

الصورة الشعرية الحسية: تشكيلاتها الفنية ودلالاتها الصوفية في شعر عبدالله العشي
The Sensual Poetic Image: its artistic formations and its mystical
connotations in Abdullah Al-Ashi's Poetry

د/ لخميسي شرفي

جامعة العربي التبسي - تبسة - الجزائر

Chorfi.lekhemissi@univ-tebessa.dz

تاريخ النشر: 2020/03/22

تاريخ القبول: 2020/02/18

تاريخ الاستلام: 2020/01/23

ملخص: تُعدُّ الصورة الشعرية من أهمّ عناصر بناء النص الشعري عامة والحديث والمعاصر على وجه الخصوص. لم تقف عند حدود مفهوم الدرس البلاغي القديم لها، والذي قدّمها بعدد المسمّيات، بل تجاوزته إلى أنواع جديدة جعلتها أكثر تعقيدا وتنوعا. لعلّ أبرزها الصورة الحسية التي تمثّل انعكاسا عميقا للعلاقة الجدلية بين ذات الشاعر ومدركات الواقع الحسية.

هذه الصورة سكنت القصيدة المعاصرة، فمن خلالها ترجم المبدعون تجاربهم الشعرية المختلفة، ومنهم عبدالله العشي الذي استطاع من خلال أنواع هذه الصورة الحسية عكس تجربته الصوفية ورسم معالمها النفسية والعاطفية. فعلى يده تجاوزت هذه الصورة الشعرية كونها أداة تعبير وتوضيح لتكون أداة بناء توحى برؤيته الصوفية وتجسّد تجربته الشعرية، كما استطاعت تجاوز كونها صورة حسية حقيقية ترتبط بالمادي وتتقيّد بالدلالة المحدّدة لتكون صورة حسية رامزة مفعمة بالإيحاء ومتعدّدة الدلالة.

كلمات مفتاحية: الشعر المعاصر، الصورة الشعرية الحسية، تجربة صوفية، الدلالة، الإيحاء.

Abstract: Poetic image is considered one of the most important elements of contemporaneous poetry. It is not limited to concepts given by traditional rhetoric research. But it extends to encompass new types to the point that it became more complex and more diversified. The perceptive image may be the most important, because it represents a deep reflection of the dialectic relationship between the poet and his perceptions about reality.

This kind of image proliferates in contemporaneous poetry, poets use it to represent their different poetic experiences. One of them is Abdullah Elachi who. This poetic image is no longer an expression or an illustration tool, to be a component tool reflecting the poet mystic vision and founds his poetic experience. It is also no longer a real perceptive image related only to all that is material, and to well defined meaning, but is an allusive perceptive image rich of connotations and polysemic.

Keywords: contemporaneous poetry, poetic perceptive image, mystic experience, meaning, allusion.

1. مهاده نظري :

الخطاب الشعري نظام تركيبى ينتظم ضمن سلسلة من الجمل المتسقة والمنسجمة دلاليا وإيقاعيا من خلال شبكة العلاقات الدلالية للخطاب. وشعرية الخطاب كما ترتكز في جانب من جوانبها، على المعنى الناتج عن هذه العلاقات السياقية المتشابكة، فهي تُبنى أيضا على المتخيل، حيث تنشأ الصورة الشعرية كمقوم أساسي من مقومات الخطاب. وقد ظهرت الصورة الشعرية في النقد الحديث لتتجاوز مسميات البلاغة القديمة، إذ لم يعد الدارس يبحث « في التشبيه، والاستعارة ونوعهما، ولا المجاز وضروبه»¹، وإنما تجاوز ذلك إلى مفهوم الصورة الذهنية باعتبارها رمزا أو رابطا بين عناصر مختلفة، أو شبكة علاقات معنوية منسقة.

ومن المفاهيم الأولى للصورة الشعرية اعتبار الشعر صورة ناطقة للعين، أو كما قال (دي . لويس) عنها بأنها « رسم قوامه الكلمات »². وهذا ما جعلنا نبحت في الصورة الحسية باعتبارها نوعا من أنواع الصورة الشعرية الحديثة التي اهتم بها النقاد. فلقد أقام النقد الحديث علاقة رابطة بين الصورة الشعرية والانطباع الحسي، فالصورة لا تكتسب فعاليتها من مجرد كونها صورة، وإنما بميزتها «كحادثة ذهنية ترتبط نوعيا بالإحساس»³.

2. الصورة الشعرية الحسية

هي نوع من أنواع الصور الشعرية المجسدة لهذا التصور النقدي الجديد، وهي نتاج كل ما ينتقل عبر الحواس إلى الدماغ. وهذا لا يعني أن الصورة تتشكل بمجرد حشد هذه المدركات الحسية ورضفها، بل هي «تتطلب نوعا من العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة ومدركاتها الحسية. فتحذف منها أشياء، وتضيف إليها أشياء أخرى، ويُعاد تركيب تلك المدركات في صورة مغايرة لكل أشكالها المألوفة؛ فلا تعود تطابق أي شيء خارج التجربة»⁴.

وفي ظل التحديث الشعري وما عرفته القصيدة المعاصرة من تحول في طريقة بنائها، استطاع النقاد من خلال الربط بين الشعر والإيحاء، تغيير مفهوم التقديم الحسي في الصورة، وكذلك إلغاء ما يعيق تذوقها وإدراك طبيعتها ، وذلك لما أصبح التعبير عن العالم الداخلي قسيما للتعبير عن موجودات العالم الخارجي. وطبقا لذلك لم تعد الصورة في الشعر وليدة حاسة واحدة، بل أصبحت «نتيجة لتعاون كل الحواس»⁵.

ويُعدُّ عبدالله العشي⁶ واحدا من الشعراء المعاصرين الذين تميزوا بتوظيف هذا النوع من التصوير الشعري في تشكيل قصيدته الحداثية ذات الرؤية الصوفية. فالصورة الحسية تشكل حيزا معتبرا في نصه الشعري، لارتباطها بخياله الخصب الذي غدّى نسيج تجربته الصوفية ، ورسم معالمها النفسية والعاطفية من خلال هذه الصورة الحسية التي توزعت على حواسه كافة بطريقة أقرب إلى التوازن النسبي.

