مِنْ حنينِ الرّوحِ؟

وَهمٌ؟

أمْ شَظايا؟

يستخدم الشاعر هنا (تفعيلة البحر المديد)، التي تدلّل على العنف كما في قوله: (يشتعل، تيار، تجتاحه، شظايا)، مما تجعل المتلقي يشعر بالعنف، وهو يعكس انفعالات الشّاعر لما يحدث في العراق من قسوة وعنف ووحشيّة.

ومن الأمثلة على تفعيلة البحر المتدارك، (فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن)، قصيدة (مائدة الشّاعر) التي عبّر فيها عن وحدته ووحشته التي تشعره بالحزن، يقول:[1]

مَنْ سَأدعو إلى جلستي؟

مَنْ

يُشاركُني

خُضَرة الرُّوحِ

أَوْ مَطَرُ المائدةْ؟

لا نَبيذي نبيذُهُم،

[1] العلّاق، **الأعمال الشعرية**، ٤٠٨/١.

لا هواهمْ هَوايَ،

ولا تِلْكُم الغيْمةُ الصّاعِدة

تَستَثيرُ طُفولتَهم ..

يستخدم الشّاعر تفعيلة هذا البحر، للتعبير عن نفسه المنهكة وقد أجاد في استخدامها، حيث يغلب على هذه الأسطر الشّعرية، التّشاؤم، الحزن على الوطن والحنين إليه، مما يجعل المشهد التّصويري في النّص متناغماً مع هذه التفعيلة.

إنّ العلّاق استخدم تفعيلات البحور الشّعريّة بصور متفاوتة وذلك باعتماده على موضوعات مختلفة، ومشحونة بتجربته الشعريّة المتعلقة بقضايا الوطن، المحزنة، المليئة بالخراب والدّم والموت والتشّريد.

ثانياً: التكرار: وهو أحد عناصر الموسيقا الدّاخليّة، وهو ليس بعنصر جديدٍ في الشّعر وإنّما وجد في الدّراسات القديمة، ولا يقتصر التكرار على الألفاظ، إنّما يشمل المعاني، والصّور، ومن صور التكرار في شعر العلّاق تكرار الحرف، والكلمة، والجملة، والسطر الشعري، وتكمن أهمية التكرار في أثره الواضح في نسيج النّص وحركته وترابط عناصر النّص، كما يؤكد التكرار حالة الشّاعر.

- **تكرار الحرف:** إن الحرف له إيحاء ويضع في النفس جواً يهيؤها لتوحي بالقبول،[١] كما أن لتكرار الحرف قيمة تنغيميّة لها وظيفتها العضوية فيما يعكسه الشاعر من أفكار وعواطف،[٢] "فالعربي لم يعط أصوات حروفه قيماً رمزيّة محدّدة، ولا معاني مطلقة أيضاً، وإنّما ترك ذلك لإيحاءاتها الصّوتية وطريقة النطق بها أنّى كانت مواقعها من الكلمة"[٣] والتكرار لا يكون قبيحاً إلّا عند

---

[١] ينظر: المبارك، محمد، **فقه اللغة وخصائص العربية**، ٢١٦.
[٢] ينظر: النويهي، محمد، **الشاعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه**، ٦٩/١.
[٣] عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ٤٣

المبالغة فيه والمهارة تتأتّى للشّاعر في حين توزيعه للحرف المكرّر، وهذا لا يكون عند كل الشعراء[١]، ومن أمثلة تكرار الحرف، ما جاء في قصيدة (أنثى الينابيع)[٢]:

خُذْني إلى مائها

يا ماءُ إنّ فَمِي حجارةٌ

ودَمي ليلٌ يموج لظىً ..

ماذا تَشمُّ يَدي في الرّيحِ:

أغنيةً

مِنْ أُغنيات يديْها؟

نَجْمةً

خَلعَتْ غُبارَها

في مَهَبِّ الرّيحِ؟

فيتجسّد التكرار في هذا المقطع في حرف الميم الذي ورد عشر مرّات وهو حرف شفويَّ ومجهور، فحرف الميم حرف رقيق ولين[٣]، ولكنّه هنا لا يوحي بالشاعريّة وإنما فيه الشّدّة والعنف وهذا ما انعكس على نفس الشّاعر المتأججة بالجراح، أما تردُّد حرف الياء أربع عشرة مرة، وتكرار هذا الصوت يفيد في التعبير عن انفعالات داخليّة للشاعر عكسها في هذه الأسطر.

