الاستبطان الذاتيّ، وأثره في تشكيل الصورة عند المازني

«دراسة تحليلية نقدية»

إعداد

د/ محمد محمد أحمد السيد عطا

مدرس الأدب والنقد في كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بالديدامون- شرقية

MohamedElsayed.sha.b@azhar.edu.eg
dr.mohamed٢٢٠٧٧١٥@gmail.com

١٤٤٥هـ = ٢٠٢٤م.

ملخص البحث

تهدف هذه الدراسة المُعَنْوَنة بـ«**الاستبطان الذاتي وأثره في تشكيل الصورة عند المازني دراسة تحليلية نقدية**» إلى: فصل تأثير الاستبطان الذاتي في تشكيل الصورة عند المازني إلى ملامح تصويرية بارزة، ومحاولة تحديدها، والتّمثيل لها، وكشف وجه التعالق بين نوعيّة الفكرة، وتشكيل الصورة، وبين المعادلات الموضوعية، والعاطفة، وتحديد مُرَشِّحات تناصّ الصورة، ودلالاته الفكريّة، والشعوريّة انتهاءً برصد تأثير الانفعال، أو الثورة النفسية في تشكيل الصورة الكلية ذات الطابع الدرامي، وقد اعتمدت الدراسة على المنهج التحليلي النقدي في فصل المكونات الخاصة بالاستبطان الذاتي، وتحليل ثنائيات التأثير، والتأثر إضافةً إلى المنهج النفسي في تحليل دلالات الصورة النفسية، وجاءت الدراسة في خمسة مباحث تناول كل منها ثُنائيّة معينة بالتحليل في إطار تأثير الاستبطان الذاتي في تشكيل الصورة، وخلصت الدراسة إلى نتائج منها: وضوح أثر الاستبطان الذاتي كمنهج جمالي تأملي على تشكيل الصورة عند المازني، وتجلّى ذلك في ملامح تصويرية بارزة كالميل إلى تشخيص، وتجسيم المعقولات، وتبيّن نجاح الشاعر في إطلاق إيحاء الصورة من خلال قدرته على لمس الجوانب الغامضة، والمرامي البعيدة، كما جاءت صوره متناغمة مع الأفكار المُولّدة لها، محققة مبدأ: الصورة بنت الفكرة، بما يعكس صدق الشاعر الفني، واتساق أدائه، فاستطاع الابتعاد عمّا تُمليه العاطفة من مُباشَرة من خلال استخدام معادلات موضوعية ذات صِبغة غرضيّة أقامها كمحددات خارجية للعاطفة، وتناصَّ الشاعر في كثير من صوره مع الصور القرآنية، كما تناصَّ في كثير منها مع الصورة عند أبي العلاء المعري، وأجاد الشاعر استخدام الصورة الكلية في محاولته لمحاكاة وحدات الوجود، وسيروراته المعقدة، وقد أوصي الباحث بكشف النقاب عن أثر المدرسة التعبيرية في الشعر العربي الرومانسي، وخاصة شعراء مدرسة الديوان، وإلى المزيد من التحليل النفسي المتعمق لدلالة الصورة النفسية عند المازني، وأبعادها اللاشعورية، وإلى دراسة مسألة التطابق بين المعنى، واللفظ في شعر المازني.

الكلمات المفتاحية: (الاستبطان – الفكرة – الصورة).

Research Summary:

This study entitled «Self–introspection and its impact on image formation according to Al–Mazni a critical analytical study « aims to: separate the effect of self–introspection in the formation of the image when Al–Mazni to prominent pictorial features and try to identify and represent them and reveal the face of the connection between the quality of the idea and the formation of the image and between objective equations and emotion and determine the filters of intertextuality of the image and its intellectual and emotional connotations ending with monitoring the impact of emotion or psychological revolution in the formation of the overall image of a dramatic nature the study has relied on the critical analytical approach in the separation of special components Self–introspection and the analysis of dualities of influence and influence in addition to the psychological approach in the analysis of the semantics of the psychological image and the study came in five sections each of which dealt with a certain duality analysis within the framework of the impact of self–introspection in the formation of the image and the study concluded to the results including: The clarity of the impact of self–introspection as a contemplative aesthetic approach on the formation of the image when Al–Mazni and this was manifested in prominent pictorial features such as the tendency to diagnose and embody the reasonables and show

the success of the poet in launching the image suggestion through his ability to touch the sides Obscure distant goals His images were also in harmony with the ideas generating them achieving the principle: the image built the idea reflecting the poet's artistic sincerity and the consistency of his performance so he was able to move away from the dictates of emotion directly through the use of objective equations of a purposeful nature established as external determinants of emotion and the poet intertextuality in many of his pictures with Quranic images as intertextuality in many of them with the image when Abu Ala Al-Maari and the poet mastered the use of the overall image in his attempt to simulate the units of existence and its complex processes. The researcher recommended unveiling the impact of the expressive school in romantic Arabic poetry especially the poets of the Diwan school and to more in-depth psychoanalysis of the significance of the psychological image when Al-Mazni and its unconscious dimensions. And to study the issue of correspondence between meaning and pronunciation in the poetry of Al-Mazni.

Keywords: (introspection – idea – image).

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة، والسلام على رسوله الأمين، وعلى آله، وأصحابه الطيّبين، وبعد:

فإن استبطان الذات كان، وما يزال سبيلا إلى الوعي بالذات، والنفاذ إلى البواطن، سواء قام به الصوفيُّ، أو الشاعر في طريقهما لصيد الحقيقة الباطنية، فقد نجد في محصول الصوفي، والشاعر –بعد ذلك–ما يسمِّيانه حقيقة مطلقة؛ لكنها لا تبرح أن تكون حقيقة ذاتية نسبية، تُسوّغُها الرؤيا، أو القصيدة، وما يتسعان له من ذاتيّة.

والشاعر المتأمل يُقْبِل على تأمُّلِه مفتوح الإدراك مُنْصِتًا إلى حركة الوجود، وتيار الحياة بحاسّة خاصة، فالتأمل ليس فكرا محضا يُسْتَقى من عقل محض، بل هو إبحار بذَوْب الفكر، والشعور؛ لاستقصاء حالة، أو تمحيص حقيقة، هي جوهر التجربة الشعرية.

ومن شأن لغة الشاعر–عندئذ– أن تأتي حافلة بالرموز التي تتكثف حولها الحقائق، وأن تنساب العواطف من مساربها، فيبلغ التعبير درجة من العمق، والعنف، وأبرز ما يظهر ذلك في اللغة التصويرية التي تُشَكّل الصورة الشعرية الناطقة بالفكرة التي هي مادة التأمل، وبالشعور المختلط بها.

وقد يبدو الاستبطان الذاتي مفهوما متداولا بين علم النفس، والأدب، والتصوُّف؛ لكنّه يبقى مُلْتبِسا يستثير التساؤل حول كُنْهه، وطبيعته، وسيرورته، إضافةً إلى غموض ما يمكن أن يُرَشّح له من الناحية الفنية؛ لذا كان من الأهمية النظر في أثر انتهاج الاستبطان الذاتي كمذهب فني جمالي في لغة الشاعر، وأدائه.

ولِكوْن الاستبطان الذاتي مذهبا رومانسيا كان اختياري لشعر المازني لانتهاجه ذلك المنهج التأملي في خِضَمِّ رومانسيته السوداء، وتأملاته الذاتية الفلسفية الطابع، ومن هنا

تبلور موضوع البحث، وصِيغ عنوانه؛ ليكون «**الاستبطان الذاتي، وأثره في تشكيل الصورة عند المازني: دراسة تحليلية نقدية**»، وانحصرت أسباب الاختيار فيما يلي:

أولًا: ما تميز به شعر المازني من بُعد استبطاني تأملي يمكن البناء عليه.

ثانيا: عناية المازني بالصورة كأداة فنيّة وظيفيّة.

ثالثا: الغِنَى التشكيلي للصورة الشعرية عند المازني بين تقليدية، ومبتكرة، وجزئية، وكلية، ورمزية.....

وتأتي أهمية هذا الموضوع؛ لكونه:

١-دراسة تطبيقية مفيدة لبيان أثر المنهج، أو المذهب الفني على الأداء الشعري عامة.

٢-تسليط الضوء على منهج الاستبطان الذاتي، وعلى نموذجه الجمالي، وتقاطعاته مع الاتجاهات الرومانسية الكبرى.