3. أنواع الصورة الحسية في شعر عبدالله العثي:

1.3 الصورة البصرية:

تُعدّ حاسة البصر من أهم الحواس عند الإنسان، فالعين هي الوسيلة الوحيدة التي يستلم بواسطتها الذهن البشري الصور المختلفة بأشكال مادية ملموسة. وهي بذلك تسهم في تشكيل الصورة الحسية. ونعني بالصورة البصرية «تلك الصور التي تكتب للعين، وتهتم بالجانب السيميائي في عملية التشكيل الشعري، بما في ذلك الاهتمام باللون والحذف والبياض والمفارقة والوصف، وغيرها من التقانات التي تشتغل في فضاءها الذاكرة البصرية للشاعر، وتتحرك باتجاهها الشهوة البصرية للمتلقي»⁷.

وتعتمد الصورة البصرية على إدراك الأشياء ورؤيتها بأحجامها وأشكالها وألوانها وحركاتها وسكناتها، إلى جانب التأمل العميق المدرك للنظير والمماثل وربطها به، وتصويرها بصفاتها الداخلية والخارجية من خلال رؤية شعرية تستنبط الذات، وتحسن تصوير انعكاساتها والتعبير عنها⁸. ويُعوّل العثي كثيرا على الصورة البصرية في إيصال بوحه الصوفي إلينا، مما جعلها في مقدمة الحواس، «فمن المؤكد أن البصر هو الأكثر فاعلية في تعرف الشاعر على مفردات الواقع»⁹. ففي قصيدة (حرائق الفتون) يقول العثي:

مَوْلَايَ،

يَا سَيِّدِي ..

وَسَيِّدَ الْإِشَارَةِ

تَجَلَّ لِيْكَيْ أَرَانِي

كَيْ أَسْتَعِيدَ صُورَتِي أَمَاي

كَيْ أَفْتَحَ ابْتِدَائِي وَاحْتِيَامِي

عَلَى رُؤْيِ الْأَمْطَارِ وَالْأَشْعَارِ

وَالرَّمَزِ وَالْإِشَارَةِ¹⁰.

جمعت هذه الصورة البصرية في تشكيلها أكثر من عنصر بصري، من مثل (تجلّ، أراني، أستعيد صورتني، رؤي). وباختلاف أفعال وأدوات الرؤية يزداد ارتباط الصورة ذهنيا بتجربة الشاعر الصوفية، فالفعل (تجلّ) يحقق رؤية بصرية مثالية تدرك بالبصيرة قبل البصر. ولا يخفى حجم الرؤية الباهر الذي يحققه التجلي وانكشاف الذات العلوية. أما الفعل (أرى) فيعطي للرؤية حجمها الطبيعي الذي تتحدّد معه معالم الصورة العادية، وأما عبارة (لكي أستعيد صورتني) فتبرز دور المخيلة في الاسترجاع البصري للصورة، وإعادة تشكيلها بما يناسب رؤية الشاعر.

هذا التنوع في أدوات تشكيل الصورة الشعرية يظهر في نصوص شعرية أخرى، حيث تجمع بين مصدر البصر ومدرجاته ومدى انعكاسه على النفس الشاعرة من جهة، والمتلقي من جهة ثانية. يقول العشي:

الصَّحُوُّ فِي عَيْنَيْكَ

لَا يُرِيحُنِي

وَالْغَيْمُ لَا يُرِيحُنِي

وَهَذِهِ الْكِتَابَةُ الْكَسِيحَةُ

الْأَطْرَافِ لَا تُرِيحُنِي

وَلَا...

فَخَلْفَهَا يَلُوحُ ظِلُّ أَبْيَضٍ يَسِيلُ

وَتَلَّةٌ خَضْرَاءُ

تَكَادُ مِنْ إِيقَاعِهَا تَمِيلُ¹¹.

جمع العشي في هذه الصورة الحسية بين مدرجات البصر ومصدره من خلال المفردات (الصحو، عينيك، الغيم، يلوح)، إلا أنها كانت أقرب إلى الصورة الإيحائية والذهنية منها إلى الصورة الحسية، لأن الشاعر يريد أن يسخر حواسه لنقل تجربته الشعرية بأبعادها الصوفية النفسية والعاطفية. إن مخيلة الشاعر الخصبة لعبت دوراً في بناء هذه الصورة البصرية وتشكيلها بالاعتماد على مقومات حسية مختزنة، وبها استطاع العشي ابتكار لغته التصويرية الخاصة به. وبمثل هذا التوظيف الحسي للعناصر البصرية نجح في تشكيل صورته الذهنية الإيحائية التي لا تعكس حقيقة الأشياء الموجودة في العالم الخارجي، بقدر ما تستفيد من تلك الموجودات لترسم صورة خاصة تعكس تجربة صوفية خاصة. فهو يقول:

كُلَّمَا قَرَّبْتُ عَيْنِي لِكَيْ أُبْصِرَهُ،

أَوْ أَرَى طَيْفًا مِنْكَ فِيهِ

كَانَ يَدُنُو، ثُمَّ يَنَائِي ...

ثُمَّ يَدُنُو، ثُمَّ يَنَائِي ...

ثُمَّ إِنَّ جِئْتُ إِلَيْهِ

صَارَ نُورًا كَوَكَيْبًا

وَاخْتَفَى ...¹².