ونموذج آخر على تكرار أكثر من صوتين كما في قصيدة (النهر) ومنها هذه الأسطر[٤]:

لَمْ يَبْقَ مِنْ مائِه

إلّا الحَصى،

---

[١] ينظر: أنيس، إبراهيم، **موسيقا الشعر**، ٣٩.

[٢] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١١٧/٢.

[٣] عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ص٧١.

[٤] العلّاق، **الأعمال الشعرية** ، ١٩/٢.

وعلى ثيابهِ نَجْمةُ

الباكينَ

تُشعِلُ في نُعاسِهِ

جَمْرَها القاسي

تُحرِّضُهُ

على الرّحيلِ:

يُناديها ..

فَتَبْتَعِدُ ..

فقد تكرّرت أصوات الياء والنون والسّين والرّاء، فتكرار الياء يعبّر عما في نفس الشّاعر من آهات وجراحات وتكرار حرف النون وهو حرف سمعي يفيد تنبيه السامع للأحداث المتسلسلة أما حرف السين فهو مهموس ويفيد تكراره الإحساس باللّمس للجمر، أما حرف الرّاء فهو صوت مجهور متوسّط الشّدة والرّخاوة[١]، ويفيد هنا تكراره؛ الشدّة والقسوة التي يعانيها الشاعر بعيداً عن وطنه.

وهناك تردد لأربعة أصوات يظهر في قصيدة (انطفاء) ومنها هذه الأسطر[٢]:

حملتكم شجراً مرّاً

وأغنية ضد الرمادِ؟

وجرحاً يابس

الشّفةِ ..

قد كان وجهك شباكاً

أُلفُّ به

[١] عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ص٨٢.

[٢] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٨٥/١.

قلبي وعشب مواويلي

ونافذتي

فقد تكرّر صوت الشّين أربع مرّات، وصوت الميم ست مرّات وتكرّر صوت الباء خمس مرّات، وصوت الفاء أربع مرات، وقد أفاد التكرار هنا الاضطراب والضعف والجرح الذي أصاب العراق، وهناك أمثلة على تكرار الأصوات يمكن الرجوع إليها في الأعمال الشعرية.[١]

ومن صور التكرار أيضاً تكرار العلّاق للمفردة، كما في قصيدة (أنثى الينابيع) التي تكرّرت فيها مفردة الماء، وإن اختلفت صورها فمرّة يقول: (ماءها، واخرى ماء، الماء) فكيف لا وهو ابن بلاد الرّافدين، ولا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من لفظة الماء وإن تعدّدت صورها، ومن ذلك يقول:[٢]

خُذْني إلى مائِها

يا ماءُ، إنّ فَمِي حجارةٌ

وشكلٌ آخر لتكرار المفردة، كما في قصيدة (طائر يقبل من مذبحة)[٣]: (خذ بقايا جثث)، (خذ يدي)، (خذ رمادي)، فيكرر الشاعر فعل الأمر (خذْ) ثلاث مرات الذي يفيد الشعور باليأس الذي سيطر على نفس الشّاعر، وفيه دلالة على استمرارية مأساة الشعب العراقي، ممّا يجعلنا نلتقط مشهداً تصويرياً مأساويّاً.

وهناك أمثلة أخرى على تكرار المفردة للذّكر لا للحصر[٤].

---

[١] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ١٩٢/٢.

[٢] نفسه، ١١٧/٢.

[٣] نفسه، ١٩٢/٢.

[٤] نفسه، ٢٧٠/١، ٢٨٢، ٢٩١ ١٩٣/٢، ٢٢٩، ٢٨٧، ٢٩٢.

ويظهر شكل آخر للتكرار عند العلّاق يتمثل في تكرار العبارة كما في قصيدة (لي بلادٌ أحبّها وهي تنأى) فقد كرّر الشّاعر عبارة (لي بلاد أحبّها وهي تنأى) يقول منها هذه الأسطر:[1]

لي بلاد أحّبها وْهيَ تنأى

حَجبَتها الحروب

أَدنْو

فتمضي، مِثْلما الغَيْم؛

... ...