٣-إزالة شبهة الجمود، أو انعدام الشاعرية عن المازني رحمه الله.

٤-التنويه بالرابط الفني بين الفكرة، والصورة، وبين المعادل الحسي، والشعوري، وبين المعادل الموضوعي، والعاطفة.

٥-التعرف على دوافع التصوير عند المازني، ومدى قدرته على تشكيل الصورة الناطقة بالمعنى، ولون الشعور معا.

وتهدف الدراسة تفصيلا إلى:

١-فصل تأثير الاستبطان الذاتي في تشكيل الصورة إلى ملامح تصويرية بارزة، ومحاولة تحديدها، والتّمثيل لها.

٢-كشف وجه التعالق بين نوعية الفكرة، وطبيعة تشكيل الصورة.

٣-رصد بعض المعادلات الموضوعية للعاطفة في شعر المازني الاستبطاني.

٤-رصد تناص الصورة عند المازني مع الصورة القرآنية، والصورة الشعرية عند أبي العلاء المعري، ومرشِّحات هذا التناص، ودلالاته الفكرية والشعورية؛ بحكم كون الاستبطان الذاتي مثيرا للمخزون المعرفي للشاعر.

٥-رصد تأثير الانفعال، أو الثورة النفسية في تشكيل الصورة الكلية ذات الطابع الدرامي عند المازني.

الدراسات السابقة:

لم تتعرض دراسة سابقة للاستبطان الذاتي عند المازني، ومن الدراسات التي تعرضت للاستبطان الذاتي عند غيره:

-مظاهر استبطان الذات في شعر كمال ناصر، إبراهيم نمر موسى، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد:١٠٥/ ٢٠٠٩،٢٧م، (دراسة نفسية).

منهج الدراسة:

اعتمدت هذه الدراسة على **المنهج التحليلي** النقدي في فصل المكونات الخاصة بالاستبطان الذاتي، فتناولَت أثره عموما على المنحى التصويري العام، ثمّ انبرت لعَقْد ثنائيات التأثير، والتأثُّر بين مكونات الاستبطان، والصورة من خلال ثنائيات: الفكرة-الصورة، المعادل الموضوعي-العاطفة، تناص الصورة- الصورة المُتنَاص معها، الثورة النفسية - الصورة الكلية، إضافة إلى **المنهج النفسي** في تحليل أبعاد التصوير، ودلالاته النفسية.

خطة الدراسة: تتكون الدراسة من مقدمة، وتمهيد مبسط ناقش فيه الباحث أبرز مفاهيم، ومصطلحات الدراسة، وخمسة مباحث بيانها كالتالي:

المبحث الأول: الاستبطان الذاتي، والمنحى التصويري العام.

المبحث الثاني: الفكرة، والصورة.

المبحث الثالث: المعادل الموضوعي.

المبحث الرابع: تناصُّ الصورة.

المبحث الخامس: الثورة النفسية، والصورة الكلية.

انتهاء بـ: خاتمة، تتضمن نتائج الدراسة، والتوصيات.

ثبت بالمصادر والمراجع.

وختاما أسأل الله تعالى مفاتيح الخير، وأسرار القبول، والرضا، والغنى، وإسبال الستر، والنّصر، والغَفْر، وشدّ العضد، وإقامة الأزْر، بحوله، وقوته، وفُسْحة عافيته، وسعة فضله، وبأسمائه الحسنى، وصفاته العلى، نعم المولى، ونعم النصير.

التمهيد

١ - الاستبطان الذاتي: لغة واصطلاحا:

الاستبطان: تدور هذه اللفظة حول معانٍ منها: الدخول، والإحاطة، والعلم بما بطن.

يُقال: تبطّنَ الأمر: علم باطنه، وبطنت الوادي: دخلته.(١)

الذاتيّ: نسبة للذات بمعنى النفس، حيث يشير الاستبطان الذاتي بذلك إلى جهد مبذول من الشخص للوعي بذاته.

واصطلاحا: يشترك الاستبطان الذاتي بين علم النفس، والتصوُّف، والأدب بذات المفهوم تقريبا، **فهو من منظور علم النفس**: «ملاحظة النفس، واستعراض الأحداث الماضية استعراضا مباشرا، يصف انشغال الفرد بذاته، وقلقه عليها»(٢)، حيث يظهر جهد الشخص في استبطان ذاته من خلال: الملاحظة التي تأخذ طابعا تأمليا يتمثل في: التذكار، واستعراض الماضي.

وفي المصطلح الصوفي: يشير الاستبطان إلى «استمداد طاقة التجربة من فيضها الاستبطاني الذي يلج في أعماق النفس»(٣)، من خلال المجاهدات؛ بغية بلورة الرؤية الصوفية التي قد تكون هي ذاتها الرؤيا الكشفية الشعرية، فالشعراء أكثر قدرة من غيرهم على ارتياد تلك الأعماق النفسية المجهولة، أو الغامضة كاللاوعي فإن «معظم فكرنا لا واع ليس بمعنى كونه مكبوتا، بل بمعنى وجوده في مستوى أدنى من مستوى إدراكنا

(١)لسان العرب، لابن منظور، دار صادر – بيروت، الطبعة السابعة، ٢٠١١م، بطن.

(٢)موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، عبدالمنعم الحفني، مكتبة مدبولي- مصر، ط١٩٧٨،١م،٢/ ٤٠٥.(بتصرف)

(٣)بنية السرد في القصص الصوفي، ناهضة ستار، اتحاد الكتاب العرب-سوريا، د.ط،٢٠٠٣م، ص:٣٢-٣٣ (بتصرف).

المعرفي، لا يبلغه الوعي، ويعمل بسرعة لا تتيح التركيز عليه»[١]، والشاعر في حالة استبطانه لذاته أشبه بالمتصوف الباحث عن أمداد الباطن، أو الذي يرى أن الحقيقة باطنية في الأصل.

وهذا قد يجعل من الاستبطان الذاتي حالة تأملية لا تقوم على العقل فحسب، بل على قوى الإدراك كافة، وعلى رأسها الحَدْس، والتّخيّل لاستكناه ذلك المجهول.

والاستبطان الذاتي من منظور الأدب هو: «مذهب جمالي يجمع بين التأمل الفكري، والإحساس العاطفي الحار الجانح في الأغلب إلى التشاؤم، والتمرد العنيف»[٢]، وإذا كان استبطان الشاعر لذاته عن اختيار، وقناعة بهذا المنهج التأملي الذي يرى في التعبير عن الذات، وتقصّي أحوالها مادة الشعر، بل ومادة للحقيقة، ووسيلة للمعرفة، فهو أقرب إلى نزعة معرفية ذاتية.

ويتقاطع الاستبطان الذاتي -كمذهب شعري- مع عدة مدارس أدبية يشكل كل منها خطوة في طريق تطور الرومانسية، فهو مذهب رومانسي بالأصل يدور في إطار الثورة الرومانسية على الاتجاه الكلاسيكي الانطباعي، فنراه يتقاطع بصورة كبيرة مع التعبيريّة في اتجاهه إلى «التعبير عن شعور عميق أو إحساس شامل يكشف عن حقيقة الإنسان بأكمله، والدفاع عن الإنسان المطلق في وحدته وبراءته، وشوقه للمحبة والسلام»[٣]، مع ميل إلى تصوير العواطف، وإبراز البواطن في مبالغة قد تصل إلى درجة العنف، كما نرى أثرا للرمزية، والسريالية على مستوى «الصور التي ترمز لأحوال نفسية، ولا تحاكي

(١)الفلسفة في الجسد: الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي، جورج لايكوف وآخر، تر: عبد المجيد جحفة، دار الكتاب الجديد المتحدة-بيروت-لبنان، ط:١، ٢٠١٦م، ص:٤٦ (بتصرف).

(٢)النقد والنقاد المعاصرون، محمد مندور، دار النهضة للطباعة والنشر-مصر، د.ط،١٩٩٧م، ص:٤٧(بتصرف).

(٣)التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، عبدالغفار مكاوي، مؤسسة هنداوي، د.ط، ٢٠١٧م، ص:٧-٨(بتصرف).

العالم الخارجي، وتنطلق مباشرة من نبع الإحساس، والشعور المبهم، والإدراك نصف الواعي، والجمع بن المتناقضات»[١] وغيرها.