تبدو أدوات الرؤية في هذا المثال كافية لإنشاء صورة حسية تعكس الواقع أو بعضاً منه، وهي (قربت عيني)، (أبصره)، (أرى)، (نورا) و(اختفى). لكن المرئي الذي أخبر الشاعر عنه في هذه الصورة

البصرية لم يتضح في مخيلة المتلقي كصورة حسية، بل بقي فكرة ذهنية تثير الدهشة وتأسر الخيال ليلاحق ملامح هذا الكائن التوراني الذي بدأ في أول الصورة قريبا، وصار في نهايتها بعيدا باختفائه مثل الشهب. لقد نقلت هذه الصورة خيبة شاعرنا الصوفي حين أخفق في الظفر برؤية هذا الكائن النوراني الذي ألهب وجدانه.

كما تغدو الصورة البصرية عجائبية تثير الفضول والدهشة، حين يرسم الشاعر لحظة بلوغه أعلى مراتب المقامات الصوفية، أين يتم الكشف وتحصل الرؤية النورانية، فيخبرنا عما رأى وكله إعجاب ودهشة لما رأى :

ورأيت أجمل ما رأيت:

فيروزة من سندس

وحمامة من نرجس

ورأيت دنيا غير ما ألفت عيوني:

ضوءاً يمازج بالها ضوءاً ...

ويدنون من جفوني

سحرا

ويحضن غيمة بيضاء في عشق وهتون¹³.

إن جمال هذه الصورة البصرية، ومكمن الشعريّة فيها يبرز في قدرة العشي على الجمع بين عناصر متنافرة في تشكيل حسي بديع، بدت خلاله الصورة كاملة التجانس. وإذا كان المرتكز البصري لهذه الصورة واحدا، هو الفعل (رأيت) المكرر ثلاث مرات، فإن المرئي كان متعددا (فيروزة، حمامة، دنيا، ضوء، غيمة بيضاء). وهذا التنوع المرئي داخل فضاء الصورة البصرية إنما يعكس سلوك رجال الصوفية وهم يؤدون شطحاتهم في حضرتهم إلى أن يبلغوا حدّ النشوة القصوى، وخلالها تتراعى لهم هذه الصور التي تتقاطع مع الواقع، وتتعالق مع المخيلة، لأن وظيفة «المخيلة لا تعني استذكارا لصور المحسوسات، واستعادة تخيلها، ولكنها تتجاوز ذلك إلى وظيفة ابتكارية متميزة»¹⁴.

2.3 الصورة السمعية:

إن التأكيد على حسية الصورة لا يعني بالضرورة اقتصارها على الصورة البصرية، حتى ولو كانت المدركات البصرية تمثل المجال الأكبر بين مختلف المدركات الحسية. فالصورة الحسية تشمل كل مدركات الحواس دونما اقتصار على نوع محدّد منها، ومن ثمّ يمكن للشاعر بناء صورته بعيدا عن حاسة البصر، وباعتماد حاسة أخرى تعتمد عليها هذه الصورة التي هي «إعادة إنتاج عقلية لتجربة عاطفية أو إدراكية عابرة، ليست بالضرورة بصرية»¹⁵. وهذا ما تجلّى في شعر العنّي أين أخذت الصورة السمعية حيّزا لا يقل أهمية وبروزا عن الصورة البصرية، إذ تردّد الصوت بوحا وهمسا

وأنفاسا ونداء وصراخا. هذا التلون في التّبرّة الصّوتية التي ارتكزت عليها الصورة السمعية يعكس تلون الحالات الشعورية التي مرّ بها الشاعر، كما يعكس مستوى تواترها. «ولا يخفى ما لهذا الجانب الصوتي في الشعر من أهمية كبيرة في البنية العامة للنص، إذ يشكل عاملا فعالا من عوامل ديناميته ومرونته»¹⁶.

ففي ديوان (يطوف بالأسماء) تحضر الصورة السّمعية ببعدها الصوفي، حيث يوظف العشي أفعال السمع وأدواته المختلفة لتشكيل صورة سمعية هي انعكاس حقيقي وترجمة عميقة لتجربته الصوفية المبنية في عمومها على ثنائية الشاعر والأنثى الرامزة. ففي قصيدة (لبّيك) يحدثنا العشي عن هذه الأنثى المصاحبة له دائما في رحلة البحث عن الذات، يقول:

طَافَتْ مَعِيَ بِالْبَيْتِ، صَلَّيْنَا مَعًا، دَعَتْ، دَعَوْتُ،
ضَمَمْتُهَا إِلَى جَوَانِحِي، بَكَتْ، بَكَيْتُ،
صُحُتْ عِنْدَ الرُّكْنِ: يَا اللَّهُ،
ذَوَّبْنَا مَعًا، لِكَيْ نَصِيرَ وَاحِدًا وَلَا أَحَدًا¹⁷.

تشكّلت الصورة السمعية في هذا المقطع الشعري من مفردات لها علاقة بالصوت والنداء: (صلينا، دعت، دعوت، بكت، بكيت، صحت)، وفي تدوير الشاعر لهذه الأفعال بينه وبين مرافقته، فهو يبرز تلك المشاركة الوجدانية التي يريد من خلال عبارة النداء (يا الله) أن تؤول إلى حلول يذوب خلاله أحدهما في الآخر. وتلك غاية ينشدها الصوفيون ويحترقون شوقا لبلوغها.

وفي القصيدة ذاتها نقرأ المقطع الشعري الآتي:

رَأَيْتُ مَلِكَ اللَّهِ
سَمِعْتُهُ يُقَاجِرُ الْجُلَاسِ حَوْلَهُ
سَمِعْتُهُ، كَأَنَّ بَيْنَهُ وَبَيْنَنَا قَوْسَيْنِ أَوْ أَقْلَ
أَلْقَيْتُ فِي الْحَجِيجِ حُطْبَتِي
حَثَّتُهُمْ عَلَى الصَّلَاةِ وَالزَّكَاةِ وَالصَّيَامِ وَالْعِبَادَةِ
حَثَّتُهُمْ عَلَى الْجِهَادِ وَالشَّهَادَةِ
أَمَرْتُهُمْ بِالشِّعْرِ وَالْكِتَابَةِ¹⁸.