لي بلادٌ

أُحِبُّها، وَهْيَ تَنْأَى ...

آهٍ كَمْ عُدتُ كَيْ أُطِلَّ

على الحَقْلِ

... ...

لي بلادٌ

أحبّها وهي تنأى ...

أين تمضينَ

يتجلى التكرار هنا لعبارة (لي بلاد أحبها وهي تنأى) فقد تكررت ثلاث مرات، وجاءت الجملة في العنوان وفي وسط القصيدة، وفي نهايتها، وقد حجبت البلاد عنه الحروب، وتأوه الشاعر على حالها الرديء، المشحون بالهزائم والخراب والدّمار.

---

[1] العلّاق، **الأعمال الشّعريّة**، ٢/١٥٤-١٥٦.

وفي قصيدة (زمن الرّصاص الدّمشقي) يقول:[1]

... يَحْضُرني

مِنْ دِمَشْقَ، العَشيّةَ،

أعشابُها

نَبضُها،

قاسيون المحاصَر بالرّيحِ ..

والمطر العربيِّ

دمشق العشيّةَ

تَفْتَح بابين: واحدةً

لليتامى

وأَسرى الحروب

... ...

دِمشق العشيّةَ،

نافذةٌ،

يَعبُر الآنَ مِنْها

المساكين

... ...

ودِمشق العشيّة،

مُتَّكِؤٌ

للحياة

---

[1] العلّاق، **الأعمال الشعرية**، ١٥١/١.

يظهر التّكرار في عبارة (دمشق العشية) أربع مرّات، وتكرار عبارة (الزّمان الجديد) مرّتان، وعبارة (الغبار الجديد)، مرّتان، ممّا يحدث تأثيراً عميقاً في نفس المتلقي، وتجعله يشعر بحال دمشق المؤلم الذي لا يختلف عن حالها في وقتنا الحاضر، وتكراره أيضاً يظهر لنا مفارقة واضحة بين دمشق في الماضي ودمشق في الحاضر المشحون بالمآسي والكآبة واليتم والأسر والتّهجير والحصار.

ومن تكرار الشّاعر للعبارة في القصيدة نفسها قوله:[1]

... قولي

لهذا الزّمانِ الجَديد، اقتربْ

إنّ أبنائي، الآنَ يَشْتعِلونَ

...

... قولي

لهذا الغُبار الجَديد: اقتربْ

للرّصاصِ الكَئيبْ: اقتربْ

... ...

دمشقُ: الزّمانُ الجديدُ

الغبارُ الجديدُ،

وهناك أمثلة أخرى على تكرار العبارة [2]

---

[1] العلّاق، **الأعمال الشعرية**، ١٠٤/١.

[2] ينظر: العلّاق، **الأعمال الشعرية**، ١١١/١، ٣١٢، ٣٣٣، ٥١/٢، ١٣٨، ٣٥٩، ٣٦٢.

لا تخلو أي قصيدة شعرية من عنصر التكرار، لأنّه يسهم في فهم أبعاد التجربة الشّعرية وتشدّ انتباه القارئ إلى التكرار.[1]

إنّ التكرار بأنواعه سواء أكان للصوّت أم للمفردة أم للعبارة له قيمته الفنيّة، وقد ظهر بشكل واضح في شعر العلّاق، ممّا يحدث تناغماً في نسيج النّص، وهو أهم عناصر الموسيقا الداخليّةِ، لذا لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من التّكرار بأنواعه، فكلّ نوع منه له دلالته النفسيّة والإيقاعيّة والإيحائية، حسب موضعها في القصيدة، ودلالة على الحالة الشعوريّة للشّاعر، فمنها ما جاء للتوجّع والألم على حال العراق، ومنها ما كان يصف الفرقة والبعد عن البلاد، ومنها ما يدلل على الاهتمام بموضوع في ذهن الشّاعر، ومنها ما يفيد التأكيد والتنبيه للسّامع وهكذا.

[1] ينظر: الزروقي، علي عبد القادر، **أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا**، (محمود درويش) مقاربة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة الحاج بلخضر، باتنة، الجزائر، ٢٠١١، ص٢٠.