٢- تشكيل الصورة:

يقصد بتشكيل الصورة ذلك التصرُّف في إخراجها الفني بوصفها شكلا متبلورا لمادة الخيال، وذلك على كل المستويات التي يتخذها ذلك التشكيل: لفظيا، ومن حيث كونها علاقة بين طرفين، وكذلك بوصفها رسما للخطوط، أو تشكيلها لما يستثير الحاسة.

ويأتي تشكيل الصورة في إطار «العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة، ومُدْرَكاتها الحسيّة، فتحذف منها أشياء، وتضيف أشياء أخرى، ويعاد تركيب تلك المدركات في صور مغايرة لكل أشكالها المعروفة»[٢]، فتشكيل الصورة عملية إبداعية شديدة الخصوصيّة، والتعقيد في إطار تجربة الشاعر الفنية.

وإذا كان الاستبطان الذاتي منهجا تأمليا تلعب فيه الفكرة دورا رئيسا باعتبارها «صورة عقلية للتجربة، فإن الصورة الشعرية هي المعادل الفني للفكرة، فالشاعر باستطاعته تحويل الأفكار إلى تجارب شعرية، بحيث تشكل الصورة جوهر التجربة الشعرية»[٣]، متفردة بتلك الخصيصة الفنية، ومؤدية لوظيفتها داخل بناء القصيدة.

(١) المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، د.شكري محمد عياد، عالم المعرفة منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت، د.ط، سبتمبر ١٩٩٣م. ١٨٤-١٨٦. (بتصرف).

(٢) الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، محمد على كندى، دار الكتاب الجديد المتحدة-بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، ص:٢٩ (بتصرف).

(٣) الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، عبدالحميد هيمة، دار هومة –الجزائر، د.ط،٢٠٠٥م، ص:٥٥. (بتصرف).

٣- تعريف بالشاعر[١]

هو الأستاذ المجدد: إبراهيم عبدالقادر المازني صاحب أول دعوة تجديدية أدبية في العصر الحديث مع زميليه العقاد، وشكري، ولد في العام ١٨٨٩م، لأسرة من الطبقة المتوسطة، ذاق مرارة اليتم صغيرا، ثم عانى من الفقر بعد سعة، فبدد أخوه الأكبر ثروة والده، فانعقدت نفسه على الحزن، والسأم، وطول التذكار.

عرف منذ صغره بالذكاء، والألمعِيّة، وسرعة الحفظ، والفهم، ترك دراسة الطب إلى الحقوق ثم إلى مدرسة المعلمين حيث عكف خلال دراسته فيها على أدب اللغتين العربية، والإنجليزية، فأتقن اللغتين حتى إنه كان قادرا على ترجمة القصيدة العربية شعرا إلى الإنجليزية، والعكس.

تعرَّف بعد تخرُّجه من مدرسة المعلمين برفيقيه العقاد، وشكري، فأسسوا معا ما سمي بعد ذلك بمدرسة الديوان؛ نسبة لكتاب الديوان في الأدب والنقد، والذي أودعه المازني، والعقاد خلاصة فكرهما التجديدى، وانطلقا يخوضان حربا ضروسا مع رواد الاتجاه الكلاسيكي وقتها مثل: شوقي، وحافظ.

ترك التدريس إلى الكتابة في الصحف، فكتب في الدستور، والأخبار، والبلاغ، وغيرها، وعُرِف بأسلوبه الساخر، وحسِّه النقدي، له مترجمات رائعة عن الأدب الإنجليزي، وديوان شعر باسمه، وقصص قصيرة، ورواية سيرة ذاتية بعنوان «إبراهيم الكاتب» إلخ... .

اشتهر بميله إلى العزلة، واستحبابه للخلوة، وتفسيره الفلسفي لأمور الحياة، ورؤيته الخاصة المتفردة، فكان صاحب نظرات، وخطرات، وتأملات في الحياة وما وراء الحياة، طَبَعَت أشعاره بطابع تأملي استبطاني واضح، ففي شعره ينبعث الماضي في ثوب الحاضر، وتتجلى معاناة الإنسان، وتساؤلاته الحائرة عن كُنْه الحياة، ومغزاها، توفي عام ١٩٤٩م.

(١)راجع: محاضرات عن إبراهيم المازنى، محمد مندور، مؤسسة هنداوى، د.ط، ٢٠١٩م، ص:١٥-٣٢ .(بتصرف).

المبحث الأول: الاستبطان الذاتي والمنحى التصويري العام

من شأن الاستبطان الذاتي كمنحىً تعبيري[١] مُفْرِط أو، غارق في الذاتيّة أن يخلُق قيما فنية خاصة بديلة عن القيم الشكلية، أو النموذج الجمالي التقليدي؛ فالشاعر في استبطانه يرى الحقائق ذهنية خالصة، ويعمل على تجلِيَتها للعيان من خلال الصورة؛ ومثاله الجمالي لا يقوم على المحاكاة، أو الوصف النقلي الانطباعي، ولا اعتبار لديه للواقع وطبيعة تكوينه؛ فكثيرا ما نجد بروزا للتأثيرات اللاوعية، أو نرى ما يمكن تسمِيَتُه باللّاوقع الذي هو في الحقيقة واقع الشاعر النفسي، الذي يتجلى من خلال المعادلات الحسية التصويرية.

حيث يستطيع «الشاعر أن يغير طبيعة الألفاظ وخواصها ويكتشف علاقات جديدة حتى تصبح اللغة شخصيته»[٢]، وعندما تخضع الصورة لذلك المعيار التعبيري الذاتي، فإنها تتخلق كمركب لغوي موحٍ، نقيةً من الرتابة والتكرار والتقليد، مفرِطَةً عادة في العنف والحدّة حاملة للمغايَرات البعيدة، راغبةً عن تحقيق المقاربَة، أو المُشاكَلَة بين طرفين؛ حيث تتجلى «الصورة كتركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»[٣]؛ وإن كانت مُستقاة منه، ودالّة على تعاطي الشاعر معه.

فحين يكون الشاعر أسيرا لمطاردة المجهول، ومحاورة اللغز النفسي، واصطياد العاطفة المبهمة، فإنه يحتاج إلى أداة طيّعة التشكيل ناطقة بالمعادل الحسي؛ وإلّا دار شعره في عماء؛ وعجز مكنونه الشعوري عن الظهور، وقد كان **المازني** مدفوعا بحب

(١)يعني الباحث بالتعبيرية هنا: نقيض الانطباعيّة أو النقليّة الكلاسيكية بنموذجها العقلي التقليدي، حيث ترشّح التعبيرية للخصوصية والذاتية في الإبداع دون التفات لنموذج جمالي معين.

(٢)النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ط،١٩٩٧م، ص:٤٤٢.(بتصرف يسير).

(٣)الشعر العربي المعاصر: قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي للطباعة والنشر- بيروت، ط:٣، ١٩٨١م، ص:١٢٧.(بتصرف يسير).

المغامرة، والاكتشاف، وولوج العوالم المجهولة، وهذا تطلب أبعادا تصويرية خاصة متفردة، تفرُّد ما تصوِّرُه من مجهول.

وفي هذه الحالة يكون التصوير مترجِمًا لمفردات العالم النفسي بدرجة كبيرة أكبر من كونه مجرد انعكاس للواقع المادي، ويرمى إلى غاية أبعد لا تقتصر على مجرد تمثيل الشعور للعيان، وإظهاره للحس؛ فكأننا أمام عين خاصة؛ يديرها الشاعر في أرجاء عالمه النفسي، ويقتحم ظلاله الكثيفة بضوء ثاقب.

وقد تأتي الصور غريبة، أو تبدو متناقضة؛ لكونها تعبيرا عن موجود يحمل صفة الغرابة، والتناقض؛ فالشاعر حينئذ يرى العالم من الداخل، والأشياء من خلال انعكاساتها النفسية، ويرصد ذلك دون حُفول كبير بالمنطق الطبيعي؛ لأنه بالضرورة سوف يغلِّب الإلحاح العاطفي، ويتعجل تصيُّد ما يراه في عالم الباطن؛ باعتباره موجودا أصليا لا مُختَرعا.