وفيه تشكلت صورة سمعية من المفردات (سمعته، ألقيت، حثتهم، خطبتي)، مع الإشارة إلى أن الفعل (سمعته) المكرر مرتين قد انزاح إلى ضرب من السمع القلبي، لأن المسموع هو الله وليس إنسانا عاديا. أما الأفعال (ألقيت، حثت) فتجسّد السمع الحسي لكونها تدور بين بني البشر. والجمع بين المعنوي والحسي يمدّد الصورة السمعية بطاقات تعبيرية يكون لها وقع مميز في قلب المتلقي.

وفي ديوان (مقام البوح)، كانت بداية تعامل العشي مع الصورة السمعية مقرونة بتطلّعه لمعرفة صوت ملامحه التي يكثر مناجاتها، حيث يرى صوتها إيقاعاً سماوياً يتردد صدها في أذنيه وكأنه الوحي الإلهي. إذ يقول :

تَابَعْتُ إِيقَاعاً سَمَاوِيّاً يَرُنُّ بِدَاخِلِي
هُوَ صَوْتُهَا
لَا
بَلْ صَوْتُهَا
هُوَ صَوْتُهَا
فَكَأَنَّهُ وَحْيٌ إِلَيَّ
وَكَأَنِّي مِنْ نَسَوْتِي الْكُبْرَى نَبِيٌّ.¹⁹

أکید أن الصوت في هذه الصورة متميز، لأنه لم يصدر من الأرض ككل صوت، بل هو آتٍ من السماء، ولم يكن حاداً ليزعج الشاعر أو يرهبه، بل كان مثل الإيقاع الموسيقي تطرب له الأذان. لذا تابع الشاعر الإصغاء إليه رغبة في معرفة صاحبه والتعرف عليه، وهنا ينشأ التوتر لكثته سرعان ما يزول بالتعرف على مصدر الصوت، حيث غدا هذا الصوت وكأنه وحي انتشى له الشاعر الصوفي حتى خال نفسه في مقام النبي مشابهة.

إن طريقة الشاعر في الاستجابة لهذا الصوت تعكس حالته النفسية وخصوصية تجربته الشعرية، وهذا ما أضفى اللمسة الجمالية على صورته السمعية، ذلك «أن ما يفجر شعرية الخطاب ليس الاتكاء على عاملي الخيال والبلاغة»²⁰، بقدر ما ينتج عن طبيعة التجربة الشعورية ومدى استنادها إلى العلاقات النصية التي تحيل الذاكرة باتجاه الإحساس المادّي بالعالم.

ومن خلال الصورة السمعية سعى العشي إلى رسم طبيعة هذا الصوت الأنثوي الملمم، وإبراز وقعه على نفسه، وبيان ما يتركه فيه من أثر، وكيف يتلون بألوان الطبيعة، ويتلبس أصواتها الجميلة، فيقول :

يَأْتِينِي صَوْتُكَ يَا مَوْلَاتِي ...
رَقْرَاقاً مِنْ نَبْعِ الْغَابَاتِ²¹

كما تُبرز الصورة السمعية كيف يتلون الصوت الأنثوي الملمم، فيتحول إلى همس قريب يكشف انسجام العلاقة بين المرأة الملهمة والشاعر المبدع، فينير دربه ويشق طريقه إلى أعماق الأسرار أين يحقق ما تصبو إليه روحه الصوفية من تنعّم بفيوض الأنوار العلوية، وذلك حين يقول :

يَحْمِلُنِي هَمْسُكَ ...
يُدْنِينِي مِنْ سِرِّ الْأَسْرَارِ

يَغْسِلُنِي مِنْ طِينِي...
يَشْمُلُنِي بِقُيُوضِ الْأَنْوَاذِ.²²

فإذا كان الصوت المستعمل كمرتكز لهذه الصورة السمعية هو (الهمس)، فقد دلّ الجانب الإيقاعي للعبارة الشعرية على معنى هذا الصوت، حيث اختار الشاعر من الحروف (حرف السين) الذي تكرر في الكلمات (همس، سر، الأسرار، يغسلي)، لتصبح الصورة من مبتدئها إلى منتهائها ناطقة بهذا الهمس، عاكسة بذلك التفاعل الإيجابي بين التجربة الشعورية لعبد الله العشي وبين لغته التعبيرية، حيث تعانقا في انسجام تام يجعل المتلقي يعيش الحالة بوجودانه وحواسه، فيتفاعل معها. وذلك كله بفضل هذه الصورة ذات الفاعلية الشعرية، فالشعر «يعتمد في استلهام قيمه الجمالية على الصوت الذي يثير فيمن يصغي إليه، ويستمتع إلى نبراته، وهمسه، وجهره وشدته، ولينه انفعالا خاصا»²³.

ولئن عكست هذه الصورة صوتا هادئا يترجم حالة التجاوب بين الشاعر وملهمته في لحظة شعرية عنوانها المناجاة، فإن الصورة الآتية تبرز خلاف ذلك، فقد ارتفع الصوت إلى حدّ الصراخ حين عبّر العشي عن لحظة انتهاء البعد والجفاء، وحلول لحظة التواصل الملمم حيث تدنو منه ملهمته. وتعبيرا عن الفرح العارمة بتلك اللحظة المتميزة في مسار تجربته يرتفع الصوت متحوّلا إلى صراخ في قوله :

صَرَخْتُ
صَرَخْتُ،
صَرَخْتُ
صَرَخْتُ
وَأَنْقَطَعَ الْكَلَامُ ...

.....

وَسَقَطْتُ ...

مَغْشِيًّا عَلَيَّ.²⁴

فالصوت في هذه الصورة متوتر بطريقة حادة، وكان مرتبطا مدلوله لفظة (صرخت) أولا، وتكرارها في هذا المقطع الشعري ثلاث مرات، ثم النهاية الحادة للمقطع الشعري بعبارة (وانقطع الكلام) وما تلاها من نقاط حذف. لقد استطاع العشي من خلال الحاسة السمعية المرتكزة على الصوت بنبراته المختلفة أن يرسم صورته الذهنية التي تتجاوز الخيال والمدركات الحسية إلى التجربة الشعورية وتفاعلات الخبرة الإنسانية.