الخاتمة

الحمد للّه الّذي وفّقني إلى إتمام هذه الدّراسة، للصورة الشعرية عند علي جعفر العلّاق فهو من شعراء في العصر الحديث، فقد انتهت الدّراسة إلى أهمّ النتائج الآتية:

- تصوّر الدّراسة قلق رضا العلّاق وعدم رضاه عن حال العراق الجريحة التي تعرّضت وما زالت تتعرض للخراب والتدّمير والفساد.
- امتازت أعماله الشعريّة بحضور الأساطير القديمة التي تمثّل حال العراق خير تمثيل.
- حضور الإيماءات الاجتماعية والدّينية في شعره حضوراً لم يكن اعتباطيّاً، فشخصيّة علوان الحويزي تمثّل العراقي الثائر المحبّ لوطنه المضحيّ من أجله وحضور قصّة يوسف في شعره ترمز إلى حال العراق وقد وقعت فريسة في يدّ المحتلّ الأمريكيّ – الذئب – والعرب من حولها صامتون.
- استدعاء شخصيّات أدبيّة كشخصيّة امرئ القيس الذي وقف على أطلال المحبوبة يبكي عليها، فهذه الشخصيّة تعادل الواقع العربي المعاصر وقد وقف الشّاعر المعاصر يبكي حال العرب من ذلّ وهوان، وتجربة ابن زريق البغدادي تشبه تجربة العلّاق فهما ضحيّة الوقوف بين أرضين.
- تفاوت الصورة الحسيّة عند العلّاق، فكانت الصّورة البصرية الأكثر حضوراً في شعره وتأتي الصّورة السمعيّة في الترتيب الثاني ثم اللّمسيّة ثم الشمّيّة ثم الذوقية، ولعلّ حضور الصّورة البصريّة أكثر من غيرها يعود إلى الهمّ الوطني الذي يحمله الشّاعر ممّا يعكس حالة الشّاعر النفسيّة المثقلة بالهمّ الوطني الإنسانيّ.

- حضور التّكرار بشكل واضح في شعره سواء للحرف كان أو المفردة، أو للعبارة، وبهذا تكون الصورة خيرٌ معين للشاعر للتعبير عن الواقع الذي يعيشه، ويبرز مدى ثقافته الواسعة ومواطن الجمال في شعره.

وفي الختام: أرجو أن أكون قد وفقت في اختيار هذه الدراسة، راجية التّوفيق من الله ، فإن وجد تقصير فمن نفسي، فالكمال لله وحده.

المصادر والمراجع

١. إسماعيل، عز الدين، **الأدب وفنونه دراسة ونقد**، دار الفكر العربي، ط٩، القاهرة، ٢٠٠٤م.

- **الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٦٦م.

٢. أصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، تحقيق إحسان عبّاس وإبراهيم السّعافين، وبكر عبّاس، دار صادر، ط، بيروت، ٢٠٠٢م.

٣. اليزابيث درو، **الشّعر كيف نفهمه ونتذوّقه**، ترجمة محمد إبراهيم الشّوش، منشورات مكتبة ميمنة، بيروت، نيويورك، ١٩٦١م.

٤. أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشّعر**، مكتبة الإنجلو المصريّة، ط٢، ١٩٥٢م.

٥. البرازي، مجد محمد الباكير، **في النقّد الأدبي الحديث**، مكتبة الرّسالة الحديثة، ط١، عمّان، ١٩٨٦م.

٦. البطل، علي، **الصّورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**، دار الأندلس، دون طبعة.

٧. بلحاج، كاملي، **أثر التّراث الشّعبي في تشكيل القصيدة العربيّة المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)**، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م.

٨. الجهني، زيد بن محمد بن غانم، **الصّورة الفنية في المفضليات أنماطها ومصادرها وسماتها الفنية**، مكتبة الملك فهد، ط١، المدينة المنورة، ١٤٢٥هـ.

٩. حسان، عبد الحكيم، **النّظرة الرّومانتيكية في الشّعر**، سيرة أدبية لكولريدج، دار المعارف، مصر، ١٩٧١م.

١٠. الحكواتي، ماجد، **قصائد من الشعر العربي في العراق**، مؤسسّة جائزة عبد العز، سعود البابطين للإبداع الشعري، ط١، الكويت، ٢٠٠٤م.