ونتوقع أن نرى جهدا شعريا يلم شظايا النفس، والواقع، وحلما كبيرا بالعالم المثالي، أو عودة للحلم البكر، وقد نجد على العكس نقضًا لغَزْل المُستقِرّات؛ وتعريةً للحقائق؛ وفضْحًا للضمائر في خضم رؤية رمادية تقرِّبُ الأضداد، وترمي بها في سلة العبث.

وقد ينخرط الشاعر في رثاء ذاته فتكون صوره أقرب لزفرات نفسية تعكس لونا عاطفيا، أو شعورا مسيطرا يميل إلى؛ الحزن، والتشاؤم، والقنوط، وهي مشاعر تصنع ما يكافئها من الصور.

وقد يكون استغراق الشاعر في حالة الاستبطان الذاتي ناشئا بالأصل عن هيمنة عاطفة، أو شعور نفسي معين؛ فينطق التصوير بعالم أشبه بالأحلام السيئة، أو الكوابيس الممتلئة بالمخاوف، والمهالك، والكائنات المخيفة؛ حيث يتحول التعبير من الرمزية إلى السريالِيّة، ويظهر «الإيمان بالواقع الأعلى، وقوة الحلم وقوة لعب الفِكْر المجرد»[1]؛ فيجْنح الخيال إلى ما وراء الواقع.

(١)السريالية، إيفون دوبليسيس، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات-بيروت-باريس-ط:١،١٩٨٣م، ص:٥.(بتصرف).

وإجمالا فإن المنحى التعبيري سوف يؤثر على لغة الشاعر بعامة؛ لتصبح لغة رمزية مشفرة قادرة على التعبير عن العواطف المبهمة، وتصوير أجواء اللاوعي، وأمواجه المتلاطمة.

ويكون الشاعر بحاجة إلى إيجاد المعادلات الحسية للعاطفة، أو الشعور من خلال تفجير طاقات اللغة، واستخدام وسائلها، وعلى رأسها الصورة.

وقد نرى ذلك الميل، أو الاتجاه إلى الداخل النفسي دون وجود ملحوظ، أو حقيقي للمؤثر، أو المثير الخارجي، فالتجربة الشعورية تسير في اتجاه صنع عالمها الخاص دون محددات، أو أطر خارجية.

وتفترض الدراسة أن يطبع الاستبطان المنحى التصويري العام ببعض الملامح البارزة مثل:

- **الميل إلى تشخيص، وتجسيد المعقولات.**
- **إطلاق الإيحاء.**
- **التكثيف التصويري.**

وهو ما أعرض له تباعا في المطالب التالية:

المطلب الأول: الميل إلى تشخيص، وتجسيد المعقولات:

يعتمد التصوير بالأساس على مبدأ إظهار المُستتِر، وتقريب البعيد؛ فتتجلى البواطن في ثوب حسي، وتبرُز الخفايا للعيان، ويبرز دور التجسيد، والتشخيص كآليّتَين، أو وسيلتين ناجعتين في هذا الصدد؛ فالمعقولات بطبيعتها تبدو جامدة بعض الشيء عصيّة على التخيُّل إذا تُرك أمرها للقارئ دون وضعها في إطار تصويري يجعلها قابلة للاستحضار، والمعاينة.

وللتشخيص مزيّة فنية خاصة؛ لأنه لا ينقل المعقول الذهني إلى حدود الحس، أو يبرزه للعيان فحسب، بل يضفي عليه لمسة إنسانية حميمة تأنس لها النفس التي

تستوحش من الغموض، فالمعقولات المشخّصَة تخرج من دائرة الغموض، والوحشة إلى دائرة الظهور، والأُلفة معا، فتبدو «المعاني المجردة، ومظاهر الطبيعة الجامدة فى صورة كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة»(١)، وتبقى مسألة إيجاد المعادل الحسي المناسب، أو المطابق موضع مفاضلة دائما بين شاعر، وآخر؛ فإن العلاقة بين طرفي صورة لا تقوم على منطق ثابت، أو بدائل متاحة، بل الأمر قائم على مدى قابلية ما يخيّلُه الشاعر من تشابه بين الطرفين لدى القارئ؛ باعتبار «كون الصورة أداة التعبير عن الخبرة الشعرية»(٢)، فقد تكون المشابهة البعيدة أقرب للتصديق، وتسقُط المُشابَهات القريبة التي لا تقدِّم جديدا، ولا تخرج من دائرة الخمول إلى الإبداع النَّشِط القادر على تحقيق الدَّهْشة.

وليس مظنونا أن يأتي الشاعر بالعجيب غير المتّسِق، أو يقيم علاقات بين طرفين يرصفُهُما رصْفًا؛ فالشعر فن الموازين الدقيقة، والمقادير المحسوبة، كما أن النسيج التصويري باعتباره خيطا فنيا بارزا، لا يقبل مسألة الحشو، ولا يبلغ غاية الإقناع، وهو مُضطرِب، أو مُتناقِض.

ويمتاز **المازني** بقدرة على تشخيص العواطف، والحالات النفسية، والمِزاجية، وهو ما يطبع صوره بِجِدّة ملحوظة، ويُنبئ - في الوقت ذاته- عن قدرة تَخْيِيليّة خاصة، ورؤية متعمقة، فهو يرى بعين الباطن تلك المشابَهات التي يعقِدها، في موافقات عجيبة تشبه ما يكون بين الحلم، والتأويل، ولاشك أن معايشته لحالات بعينها، ومكابدة آلام بذاتها، كان مؤثرا قويا صنع خبرته كشاعر، وأكسب قدرته على التَخْيِيل أبعادا أعمق، **وهو ما أستعرضه في المحورين التاليين:**

(١)عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د.على عشرى زايد، مكتبة ابن سينا: للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة، ط:٤، ٢٠٠٢م.، ص:٧٦، (بتصرف يسير).

(٢)النقد التطبيقي والموازنات، محمد الصادق عفيفي، مكتبة الخانجي- القاهرة، د.ط،١٩٧٨م، ص:١٣٩.

المحور الأول: تشخيص، وتجسيد العاطفة:

تبدو العواطف مُبْهَمَة رغم بروزها في صفحة الوجدان، والشاعر في حالة الاستبطان يلمس ذلك البروز من خلال صورة حدسية سابقة على الصورة اللفظية، وهو يحاول أن يصطنع لذلك الشعور لغة تصويرية مكافئة، محاولا تصيُّده رغم ما يتصف به من مراوغة؛ حيث يبدو في كثير من الأحيان عصيّا على التحديد.

إلا أنّ «الاندماج باللحظة الشعرية وتشكيل المدركات الحسية من خلال التشخيص والتجسيد، تجعل الأشياء تفقد صفة الثبات في الطبيعة؛ لتصبح ذات حركة تستمدها من حركة الشاعر، وذات لون يأخذ درجته من ذات الشاعر»(١)؛ فمحاولة تصيُّد ذلك المجهول الشعوري، وتقريبه إلى الحس، وتجليته للعيان، لا ينبغي أن تكون مجرد تأطير وصفي، أو تقْريري يفتقد القدرة على الإيحاء؛ خاصة أن الحالة الشعورية بطبيعتها ممتدة امتداد الخلفيات، كما أنها ليست عارِضا أو فضْلةً، فهي ذات سُلطَة كبيرة، وهيمنة كاملة على سيرورة عملية الاستبطان، فمن خلالها يتجلى الباطن، وتتشكل الأفكار، والصور من مادتها الشعورية الغُفْل.

ويعتبر الميل إلى تشخيص، أو تجسيد الحالة العاطفية مؤشّرا على حدّة الشعور، ومدى إلحاحه، وعلى رغبة الشاعر في تجسيد آلامه، وتصوير معاناته، وقد يأتي ذلك الميل في إطار التعبيريّة المُلازِمة للذاتِيّة؛ حيث يصبح كل ما هو ذاتِي، أو مُتّصل بأحوال الذات الشاعرة مُرَشَّحا للتجلي، والطفو كمُخْرَج من مخرجات عملية الاستبطان ذاتها.

ففي إطار شكوى تبريح الحب، وتغلغله في الشعور يطالعنا **المازني** بصورة ذلك الحب الذي يتمشى في العظام، والأصل أن الشاعر قد استعار التمشّي للتغلغُل، وخصّ العظام؛ لكونها أعمق من اللحم، والعَصَب، فجاء تشخيص الحب في صورة الماشي؛

(١)رماد الشعر، د.عبدالكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية –بغداد، د.ط،١٩٩٨م، ص:٢٤٥. (بتصرف يسير).