3.3 الصورة السمعية:

وهي نوع من الصور الحسية تقوم على استشعار حاسة اللمس من رخاوة ونعومة وخشونة وغيرها. واللمس واحد من منافذ إدراك الأشياء ووصفها وتصويرها، وكل شاعر مبدع يستطيع استثمار هذه الحاسة في تصوير المدركات اللمسية، كالنعومة والخشونة، والطراوة واليبوسة، والرقّة والخشونة وغيرها²⁵.

ولعبد الله العشي قدرة على استثمار كل الحواس لرسم صورته الشعرية ذات المدارك الحسية للتعبير عن تجربته الشعورية ذات الخصوصية الصوفية، حيث أفادت صورته من القرائن الحسية «وهي تنقل المفاهيم والأفكار المجردة من دائرتها المعروفة إلى دائرة المحسوس»²⁶، علما أن هذه الصورة لم تكن انعكاسا مباشرا لمدركات الواقع وموجوداته، بل نحت في غالب أحوالها منحى مجازيا جعلها أقرب إلى الصورة الذهنية. والصورة اللمسية تعكس هذه الحقيقة في قول العشي :

تُمْ غَابَتْ
كَأَنَّ قَمَرَ
مَدَّ مِنْ سَائِعِ السَّمَوَاتِ الْيَدَيْنِ
وَمَسَّحَ عَنْ جَبْهَتِي
وَأَسْ ..
تَتَرَّ 27.

قامت هذه الصورة اللمسية على مفردات من حقل اللمس هي (مدّ، اليدين، مسح، عن جبتي)، وهي جميعا تحيل على فعل اللمس مباشرة لتعطي دلالة لمسية محسوسة. لكنها في سياقها الشعري تجاوزت هذا المعنى الحسي إلى معنى مجازي يعطي الصورة شكلا ذهنيا. تم هذا الانزياح حين أسند الفعل (مدّ) إلى (القمر). وقد زاد من جمالية هذه الصورة قدرة الشاعر على التشخيص حين أظهر الجماد في صورة الإنسان. هذه الأئسنة أكسبت صورته فاعلية شعرية، وضاعفت من تأثيرها في المتلقي.

ومن صور الديوان اللمسية التي تعبّ من فيض الخيال، وترتدي من حلله الجميلة ما يجمع بين مفردات متنافرة في حيز مكاني يحولها إلى انسجام يبرز في قوة الحركة والمرونة العاكسة لتجليات التجربة الشعرية:

كَمْ مَرَّةً وَقَعْتُ خُطَايَ
عَلَى خُطَاهَا،
وَوَقَعْتُ مُحْتَرِقًا عَلَى بَقَايَا
مِنْ صَدَاهَا²⁸.

فهذه الصورة اللمسية تحكي لحظة المكاشفة الشعرية التي تقوم على اللقاء بين الشاعر وملهمته، وما يتركه ذلك الموقف الوجداني من آثار ترتسم على جدران تجربته الشعورية. وإن الارتكاز اللمسي في هذه الصورة قد قام على الخطى ووقعها فوق بعضها في مشهد أقرب إلى تتبع الأثر، بمعنى أن الشاعر يتتبع خطى ملهمته لصوغ تجربته.

إن اللغة الشعرية المتزاحة لدى عبدالله العشي، المناسبة لرؤيته الصوفية جعلت استعمال المحسوسات يخرج عن فضائه الطبيعي إلى عالم خيالي جميل تتباعد فيه المسافة بين الدال والمدلول كما عُهدت في الاستعمال الواقعي. ففي تعبيره عن التجربة الإبداعية التي تجعل عالم الشعر تشكيلا وتعبيرا، يستعمل العشي في ضرب من التصوير البارع سلسلة من الكلمات ذات الدلالة الحسية، وهي (جلست، يمسح، أهدابنا، يداعبنا، فتوكأ). نقف على ذلك في قوله:

جَلَسْتُ وَرَدَّةَ الشَّعْرِ مَا بَيْنَنَا

كَانَ رَمَزٌ يَتَوَجَّنَا

وَيُمَسِّحُ لَفْظًا بِأَهْدَابِنَا

وَيُدَاعِبُنَا بِجَمِيلِ الْكَلَامِ

فَتَوَكَّأَ عَلَيَّ تَعْبِي أَيْهَا الظِّلُّ

وَاقْصُصْ رُؤَاكَ عَلَيَّ مَا تَبَقَّى مِنَ الْوَقْتِ

فَالصَّخُورُ مَرَّ وَمَرَّ الْكَلَامُ²⁹.

وإذا كان وجود الصورة في النص الشعري مهما انطلقا من أنها «نوع من الصوغ اللساني المخصوص الذي بواسطته يجري تمثيل المعنى تمثلا جديدا ومبتكرا»³⁰، فهي بذلك تفعل في النفس ما لا يفعله أداء الفكرة بطريقة غير مباشرة تنطلق من المألوف وتتجاوزه في حركة انسيابية جميلة تجعلك مجبرا على تأويل المعنى لفهمه. وذلك يعود إلى استفادته من التراكم اللفظي بغرض توسيع البؤرة الدلالية أو نواة الصورة الشعرية مما يفتح مجالا واسعا لتخيل دلالتها المعرفية المشكلة لها. يتضح ذلك في قوله :

أِهْ ...

مَنْ دَلَّ قَلْبِي ...

لِيُنْتِثَالَ هَذَا الْجَمَالَ الْوُضِيءُ ...

أَمَامِي،

وَبَيْنَ يَدَيْهِ

يَغْسِلُنِي مِنْ بَقَايَايَ ...

يُسَلِّمُنِي لِلْهُيُوتَى

وَيُلْبَسُنِي الْبُرْدَةَ النَّبَوِيَّةَ³¹.