١١. الخال، يوسف، **الحداثة في الشّعر**، دار الطّليعة للطباعة والنشر، ط١، بيروت، ١٩٧٨م.

١٢. خان، محمد عبد المعيد، **الأساطير والخرافات عند العرب**، دار الحداثة، ط٤، الأردن ١٩٩٣م.

١٣. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد (ت١٤٠٤)، **مقدمة ابن خلدون**، تحقيق: أبي عبد اللّه السّعيد المندوه، دار إحياء التّراث العربي، ط١، م١.

١٤. الدّاية، فايز، **جماليات الأسلوب الصورة الفنيّة في الأدب العربي**، دار الفكر المعاصر، (دون طبعة)، بيروت.

١٥. غاستون، باشلار، **جدلية الزّمان**، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٣، بيروت، ١٩٩٢م.

١٦. ذياب، محمد علي، **الصّورة الفنيّة في شعر الشّمّاخ**، وزارة الثقافة، (د.ط)، عمان، ٢٠٠٣م.

١٧. الرّباعي، عبد القادر، **الصّورة الفنيّة في شعر أبي تمام**، جامعة اليرموك، ط١، إربد، ١٩٨٠م.

١٨. ابن رشيق، أبو علي، الحسن القيرواني الأزدي، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه**، (ت٤٦٣): تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، بيروت.

١٩. زايد، علي عشري، **استدعاء الشّخصيّات التّراثية في الشعر العربي المعاصر**، الشّركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط١، طرابلس، ١٩٧٨م.

٢٠. الزّواهرة، ظاهر محمد هزّاع، **اللون ودلالته في الشّعر الأردني نموذجاً**، دار الحامد، ط١، عمّان، ٢٠٠٨م.

٢١. السّادة، أثير، **تحولات الصورة**، دار فضاءات، ط١، عمّان، ٢٠١١م.

٢٢. سلوم، تامر، **نظرية اللغة والجمال في النقد العربي**، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، اللّاذقيّة، ١٩٨٣م.

٢٣. شادي، محمد إبراهيم عبد العزيز، **الصّورة بين القدماء والمعاصرين دراسة بلاغية نقديّة**، ط١، جامعة الأزهر، ١٩٩١م.

٢٤. شحاتة، محمّد سعد، **العلاقات النحويّة وتشكيل الصّورة الشّعرية عند محمد عفيفي مطر**، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، (دون طبعة)، القاهرة، ٢٠٠٣م.

٢٥. الشّناوي، علي غريب محمد، **الصّورة الشّعرية عند الأعمى التّطليلي**، مكتبة الآداب، ط١، المنصورة، ٢٠٠٣م.

٢٦. شيخ روحة، جمعة محمود، **تطوّر الصّورة في مختارات البارودي الشّعريّة**، تقديم فوزي سعد عيسى، بستان المعرفة، (دون طبعة)، دمنهور، ٢٠١٠م.

٢٧. الصّائغ، وجدان، **الصّورة الاستعاريّة في الشعر العربي الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠٣م.

٢٨. صبح، علي علي، **البناء الفني للصّورة الأدبية عند ابن الرومي**، مطبعة الأمانة، القاهرة، ١٩٧٦.

٢٩. عباس، إحسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، عالم المعرفة، (دون طبعة)، الكويت، ١٩٩٨م.

- **فنّ الشّعر**، دار الثقافة، ط٢، بيروت، ١٩٥٣م.

٣٠. عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م.

٣١. عبد الله، محمد حسن، **الصّورة والبناء الشعري**، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، ١٩٨١م.

٣٢. عبيد، محمد صابر، **علي جعفر العلّاق رسول الجمال والمخيلة**، دار فضاءات، ط١، عمّان، ٢٠١٤م.

- **القصيدة العربية الحديثة بين البنية: الدلالة والبنية الإيقاعيّة (حساسيّة الانبثاق الشّعريّة الأولى، جيل الروّاد والستينات)** منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
- **المغامرة الجمالية للنص الشعري**، جدار الكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، ط١، عمان، اربد، ٢٠٠٨م.

٣٣. العبيدي، حسن مجيد، **نظرية المكان في فلسفة ابن سينا**، مراجعة وتقديم عبد الأمير الأكسم، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، ط١، بغداد، ١٩٨٧م.