ليجعل من الجسم، والنفس مسرحا للعاطفة التي ملأته، وشغلَتْه، حيث يقول:[١] من مجزوء الرمل

وتمشّـــى الحـــب قبـــل الـــ ـخمـــر مشـــيا في العظـــامِ

أمّا الحب -من حيث كونِه حِمْلا، ووِزْرا- فأمرٌ يجلّيه التجسيد، أو التجسيم حين يصبح الحب في ثقل وطأته، وصعوبة تكاليفه حقيبة ملئت شرا؛ والشر أثقل محمول، وأصل الحقيبة حِمْل البعير؛ وهو الأعجم العاجز المُساق، وهو حِمْل من وَضْع المقادير التي لا رادّ لأمرها، ولا طاقة لأحد بها، فالتصوير على ذلك ناطق بعجز فوق عجز، وبانقياد رغم ثقل الحِمل، حيث يقول: [٢]من الطويل

حقيبـــةُ شـــرٍّ ذلـــك الحـــب بـــئس مـــا تحمّلُنِيـــهِ في الحيـــاة المقـــادِرُ

وكثيرا ما يجهر **المازني** ساخرا مما خصّته به الأيام، والأقدار من عجيب الآلام بالغة مبلغ التفنُّن، والنِّكاية، فما نسجت له المقادير من أحزان يغدو ألحانا مُتقَنَة العزف على قيثارة نفسه، فهو يبعث شجوها دمعا، وينظم دمعه شعرا.

حيث يتجسد الحزن للحس في صورة المسموع، وهي الألحان التي هي بالضرورة ألحان شجية من جِلْدَة الحزن ومادته، واتساقا للصورة كتركيب لغوي راعى الشاعر النظير بين: الحزن، والدمع، والألحان، والنّظم، والشعر؛ فأتَتْ من نسيج متجانس، وحقل واحد تكثيفا للمعنى، وامتدادا بالصورة، حيث يقول: [٣]من الخفيف

حـــذّقَتْني الأيـــام ألحـــانَ حـــزنٍ فنظمـــتُ الـــدموع للنـــاس شـــعرا

(١)ديوان المازني، تأليف: إبراهيم عبدالقادر المازني، مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة، د.ط، ٢٠١٣م، ١٠١.

(٢)السابق،١٩١.

(٣)السابق، ٢٥٣.

وحين تكفهر الأجواء، وتثور ثائرة الغضب؛ فينفر المحب؛ ويهجُرُ الهاجِر، فإنّ الوجد، والشجن يتشخّصان في صورة الجَلّاد المُقْتَص الذي يأخذ للحبيب بحقه؛ فالشاعر إن تقوّى على الهجر بما يرى من خارج نازعته دواخله، ولامته مشاعره؛ فلا مفر له، ولا حيلة أمام سلطان ذلك الحب، يقول الشاعر: [1]من البسيط

أمـــا تـــراني إذا هـــاجرت مـــن غضـــب يقـــتص منـــي لكـــم وجـــدٌ وأشـــجان

ويجسد الشاعر ارتجاج الكيان، وتضعضع النفس إثْرَ اليأس الذي دَبّ؛ فقطع الشّدو، وقتل البهجة، ولم يدع من سواء النفس شيئا، فتقطعت له العزائم، وانفرط حبل الآمال، حيث يقول: [2]من الخفيف

كيـــف أشـــدو لـــه وزلـــزال يأســـي مُـــــؤذِنٌ أن يُ ـــصيرني أشـــــلاء؟

فنرى ذلك اليأس الذي تحول إلى زلزال ينقُض البناء، ويحيل النفس إلى شظايا؛ فتتجاوب صورة الزلزال الحسي مع ذلك الزلزال الضارب في الأعماق؛ لتعكس مقدار الوهن، واضطراب النفس، وضعف الحيلة أمام ذلك الوارد المهول غير المدفوع بمعْوَلِه الجبار الذي ينقُضَ المستَقِرّات، ويئد كل نهضة للإرادة.

ويأتي قوله: [3]من الخفيف

كيـــف أشـــدو لـــه وبركـــان صـــدري ضـــــربت نـــــارُه علـــــيَّ خبـــــاء؟

(١)نفسه، ١١٤.

(٢)الديوان،٣٥٤.

(٣)السابق، ٣٥٤.

في إطار تلك التشبيهات لاعتمال الأحزان، وثورة الباطن بالظواهر الطبيعية المدمّرة كالبركان، والزلزال كأن النفس يعتريها ما يعتري الطبيعة، وتتولد ثوراتها من الباطن، فتحيل ظاهرها ركاما، وقاعا صفصفا؛ فلا قوة لهذا الظاهر أمام سلطان الباطن، وجبروته.

المحور الثاني: تشخيص، وتجسيد الحالات المزاجية، والنفسية:

يحمل تشخيص، أو تجسيد الحالة المزاجية، أو النفسية دلالة على حدة الشعور، ويقظة الوعي المضخِّمَة للآلام، حيث يبدو الداخلي النفسي كقوة خارجية قاهرة تعكس حالة أقرب للتسلط الشعوري؛ حيث تتجلى تلك الحالات المزاجية بصورة مهولة في مرآة المخيّلة التي تميل بطبيعتها إلى التضخيم، والمبالغة.

حيث نرى «انفعال الداخل أمام الخارج، مما يخوّل لنا حقَّ تصوره خزانًا صغيراً يحتقب كلاً من التصورات الذهنية والنفسية المتخارجة، أي رؤية الداخل للخارج من جهة واستجابته لهذا الخارج من جهة أخرى»[1]، ويأتي تشخيص، أو تجسيد الحالة النفسية مغلّفا في كثير من الأحيان ببعض الملامح الضبابية للصورة الحدْسِيّة السابقة على الصورة اللفظية؛ فنرى انسراب، أو انبثاق الصورة من منطقة شعورية معينة بما يحمله ذلك من دلالات.

فالذكريات تتجلى بصورة مغلفة بحميميّة خاصة، واحتضان ذاتي واضح بينما يحاكي المعادل التصويري لتلك الحالات النفسية اتساعها في دائرة الوجدان، ويشي بنوع من التّيه، والاضطراب في ضبطها، كما تظهر معاناة الشاعر لحالات نفسية، أو مزاجية بعينها، ويحاول الشاعر من خلال التشخيص أن يُنْطِق الحالة النفسية بشعوره في مكابدتها، فتظهر في صورته هُوَ مردِدَة أصداء آلامه.

(١)مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق –الجزائر، ط٢،١٩٨٠م، ص:٢٩٨.

وقد ينتُج عن ذلك التشخيص، أو التجسيد للمعقولات، والحالات النفسية المبهَمَة ما نسمِّيه بالصورة العَسِرة العصيّة على التخيُّل؛ حيث تأتي محاولة الشاعر في تلوين الشعور بلون نفسي خاص من خلال صيحات الارتياع، أو أصوات الشِّكاية محاولة غير موفقة في بعض الأحيان، فالصورة لا يمكن استحضارها بشكل كامل، ولا تحتوي سوى على دلالة نفسية لا أكثر.

ولا يخفى أن ميل الشاعر إلى تشخيص حالاته الشعورية ينطوى على رغبة ما في البوح، وإكساب ذلك المجهول النفسي شرعية التواجد، والقبول؛ فتنطلق آلامه، وآماله من إسارها النفسي عابرة حدود الغموض إلى أنوار الحس، فالأمل يتجلى كالأنيس الذي يَعْمُر قِفار المَشيب، والكِبَر؛ وهو تشخيص مقبول يوحي بذلك الأنس الذي يَحُلُّ في فراغ العمر، وبحفاوة النفس بذلك الوارد الذي يقطع وحشة المجهول؛ حيث نلمس حضور الأمل أمام الغياب، والفقد في مساحات نفسية مجهولة غير آمنة يعبر عنها الشاعر بالمشيب، والكبر، حيث يقول: [1]من المنسرح

أبناءنا كنتم لنا أملا يعمر قفر المشيب والكبر

فالأمل معادِل للمكان المأنوس وسْط القفر المعادِل للخوف، والغياب، والمجهول السحيق.