لئن بدت هذه الصورة في أولها مرتكزة على مؤشرات بصرية كاستعمال اسم الإشارة (هذا) وظرف المكان (أمامي)، إلا أن المرتكز للمسي يظهر في الأسطر الأخيرة من المقطع ليحدد هوية الصورة حين تتابعت أفعال اللمس مقرونة بمدلولاتها التي تتراوح بين الحقيقي والمجازي. هذه الأفعال هي (يغسلني، يسلمني، يلبسني)، فالفعل (يغسل) مرتبط باللمس لوقوعه على ذات هي (الياء)، لكن مدلوله الحسي انتفى في السياق وأصبحت له دلالة معنوية مجازية تعمق أثره في هذه الصورة للمسية من خلال الانزياح الذي أوجد الفجوة والتوتر في التعبير. ومثله الفعل (يسلمني) الذي يتم في الأصل يدًا بيد، لكن طرفي التسليم في السياق الشعري تجاوزا هذا المعنى الحسي ليثيرا دهشة المتلقي ذلك أن التسليم تم بين طرفين غير عاديين: أما الأول (الجمال الوضيء) العائد على المرأة المهمة التي تلونت دلالتها في الديوان حتى غدت رمزا صوفيا، بحيث يصعب التعرف عليها. وأما الثاني فهو (الهيولى)، ومعه يوغل المعنى في المجاز والتأويل. لقد تجاوز الشاعر في تشكيل صورته المدارك الحسية ليصل مغاور خيالية أقرب إلى الأسطورة، وهو ما أكسبها لمسة جمالية شعرية.

وبالعودة إلى المرتكز للمسي الأخير، وهو الفعل (يلبس) نجد مدلوله أقرب إلى الواقع الحسي لكن ربطه بالبردة النبوية يجعل التعبير الشعري مزاحا إلى المجاز وهو ما يترك القارئ متأرجحا بين ثقافته التاريخية والمفاهيم الصوفية للشاعر حتى يقف على جمالية الربط بين الدلالتين. وفي ذلك التحفيز الذهني تكمن البراعة الشعرية لهذه الصورة، فشعريتها تهض عبر علاقات الترابط بين الحسي والمجازي، والقدرة على تحويل العلاقات بينها من نفسية وذهنية إلى علاقات حسية لمسية.

4.3 الصورة الذوقية:

تضم كل ما يدرك بواسطة حاسة الذوق، ولهذا النوع من الصور علاقة بالإحساس، ذلك أن الإحساس والذوق عمليتان متلازمتان في الشعر، وعادة ما نقرن الذوق بالشعور، فالمذاقات الطيبة تقترن بالمشاعر الجميلة، فيما تقترن المذاقات السيئة بالشعور المماثل لها. فتذوق الأشياء له أثر كبير في إدراكها والإحساس بها³².

وللصورة الذوقية في (مقام البوح) حضور يبرز أهميتها في تجلية المعاني وصوغ التجربة وعكس المشاعر والأحاسيس. وبما أن الديوان في مجموع قصائده هو عبارة عن محاوراة وجدانية بين الشاعر وملمهته، فإن الصورة الذوقية لم تتجاوز هذه المعاني الدلالية. ومن ثم لا ننتظر منها أن تكون انعكاسا واقعيًا مباشرًا يجسد الحضور المادي لها، لتبقى صورة العشي الحسية بجميع أنواعها أقرب إلى الذهنية، حيث يتجاوز حدود المتخيل إلى عملية خلق واستحداث جديد ينتج عنه تشكيل فني مغاير للمألوف حين يفرغ فيه بواسطة صياغاته اللفظية الجديدة مكبوتاته النفسية والوجدانية ضمن عملية إبداع تختزن تصورا مغايرا ومماثلا في الوقت نفسه لكل مدرك حسي. يقول العشي :

مُرِّي ...

لِتُكْمَلِ سِحْرَهَا هَذِهِ الْعِبَارَةَ فِي فَعِي ...

عُرْسًا ..

وَتَثْمَلُ فِي بِلَاغَتِهَا الْقَصِيدَةَ³³.

لقد تشكلت هذه الصورة الذوقية من المفردات (فعي، تثل) التي تبدو من ظاهر لفظها ذات دلالة واقعية مباشرة، لكن الشاعر وظفها بطريقة تتجاوز هذا الأداء الواقعي إلى ضرب من التصوير الخيالي المجازي المترجم لأبجديات العملية الإبداعية التي تقوم على العبارة والقصيدة. ومن خلال التجسيد المعنوي ونقله من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية تشكلت صورة حسية تحيل على منطق الترميز المتزاح عن حدود الصورة الذوقية بمنطقها الحسي الواضح.

وتبقى الصورة الرمزية الواردة في بعض المقاطع الشعرية من الديوان «فتتحرك في وضع رمزي يفيد من الطاقات الذوقية بمعناها الحسي، لكنها تفتتح على ممارسات شعرية أعمق في تشكيلها الدلالي»³⁴، لتصبح جزءاً مكملًا لصورة أكبر، وبذلك ترتبط بالدلالات الأخرى لعموم القصيدة الشعرية كما في قصيدة (بهجة) :

يَا لَيْتَ لِي بَوْحِكَ

طَبْرًا عَلَى شَفَتِي

يَمْتَأُحُ مِنْ صَدْرِكَ

يَسْقِي ظَمًا لُغْتِي³⁵.

إن الفعل (يسقي) الدال على معنى الذوق الحسي قد أسند إلى غير فاعله الحقيقي، فكان الانزياح الأول الذي خلق المفارقة الشعرية. ثم إن هذا الدال الذوقي قد ارتبط بمفعول ذي دلالة حسية (ظماً) يوهم بعودة الفعل إلى فضائه الحسي، لكن إضافته إلى (لغتي) بدد هذا الوهم، وجعله بعيداً عن دلالاته الحسية.