٣٤. عسّاف، ساسين سيمون، **الصّورة الشعريّة ونماذجها في إبداع أبي نواس**، المؤسّسّة الجامعيّة للدراسات والنشر والتّوزيع، جبيل، ١٩٨٢م.

٣٥. عسّاف، عبد الله، **الصّورة الفنيّة في قصيدة الرّؤيا تجربة الحداثة في (مجلة شعر وجيل السّتينّات في سورية)**، دار دجلة، ط١، سورية، ١٩٩٦م.

٣٦. عصفور، جابر، **الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، دار التنوير للطباعة والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨٣م.

٣٧. عفيفي، أحمد، **الصّوت المختلف علي جعفر العلّاق في تجربته الشّعرية والنقدية والإنسانية**، دار فضاءات، ط١، عمّان، ٢٠١١م.

٣٨. عقاق، قادة، **دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي لمكان**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

٣٩. العلّاق، علي جعفر، **الأعمال الشعرية**، دار فضاءات، ط، عمّان، ٢٠١٣م.

- **الأعمال الشعرية**، دار فضاءات، ط١، عمان، ٢٠١٣م.
- **الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة**، دار فضاءات، ط، عمّان، ٢٠١٣م.
- **في حداثة النّصّ الشّعري دراسات نقدية**، دار فضاءات، ط٣، عمّان، ٢٠١٣م.
- **في مديح النّصوص قراءات نقديّة حميمة**، دار فضاءات، ط١، عمّان، ٢٠١٣م.
- **ها هي الغابة فأين الأشجار**، دار أزمنة، ط١، عمّان، ٢٠٠٧م.

٤٠. فضل، صلاح، **نظرية البنائيّة في النقد الأدبي**، دار الشروق، ط١، القاهرة، ١٩٩٨م.

٤١. القطّ، عبد القادر، **الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر**، دار النّهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨م.

٤٢. كبّابة، وحيد صبحي، **الصورة الفنيّة في شعر الطّائيين بين الانفعال والحس دراسة**، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م.

٤٣. المبارك، محمد، **استقبال النص عند العرب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (دون طبعة)، بيروت، ١٩٩٩م.

٤٤. الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، مكتبة النّهضة، (دون طبعة)، مصر.

٤٥. ابن منظور، **لسان العرب**، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٣م (٩ أجزاء).

٤٦. موافي، عثمان، **من قضايا الشّعر والنّثر في النقد العربي القديم**، دار المعرفة الجامعيّة، الاسكندريّة، ٢٠٠٠م.

٤٧. النابلسي، شاكر مخبون، **التّراب دراسة في شعر وفكر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٧م.

٤٨. نافع، عبد الفتّاح، **الصّورة في شعر بشار بن برد**، دار الفكر للنشر، عمّان، ١٩٨٣م.

٤٩. النويهي، محمد، **الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه**، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

٥٠. هلال، محمد غنيمي، **النقد الادبي الحديث**، نهضة مصر للطباعة، ط٦، القاهرة، ٢٠٠٥م.

الرّسائل الجامعية

٥١. المحادين، عدنان، محمد علي، **الصّورة الشعرية عند السياب**، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، ١٩٨٦م.

٥٢. الزروقي، علي عبد القادر، **أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا، (محمود درويش)، مقاربة أسلوبية**، رسالة ماجستير، جامعة الحاج بلخضر، الجزائر، ٢٠١١م.

٥٣. النوافعة، جمال، **أثر القرآن الكريم في الشّعر الفلسطيني الحديث**، رسالة دكتوراة، جامعة مؤتة، ٢٠٠٨م.

المجلات

٥٤. أصفهاني، محمد خاقاني، جلائي، مريم، **التراث الديني في شعر سميح القاسم شاعر المقاومة**، مجلة دراسة اللغة العربية وآدابها، ع٥، ٢٠١١م، ص٥.

٥٥. زايد، علي، عشري **توظيف التراث في شعرنا المعاصر** ، مجلة فصول، م١، ع١، ١٩٨٠م ،٣

٥٦. سعيدان، أحمد، **التراث العربي لماذا نحققه وكيف؟**، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، ع٧.