وفي لوحته التعبيرية الرائعة «فتى في سياق الموت» يطالعنا **المازني** بذلك التجريد، أو التركيز لبُقَع لونيّة كثيفة صارخة بألوان الشعور يخرج فيها الشاعر تماما عن دائرة الانطباعية، ويتجه لإبراز المكنون الشعوري، وإطلاق إسار العاطفة لتطير بجناح الصورة شاغلة بؤرة التعبير الذي ينطق بها، فيخرجها من الكتمان إلى الجهر، كما في قوله: [2]من المنسرح

(١)الديوان،٣٢٧.

(٢)السابق، ٣٩.

يَرْتَـاعُ مِـنْ طُـولِ نَوْمِـهِ الْأَمَـلُ وَيَشْـتَكِيهِ الرَّخَـاءُ وَالسَّـأَمُ

فالأمل المتلهف المرتاع واقف أمام سرير الفتى المحتضر يمسك بتلابيبه، وهو في السِّياق يكابد غمرات الموت، وقد حضره الرخاء، والسأم يشتكيان في تزاحم تصويرى يقوم فيه هؤلاء المشيعون بأدوار غائبة مفتقدة لعائدي الفتى المحتضر الذين لا يملكون شيئا أمام هول المشهد، فلا تنفذ إلى معاناته سوى عين الشاعر التى ترى البواطن.

و**المازني** لا يرسل تشبيهاته عفوا، فهو يجيد التمثيل لمعانيه، فنقع له على موافقات عجيبة بين طرفي الصورة، وهي موافقات لا يمكن أن تكون محصولا للاستبطان الآني، وإنما هي بنت الخبرة الذاتية، والتأمل الطويل، الذي تتقارب من خلاله الأفكار، وتتجانس المعانى.

فهو يشخص الوهم في صورة الصَّيْقَل الذي يجلو السيوف، ويعيد لها الرونق؛ ورغم إتقانه فإنه لا يقلب الأعيان أو يبدل الحظوظ، وإنما يكسب الزجاج لمعة الدُّر ليس إلّا، وذلك في قوله: [1]من المنسرح

لكنمـــا الـــوهم صـــيقلٌ صـــنعٌ يحيـــل لمـــع الزجـــاج كالـــدرر

وهي صورة بديعة تنطوي على حقيقة، ومنطق، وتلمس جانبا ذاتيا لدى الشاعر الكثير الشكوى من الحظ، وتكشف طبيعة الوهم، وآليته في خداع الذات؛ فالناس كأنهم يعرضون سلعتهم على هذا الصيقل بُغية شحْذِها، واستعادة رونقها؛ لكنّ ما يملكه الصّيْقَل ليس سوى استعادة اللمعة؛ كأنما غاية الشاعر أن يقول أن الحظوظ لا تتبدل، وأن الوهم الذاتي ربما يكسو أحقر المعادن بقشرة ذهبية خادعة.

ونرى ذلك الارتداد إلى الماضي، والوقوع في إسار الحنين، وشِباكه؛ حيث الذكرى تقود الشاعر إلى الأماني المتروكة، والغايات الزاهقة بعد تِيه الشاعر في عالم الواقع

(١)نفسه،٢٧٦.

الجاف؛ فلم تتفتّق أكمام الأمنيات عن محصول سوى لون من الاعتداد الذاتي بما كان ينبغي أن يكون، حيث يقول: [1]من الخفيف

بين ذكرى تقتادنا للأماني وأمان تفيدنا الكبرياء

وقد تنفك المخاوف من إسارها؛ فتطارد الشاعر مطاردة حقيقية يتحول فيها الشعور الباطن إلى مخاوف ظاهرة مشخّصَة؛ فالقلق يطارد السّكِينة، ويخلخل البال، وينزع دثار الأمان عن النفس، كما في قوله: [2]من البسيط

قَدْ طَارَدَ الْقَلَقُ الْمُضْنِي سَكِينَتَهُ فَبَاتَ نُهْزَةَ خَوْفٍ غَيْرِ مَأْمُونِ

و**المازني** لابد أن يكون قد عاني من تسلُّط المخاوف، ولازمه اعتكار نفسي استقطب ذلك الخوف؛ فبقيت نفسه مُلتفة دائما بغيوم الحزن، كما يبدو أيضا أنه استأنس تلك المخاوف، وحاورها بشاعريّة شكلت تلك الرومانسية السوداء التي تميّز بها؛ حتى بدت بعض أشعاره تشريحا نفسيا، ورصدا لما يمكن أن يكون قد أصاب النفس من تشوُّهات، وإطلالة على ما يدور في عالم الأعماق.

وقد تمارس العاطفة سلطتها في تشويه الواقع فتبرزه الصورة في هيئة تشوه حقيقي كما في قوله: [3]من الخفيف

هل أرى نجح ما وعدن ظنوني أم ترى باعها يكون أشلا

(١)الديوان، ٣٥٠.

(٢)السابق، ١٥٧.

(٣)السابق، ٤٢.

فالغاية هنا تتجاوز التشخيص إلى التشويه -إذا صح التعبير- والاتجاه إلى صنع نقيض الواقع، أو السخرية منه، فالظنون تعِد لكنّ وعدها ليس مفعولا، والشاعر يجعل لها باعا أشلّ ليظهرها في صورة العاجز الناكث.

وقد تُسنَد المشاعر الإنسانية السلبية للمعقولات، فنرى الرجاء الذي ملّ، في قوله:[١] من الخفيف

مـــا برحنـــا نرجـــو قـــدومك حتـــى قـــد مللنـــا خلـــف الرجـــاء ومـــلّا

وكثيرا ما نرى **المازني** يرصد بنفسه، ودون حرج حالات أقرب إلى التّشَظّي، أو التخلخل النفسي الكامل؛ حيث يتبدد الأمان؛ فلا يبقى للنفس سوى شعار الجنون الذي يتجسد في صورة مادية ليعكس حاجة النفس إلى الستر، وإلى مساحة الأمان، وذلك في قوله: [٢]من السريع

نَضَـــوْتِ عَنِّـــي كُـــلَّ دَثْـــرٍ وَمَـــا خَلَّفْـــتِ لِـــي إِلَّا شِـــعَارَ الْجُنُـــونْ

أمّا الحزن فإن عَبَراته تهمى في ثنايا شعر **المازني** الذي وجد في الدمع شافيا؛ وفي لحظات البكاء مهدا للسكينة؛ فهي مُشَبّهَة لديه -في الغالب- بالسحائب، والمطر في تجاوُب شعوري مع بكاء الطبيعة، ولحظة المطر التي تحمل نوعا من الطمأنينة، وتقطع هدير الواقع، وتغسل الأرض من الأدران، كما في قوله: [٣]من الخفيف

وبرغمـــي ســـحت ســـحائب دمعـــي وبكرهـــي ع صيت لد صبر أمـــرا

(١)السابق، ٤٢.

(٢)نفسه، ٣٦٠.

(٣)الديوان،٢٥٣.

فالبكاء الذي سَرى برغم الشاعر ليس سوى شعور محتدم انطلق من إساره لا يملك صاحبه له دفعا؛ فهو يعصي للصبر -ذلك الآمر النّاهي- أمره، ويدع التعقُّل الفارغ لقاء ذلك البوح الصادق الذي لا غضاضة فيه.

المطلب الثاني: إطلاق الإيحاء:

ليست الصور مجرد لقطات حسية، أو ومضات شعورية تضئ وتخمد؛ فمن الصور ما لا ينحصر في أطره الجماليّة بقدر ما يحلِّق بعيدا ليبلغ الشعور، وما وراء الشعور.

وقد تفلح بعض الصور التي تستدِرُّ الشجن في البقاء أكثر من غيرها؛ لكنّ الجمال الحزين، والحزن الشفيف يبقيان أطول؛ ففي النفس حاسة تَتبَعُ المجهول؛ لتصنع له صورا أخرى تتداعى عن الصورة الأصلية التي يلقيها الشاعر كالحجر في البحيرة لتصنع دويرات لا نهائية.

حيث «يعتمد تشكيل الصور على المخزون اللاشعوري لدى الشاعر، وفي هذه الحالة يكون من الخطأ التعامل مع الصورة على أساس دلالتها الظاهرة المباشرة ويتحتم بذل المجهود لاستكناهها»[1]؛ لأن المقصود هو تشكيل ذهنية القارئ من خلال التصوير.