وبذلك نلاحظ أن الأدوات الحسية في هذه الصورة الذوقية لا تقف عند الحدود الواقعية البسيطة التي غالباً ما تمثل مرجع التشكيل الحسي، وإنما نجدها ركبت الخيال في مسار انزياحي يجعلها أقرب إلى الذهنية والرمزية، لأنها تمتح من فيض التجربة الصوفية لمبدعها. ففي قصيدة (أيها الشعر) تتأسس الصورة الحسية بالاستناد إلى ثلاث مرتكزات هي: المتكلم وهو الشاعر، والمتكلم إليه الذي هو الشعر، ثم المتكلم عنه، وهو المرأة الملهمة، ليبدأ تشكيل الصورة على النحو الآتي :

هَذَا صَوْتُ مَوْلَاتِكَ

فَأَغْمُرُ يَدَهَا

مِنْ فَيْوُضِ الْحُبِّ نَهْرًا

وَهَوَىٰ عَذْبًا
وَسَحْرًا³⁶.

فقد تعددت جوانب هذه الصورة الحسية ابتداء من السمعي (صوت)، ثم اللمسي (فاغمريها)، وصولاً إلى الجانب الذوقي الذي تجلّى من خلال الدال (عذبا). وهو حسي صريح في مدلوله، لكنه تبع منوع معنوي (هوى) ليتجاوز هذه الدلالة الحسية خالقا المفارقة الشعرية. كما تجلّى من خلال الدال (سحرا) الذي يعكس مدلولاً معنوياً تتضح دلالاته الحسية بعد التأويل، لأن الشيء الساحر هو ما كان جميلاً، وكل جمال يُتذوَّق. وهذا ما يعكس عمق الصورة في المقطع الشعري السابق، لأنها «هي التي تتخطى حدود الأشياء، وتكمن في عصب النفس، محاولة القبض الشعري على حقائق الأشياء المستترة في أعماق النفس»³⁷.

5.3 الصورة الشمية:

هي آخر ما نستكمل به الحديث عن الصورة الحسية المرتبطة بتجربة الشاعر، بحيث تصبح أداة فاعلة يتم من خلالها تنفيذ أفعال هذه التجربة الداخلية، وتحقيقها على المستوى الخارجي بما يحقق التوازن للشاعر ويزيل عنه ما مرّ به من توتر نفسي. فالشم «حصيلة واحدة من الحواس الخمس، وسيلتها الأنف، إلى الحنجرة، فالجهاز العصبي الذي يقوم بعملية التقرير فيحكم على كل نوع من أنواع المشموم، مشتركاً مع الحواس الأخرى، التي هي بمجموعها وسائل للإدراك من جملة الوسائل»³⁸. وتظهر الصورة الشمية في أجزاء محدودة من الديوان، متجاوزة واقعيتها لتبرز من خلال البعد الرمزي الذي يحد من سطحيّتها، ويضفي عليها من عمق الدلالة ما يجعلها في مستوى تجربة الشاعر الصوفية. كما في هذا المثال :

هَآ أَنَا ...

أَتَعَطَّرُ فِي نَشْوَتِي

ثَمَلًا بِالتَّبَارِيحِ وَالصَّبَّوَةِ الْعَامِرِيَّةِ³⁹.

أکید أن هذه الصورة الحسية سرعان ما تفصح عن هويتها باعتماد فعل الشم (أتعطر) الذي يتصل اتصالاً مباشراً بحاسة الشم. وقد أبان الشاعر في صورته عن دوافع التعطر، الذي يتم حين يكون منتشياً. فالنشوة مرتبطة بالفرحة التي تبيح له هذا التعطر، لكن سرعان ما تفقد هذه الصورة واقعيتها لتلتف بوشاح الرمز، حين يلحق الشاعر في السطر الشعري الثالث الدال (ثملاً) بشبه الجملة (بالتباريح)، ثم بالمعطوف (الصبوة العامرية)، إذ ينقطع خيط الواقع ويعوض بالدلالة الرمزية التي تعمق المعنى وتضاعف فاعلية الصورة بما تبعته في نفس المتلقي من تساؤلات حول هذه الدلالات الحسية الغامضة.

وفي الديوان ترد الصورة الشمية جزءا من صورة شعرية تتنوع مرتكزاتها الحسية، كما في هذه الأسطر:

وَهَلْ مَلَأَتْ سَمْعَهَا بِاللَّحْنِ
أَوْ رَشْرَشَتْ جِيدَهَا
عَطْرًا؟⁴⁰

فقد انتقل الشاعر من الصور السمعية إلى الصورة الشمية بالاعتماد على الاستفهام أولا ثم العطف ثانيا، وكان من عناصر الصورة الشمية هذه الدوال (رششت، عطرا). فالفعل (رششت) يتصل إسناديا بالمفعول به (جيدها) الذي تشكل هو الآخر حسيا. وفي غمرة تتابع عناصر السؤال يأتي التمييز (عطرا) ليضع نقطة النهاية لحدود هذا التشكيل الصوري في حسيته الشمية، وبذلك يتحدد المعنى بدقة متناهية تحدث راحة نفسية عند المتلقي بعد أن تحددت معالم المسؤول عنه.

وحين يميل العشي بصورته الشمية إلى المجاز والرمزية، لا يبقى من حدودها الحسية إلا الدوال الظاهرة، لكنها تنزاح إلى معان مغلفة بغموض محبب للنفس، يطفح بشذى التجربة الصوفية التي يبقى حضور المرأة أكبر سمة تغلب عليها. فهو يقول:

إِمْرَأَةٌ مِنْ سَرَابٍ
تَرُشُّ الْعُطُورَ عَلَى سَنَوَاتِي⁴¹.