٥٧. العلّاق، علي جعفر، **احتفاء بالشعر وأعبائه**، جريدة العرب، ع ١٠٢٢٨.

- **الشعر فن جدير بأن تكرّس حياة بأكملها من أجلة**، مجلة عمان الثقافية الأردنية، ٢٠١٤/١٠/١٤م.

٥٨. محمد شيماء عثمان، **الصورة الحسيّة في شعر فهد العسكر**، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية)، م٣٦، ع١، العراق، ٢٠١١.

٥٩. هيف، عبد الله، **جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر**، مجلة جامعة تشرين، م ٢٧، ٢٠٠٥م.

المواقع الإلكترونية

٦٠. بلاوي، رسول، **التّناصّ القرآني في شعر يحيى السّماوي**، مؤسّسة النّور للثقافة والإعلام، نشر بتاريخ ٢٠١١/٥/٣١م.

٦١. **بنية الصّورة الشّعرية عند ممدوح عدوان، دراسات الأدبيّة ونقديّة**، دراسات أدبية ونقديّة، أنفاس ١٢ أغسطس، ٢٠٠٩م.

٦٢. الحلّاف، صادق داغر، **جمالية الصّورة الشّعريّة عند صدام فهد الأسدي**، منتدى بحر، نشر في ٢٠١٦/١/١٨م.

٦٣. حمدان، عبد الرّحيم، **توظيف الموروث الأدبي في شعر فوزي عيسى**، بحث نشر في ٢٠١٣/٣/٢٧م. موقع د. عبد الرحيم حمدان حمدان.

٦٤. الخويلدي، الدّمام ميرزا، **شعراء العراق يندبون منذ ملحمة جلجامش حتى كربلائيات الزمن الحاضر**، جريدة الشّرق الأوسط، ع ٨٨٨٩، نشر في ٢٠٠٣/٣/٢١م.

٦٥. شرتح، عصام، **جدلية الزّمان والمكان في قصائد مشهد مختلف لحميد سعيد**، ديوان العرب، نشر في ١٠/ تشرين الثاني، ٢٠١٥م.

٦٦. العبيدي، محمد جاسم، **أثر البيئة في الشّعر (بلاد النهرين نموذجاً) موقع د. ناصر الشيحان**، نشر بتاريخ ١٧/يناير، ٢٠١٢م.

٦٧. عزّام، محمد، **الأسطورة في الشعر السوري المعاصر**، مقال نشر بتاريخ ٢٠٠٨/٨/١٢م.

٦٨. غنيم، كمال أحمد، **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر**، شبكة فلسطين للحوار.

٦٩. مرهون، عقيل حربي، **الرّؤية الفنيّة ودلالة المكان في الشّعر العربي**، جريدة الصّباح، نشر في ٢٠١٣/١٠/٣٠م.

Abstract

The poetic imagery plays an important role in poetry. It is present in the old poetry and it is still present in the modern one . This study tackles the poetic imagery by AL-Allaq and it gave a definition of the poetic imagery lexically and contextually, dividing it into three chapters.

The heading of the first chapter is about the sources of the poetic imagery, including the inherited with all its kinds ; the legendary, the historical and the religious one, supported by a practical side of AL-Allaq's poetry. Also, this chapter tackled the environment with all its types ; the living and the nonliving environment . The living one included human beings, plants and animals. On the other hand, the nonliving environment included water, air, light and soil with the practical side of poetry for all these sources. The second chapter deals with the styles of the single imagery using various methods like the direct description, personification, simile and Synaesthesia, supported with poetic evidences. Also, the second chapter tackles the compound styles of imagery such as the drama , colour, motion and imagination in addition to the imagery based on the senses; visual, auditory, touch, smell and taste.

The third chapter deals with the formulation beauty of the imagery and it included the most important elements that help in evoking the imagery like music and repetition. The study ended up with a conclusion of the results as well as an appendix of the resources.

Hebron University

Faculty of Higher studies

Arabic language program

The Poetic Image in Poetry Ali Ja`far Al-Allaq

By

Wafaa Mohammad Arameen

Supervised by:

Dr. Bassam AbdElafoo Elqawasmi

This thesis has been submitted as partial fulfillment of the requirements for the M.A degree in Arabic literature, Department of higher studies at Hebron University

1438 H / 2016 G