ولا يقتصر إطلاق الإيحاء على مجرد تضمين الألفاظ الموحية، فالصورة ليست تركيبا لغويا فقط، والقوة التي يعمل بها الشاعر على إطلاق الإيحاء هي ذاتها قوة المخيلة التي تخلق تناسبا خاصا بين طرفي الصورة.

وحين يهدف الشاعر إلى خلق التأثير؛ فإنه يستخدم خبرته الذاتية، وحاسته المرهفة، فيرى القارئ ما يراه، ويطّلِع على مفردات عالمه النفسي.

(١)التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب-القاهرة، ط:٤، د.ت، ص:٨٤(بتصرف)

والصورة في الأصل هي «تجسيم للأفكار والخواطر النفسية والمشاهد الطبيعية حسية كانت أم خيالية على أساس التآزر الجزئي، والتكامل في بنائها والتناسق في تشكلها والوحدة في ترابطها والإيحاء في تعبيرها»[١]، **والمازني** يستطيع بمهارة أن يصنع لونا مُقْبِضًا من التصوير يقف فيه الزمن الخارجي ليحيل القارئ إلى عالمه النفسي الخاص، فيبلغ غاية التأثير، فهو يخلط الكآبة بالجمال و«يعبِّر عن هذه الكآبة بلغة موسيقية موحية، تجمع بين الجمال الرقيق، والرعب الخانق بأسلوبٍ ينمُّ عن روحٍ جميل نقي طيب شفاف»[٢]، ويُعَدُّ ذلك من ملامح أسلوبه المتفرد.

ولتفجير الإيحاء سبل كثيرة متسعة اتساع التعبير ذاته؛ **أعرض لبعضها في المحاور التالية:**

المحور الأول: الغموض الموحى:

يعتبر الغموض أحد وسائل تشكيل الصورة؛ حيث يكسبها أبعادا ترمي إلى ما وراء المعنى، وتعطى القارئ فرصة أكبر ومشاركة إيجابية أوسع، والشاعر في إطار تفجير الإيحاء يحاول تشكيل ذهنية المتلقي، أو إعادة ترتيب عناصر خبرته الذاتية؛ فمن غير المحتمل أن يأتي الشاعر بما هو مألوف، أو مستقر، بل أن يحاول خلق الجدّة؛ جدة العلاقات بين عناصر الصورة، وجدّة الطرح أيضا.

وإذا كان «الإبهام جزءا أساسيا من حياة النفس البشرية، لا مفر منه، إن نحن أردنا فنا يصف النفس البشرية، ويلمس حياتنا لمسا دقيقا»[٣]، فإن الغموض لن يكون قوة موحية إذا أصبح لغزا مستغلقا يملك صاحبه وحده المفتاح، كما أن الصورة قد تكون مليئة

(١)الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبدالقادر القط، دار النهضة-بيروت، ط٢،١٩٨٧م، ٤٣٥.

(٢)اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع –الأردن، ط:٣، ٢٠٠١م، ص:١٨.

(٣)التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، عبدالغفار مكاوي، ص:٣٣(بتصرف)

بعناصر الإيحاء كالرمز، والتشخيص، وغيره؛ لكنّ قدرتها على خلق التأثير تظل خافتة؛ إذ ينبغي أن يكون الغموض شفيفا موشحا بالابتكار الذي يستثير القارئ.

فالصورة الغامضة هي صورة ذات طابع خاص، وقدرة مميزة ترشحها للتنامي، أو التداعي في مخيلة المتلقي، فهي أشبه بالنهايات المفتوحة، والمشاهد الممتدة.

وتفجير الإيحاء لا يتم إلا عبر إطلاق إسار الصورة ذاتها؛ بحيث لا تظل حبيسة إطارها، أو تكون مجرد ناقل، أو مجسد للمعنى، بل لمعنى المعنى، وما وراء المعنى.

وقد يكون غموض الصورة ناشئا عن غموض ما تصوِّره من أحاسيس مبهمة، ومشاعر عميقة غائرة؛ لكنّها لابد أن تكون قادرة على الطفو من خلال المعادل الحسي، وأن تتضمن مفردات واقعية يتلمس القارئ من خلالها خطاه إلى الإدراك، والتأمل.

وكثيرا ما تتجسد قوة الإيحاء في الصورة ذات الغموض الشفيف الذي تمتزج فيه الدهشة بالحَذَر، وتنقبض النفس لتلك الأجواء الرمزية التي كأنها تعود بالقارئ إلى عالم الحلم الأول، وإلى سياق من سياقاته الرصينة حين يشبّه **المازني** الحسن الذاوي بجدَث نبتت عليه أزهار الندى في صورة مُقْبِضة ممعنة في الضبابيّة تستثير في النفس جزعا، ورهبة ورثاء، وحسرة، في قوله: [1] من المنسرح

وإنما الحسن إن هوى جدَثٌ عليه زهر من الندى خضِلُ

وقد ينقلنا الغموض بما يحمله من قابلية لتنامي الإيحاء إلى عوالم الحلم في ملمح أقرب إلى السريالية واللامعقول حين يصبح القلب كهفا مهدما برأس جبل تلعب فيه الريح، وتتجاوز الصورة حدود الواقع؛ ليقف المتلقي على مشارف ذلك المشهد العجيب محتبس الأنفاس، كما في قوله: [2] من الطويل

(١) الديوان، ٣٥.

(٢) السابق، ٤٧.

أبيت كأن القلب كهف برأس مُنيف فيه للريح
مهدّم ملعبُ

وقد تكمن قوة الإيحاء في غرابة الصورة التي يجسد بها الشاعر شعورا إنسانيا ما؛ فتتلون الصورة بألوانه، وتنطق برموزه؛ لتستثير الدهشة، وتوحي بالديمومة، وثقل الزمن، فالشاعر يشبِّه الخوف المعنوي بمعادل حسي يستثير الرهبة ويوحي بالتقحُّم، وهو الخيول، ويجعل من الرجاء المعنوي لجاما يحاول حدّها، وصدّها في قوله: [1] من المنسرح

كأنما الخوف من تردده خيلٌ لها من رجائنا لُجُمُ

وقد يكون الإيحاء دفقا شعوريا مكثفا يحمله التصوير في ذاته؛ كصورة ذلك الجرح الذي يَغْفِر في استعارة تشخيصية ذات بعد رمزي ديني «فغفر» تفعل فعلها في استثارة المرثية، وتحقق تعاطف القارئ الكامل،و**للمازني** قدرة على استنفاد الدموع حين يبلغ غاية الصدق، فيدخل القلوب من عتَبات التأثير مُخالِطًا الحس، كما في قوله: [2]من مجزوء الرجز

وكان جُرحي قد أوى على الليالي فغفر

وقد يأتي غموض الصورة من جهة استعصائها على التخيُّل كما في صورة شعاع الماضي الذي لا ضوء فيه، ولا حرارة؛ كشمس منكسفة؛ والبون شاسع بين الماضي المجرد، والشمس الكاسفة، وذلك في قوله: [3]من الكامل

(١)الديوان، ٣٩.
(٢)السابق، ٤٥.
(٣)السابق، ٢٠١.

ليضـــيئنا الماضـــي ولكـــن لا تـــرى لشـــــعاعه حـــــرًّا ولا إشـــــعالا

المحور الثاني: غرابة الصورة:

تكمن غرابة الصورة في منحى الشاعر إلى تصوير ما هو غريب بطبيعته كالمشاعر النفسية التي تتشظى في مرآة المخيلة كما يتحلل منشور الضوء، ولمَنْحى الشاعر الذاتي أثر كبير كذلك في بكارة صوره، ونشاطها، وكسرها لأفق التوقع؛ لأنه لا يتبع –حينئذ– سَمْتَ الانطباعيين في مراعاة التناسب المنطقي بين طرفي الصورة، أو الولع بصنع أطر واقعية ذات منطق عقلي راسخ، فيأتي الإغراب كأثر من آثار تلك التعبيرية الزائدة التي لا تراعي منطقية العلاقات.

والحق أن «هدف الصورة ليس أن تقرب فهمنا للدلالة التي تحملها، ولكن هدفها هو نظرة معينة للشيء وخلق رؤيته، وليس تعرُّفه»(١)؛ فالتعرُّف لا يضيف جديدا، والنقل الوصفي ليس هو ما يعنيه الفنان.