ذكرت هذه المرأة في الجملة الشعرية نكرة غير محددة، وحين أراد الشاعر توضيحها نسما إلى السراب لتزداد غموضا، الأمر الذي يخرق أفق التوقع لدى المتلقي. ثم حين أراد تحديد معالم صورته الشمية ذكر من الدوال (ترش، العطور)، وكلها من صميم هذه الصورة الحسية. لكنه قفز بها في خطوة انزياحية غير معلنة مسبقا، لتتجه إلى الرمز من جديد، فالعطر يرش أصلا على الجسد أو الثوب، لكنه عند العشي أصبح يُرش على السنوات التي جسدها ككيان مادي محدد المعالم يستحق أن ترش عليه العطور. وبمثل هذا الانزياح خلقت الفجوة: مسافة التوتر في الصورة الحسية لأن الشاعر وهو يبني صورته الشعرية يقوم بتقويض العالم وهدم معالمه، ثم يقوم بـ«بناء عالم الخيال الفعال الداخل في جوهر التجربة»⁴² الخاصة به.

4. خلاصة وتركيب:

بدا مما تقدم بحثه أن الصورة الحسية التي شكّلها عبدالله العشي بأنواعها المختلفة تعكس قدرته الفنية على توظيف مدركاته الحسية في بناء صورته الشعرية المعبرة عن تجربته الشعورية، حيث تجاوزت هذه الصورة الشعرية كونها أداة تعبير وتوضيح إلى أداة بناء توحى برؤية الشاعر الصوفية وتجسّد تجربته الشعرية، كما استطاعت تجاوز كونها صورة حسية حقيقية ترتبط بالمادي

وتتقيد بالدلالة المحددة إلى صورة حسية رامزة مفعمة بالإيحاء ومتعددة الدلالة المترجمة للرؤية الصوفية التي ترجمها الشاعر من خلال أنواع هذه الصورة الحسية. إضافة إلى ذلك، فالصورة الحسية تعكس عمق إحساس الشاعر بشعرية هذا النوع من الصور كأداة فعالة من الأدوات المسهمة في بناء شعرية قصيدته. فشعريتها تنهض عبر علاقات الترابط بين الحسي والمجازي، والقدرة على تحويل العلاقات بينها من نفسية وذهنية إلى علاقات حسية لمسية.

5. قائمة المراجع:

- إبراهيم الوصيف هلال: التصوير البياني في شعر المتنبي، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2006.
- أوستن وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997.
- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.
- رجاء عيد: دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1979.
- عبد الله العشي: مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية، باتنة، 2007.
- عبدالله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر، 2009.
- عبدالله العشي: صحوة الغيم، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط1، 2014.
- عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006.
- عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري - دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت.
- علي شلق: الشم في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1984.
- كريم الوائلي: الشعر الجاهلي قضايا وظواهره الفنية، الدار العالمية، القاهرة، د.ت.
- محمد صابر عبيد: مرايا التخيل الشعري، دار الكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2006.
- محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب المتحدة، بيروت، لبنان، 2003.
- محمد صابر عبيد: عضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالاتها الوظيفية في القصيدة الجديدة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2007.
- وجدان الصايغ: الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003.

- 1- عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري – دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، ص 50.
- 2- عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006، ص 232.
- 3- أوستن وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ص 194.
- 4- محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب المتحدة، بيروت، لبنان، 2003، ص 29.
- 5- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 86.
- 6- عبدالله العثي شاعر وأكاديمي جزائري مهتم بقضايا النقد والنظرية الأدبية والفكر الفلسفي. من أعماله النقدية: أسئلة الحداثة، زحام الخطابات، ومن أعماله الشعرية: مقام البوح، يطوف بالأسماء، وصحوة الغيم.
- 7- عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 230.
- 8- ينظر إبراهيم الوصيف هلال: التصوير البياني في شعر المتنبي، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2006، ص 276.
- 9- عبد العزيز موافي: مرجع سبق ذكره، ص 230.
- 10- عبد الله العثي: مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية، باتنة، 2007، ص 07.
- 11- عبدالله العثي: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر، 2009، ص 85.
- 12- عبد الله العثي: مقام البوح، ص 92.
- 13- المصدر نفسه: ص 39.
- 14- كريم الوائلي: الشعر الجاهلي قضاياها وظواهره الفنية، الدار العالمية، القاهرة، دت، ص 199.
- 15- أوستن وارين ورينيه ويليك: مرجع سبق ذكره، ص 194..
- 16- محمد صابر عبيد: مرايا التخيل الشعري، دار الكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2006، ص 196.
- 17- عبدالله العثي: يطوف بالأسماء، ص 09.
- 18- المصدر نفسه، ص 13 – 14.
- 19- عبد الله العثي: مقام البوح، ص 13.
- 20- عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 235.
- 21- عبد الله العثي: مقام البوح، ص 27.
- 22- المصدر نفسه، ص 29.
- 23- إبراهيم الوصيف: التصوير البياني في شعر المتنبي، ص 308.
- 24- عبد الله العثي: مقام البوح، ص 15.
- 25- إبراهيم الوصيف هلال: التصوير البياني في شعر المتنبي، ص 317.
- 26- وجدان الصايغ: الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص 144.
- 27- عبد الله العثي: مقام البوح، ص 25.
- 28- المصدر نفسه، ص 13.

- 29 - عبدالله العشي: صحوة الغيم، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص 38.
- 30 - عبد العزيز موافي: مرجع سبق ذكره، ص 239.
- 31 - عبد الله العشي: مقام البوح، ص 17.
- 32 - إبراهيم الوصييف هلال: التصوير البياني في شعر المتنبي، ص 314.
- 33 - عبد الله العشي: مقام البوح، ص 44.
- 34 - محمد صابر عبيد: عضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالاتها الوظيفية في القصيدة الجديدة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2007، ص 110.
- 35 - عبد الله العشي: مقام البوح، ص 56.
- 36 - المصدر نفسه، 86.
- 37 - رجاء عيد: دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1979، ص 32.
- 38 - علي شلق: الشم في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1984، ص 5.
- 39 - عبد الله العشي: مقام البوح، ص 67.
- 40 - المصدر نفسه، ص 57.
- 41 - المصدر نفسه، ص 18.
- 42 - محمد صابر عبيد: عضوية الأداة الشعرية، ص 102.