وقد تكون الغرابة وليدة قصد الابتكار في معالجة الصورة، أو تخليقها الآني؛ حيث يتوخى الشاعر خلق علاقة مبتكرة بين طرفين بعيدين، أو غير متوقعَين، فتأتي صوره غير معهودة، وغير منبتّة أيضا عن مادتها الشعورية؛ فلا مكان للمنطق العقلي، بل المنطق عاطفي خالص يُطْلِق فيه الشاعر عنان المخيلة لتصيُّد المعاني، وقبض الشوارد، ومحاصرة الفِكَر بما يفتح المجال أو –بالأحرى– يبرر تشخيص ما لا يشخص، وتجسيد مالا يتجسد، ومحاولة بلوغ درجات الروعة، وخلق الأجواء الفريدة دون قيد.

ولاشك أن استثارة شعور القارئ، أو تشويقه، أو فتح حواسه على دقيق المعاني، وبديع الأجواء هو قدرة فنية مشهودة تميز بها أداء **المازني** الذي يميل أحيانا لمحاكاة مشاعر نفسية معينة كالوحشة، أو الخواء، فينقل المسموع إلى الُمشاهَد المُكافئ حين

(١)الشكلانية الروسية، فيكتور أيرليخ، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي–بيروت–لبنان، ط:١،٢٠٠٠م، ص:١٩.

يشبِّه تجاوب أصداء المكان الموحش، أو الدار المهجورة، بتطاير العقبان، في قوله: [١]من الرمل

تثـــب الأصـــداء عنهـــا مثلمـــا طـــارت العقبـــان طيـــرا عـــن عقـــاب

وقد يكون المشبّه به حالا عجيبة غير معهودة تُحدِث ما يشبه الصدمة، وهنا تتخلخل العلاقة المرنة بين طرفي الصورة؛ بمعنى أن كفة المشبه به تثقل، وتكاد تنفصل بذاتها، كما في قوله: [٢]من الطويل

تُراغمنـــي الأحـــداث حتـــى وُجِـــدْتُ علـــى كُـــره مـــن
كـــــــــــــــأنني الحـــــــــــــــدثانِ

والصورة تعكس عَجب الشاعر من معاندة الأحداث له، واستعصائها عليه كأنما قلب الكون معقود على كرهه، وهي صورة تحمل سخرية كبيرة من معاندة الأقدار للناس.

وقد نرى تشخيص ما لا يشيع تشخيصه كالحواس، ومنها العين، وهي أداة الإبصار، وعلامة اليقظة، وبؤرة الوعي، فنراها لا تنام بل تدير نظرتها إلى القلب وقت الرقاد كأنها الشمس التي تذهب عند غروبها إلى العالم السفلي، أو عالم الباطن، في قوله: [٣]من الطويل

ومـــا إن تنـــام العـــين لكـــن إخالهـــا تـــدير بقلبـــي نظـــرة حـــين أرقـــدُ

(١)الديوان،٣٣.
(٢)السابق، ٤٧.
(٣)السابق، ٤٨.

وقد يَجِدُّ الشاعر في تصوير حالة فريدة يوجد لها مكافئا تصويريا، أو يصطنع لها صورة تقربها من الذهن؛ فيشبّه انفصاله المتأبّي عن الواقع، أو عالم الظاهر بانفصال الحوت، وعدمة اكتراثه بأحوال الموج في طغيانه، وعنفه، فالحوت هو ابن الأعماق النافذ في باطنها لا تضره توترات السطح، والتواءات الظاهر حيث يقول: [1]من الطويل

فلـــيس يضـــير الحـــوت في البحـــــــر أنـــــــه يهـــيج وأن المـــوج يطغـــى ويعنـــــــــــــــفُ

وللمازني ولع بصنع ما يشبه الصورة الكاريكاتورية التي تقوم على تضخيم ملمح من الملامح، أو مظهر من المظاهر، فهو يشبه الشيخ الهرم بالطائر المتقوِّس الذي لا يطير، وبالدمية التي يلعب بها الصغار في تصوير تمتزج فيه السخرية بالمرارة، ويعكس المرثية العميقة على مآل الإنسان، وعجزه في شيخوخته، حيث يقول: [2]من الطويل

وتحســـبه ممـــا تقيَّـــد دميـــةً سـوى حســراتٍ أردفـت بزوافـر

وتحســـبه ممـــا تقـــوَّس طـــائرًا ولكنَّـــه عـــن عشِّـــه غيـــرُ طـــائر

فأي شيء أشد عجزا من دُمية؟!، وهي –بَعْدُ– أداة لهو للصبية كأنما جَعَل الكِبر من ذلك الشيخ الهرم ألعوبة للّهو، ومعرضا للسخرية بعد أن فقد خواص الأحياء من قدرة على الحركة؛، فلما ساغ ذلك صور لنا الشاعر الساخر انقلابه عيْنا فصيّره كائنا آخر مُضَخِّمًا ملمح التقوُّس، والتبدُّل في هيكله؛ حتى كاد يصبح طائرا متقوسا داجنا لا يطير.

و**المازني** في معرض الهجاء لا يتورع عن قلب الشخص إلى مكافئ حيواني يراه هو من منظوره، فيمسخه مسخا، فهو يشبه أحد المتكبرين بقرد من قرود «داروين»، أو سلف

(١)السابق،٤٨.

(٢)نفسه،٥٧.

قديم من أسلاف الإنسان كما يزعم؛ ولا يقتصر الأمر على ذلك بل يتجاوزه إلى كونه قردا سكيرا يترنح، فيقول: [1]من الخفيف

لـــو تـــراه بالليـــل يخطـــر عُجبًـــا في مســـــوك الفرنجـــــة الســـــوداء

قلـــت قـــردٌ مـــن آل «درويـــن» نـــاشٍ أخـــــذت منـــــه ســـــورة الـ ـصهباء

فالصورة النهائية التي صار إليها ذلك الشخص المهجُوُّ -بعد تعديل **المازني** وتنقيحه- هي صورة قرد سكير بيّن السكر يسير مترنحا ببزته السوداء ليلا، ويالها من صورة!!!

المحور الثالث: مزج المتناقضات:

يعتبر مزج المتناقضات آلية تعبيرية تتخلق عبرها الصورة من خلال إيجاد، أو خلق علاقة بين طرفين متضادين يتآلفان أو يمتزجان، والغاية تقع في التقريب بين المتناقضين في سياق تعبيري موح، ويكون مزج المتناقضات ذا فائدة بلاغية، وقيمة فنية حين ينطلق من تصوير الشعور المتناقض بين بوح، وكتمان، أو تصوير انقلاب الأجواء، فيستحيل الصبح ليلا في حال الحزن، ويتجاوب الأفق الطبيعي مع الأفق النفسي، أو تستشري كُدْرة الباطن لتكسو الظاهر، أو يلامس الشاعر أمرا يتصل بتيار الوجود فيميل إلى التجريد، وتترشَّح العناصر الأولى للظهور كالنار، والماء، وتنتفي علاقة الضديّة بين الأشياء.

ويكون لذلك ميزة فنية، فإن «الجمع بين الألفاظ والتراكيب والصور المتناقضة داخل القصيدة، يظهرها في معرض التآلف وهي متخالفة، ويربط بينها وهي متباعدة،

(١)الديوان، ٦٤.

فتزداد بذلك الفكرة وضوحا»[1]؛ ولا شك أن الجمع بين المتناقضات، والمزج بينها يحمل في طياته استثارة كبيرة لوعي القارئ؛ حيث تتخلخل علاقة التقابل، أو التناقض لبلوغ درجة من الاتساق والامتزاج ليس فقط في الصورة كمركب لفظي بل في إطار تصوير المعنى، أو تمثيله؛ بحيث يتخلق من اللونين المتضادين لون جديد يتم توليده، أو تخليقه لغاية فنية محددة، وبغية رصد وجه معين من أوجه المعنى فلا تجرى الأمور اتفاقا، أو ولعا بالتجريب.

وقد يقصد الشاعر إلى مزج متناقِضَين لا تقوم بينهما علاقة ضدية حقيقية، فقد تكون الضدية كامنة في تصور الشاعر، ورؤيته دون الواقع؛ بمعنى أن للشاعر الحرية في اصطناع علاقة التضاد ذاتها، فليس مزج المتناقضات من قبيل الرياضة الذهنية، أو إظهار البراعة في التأليف.

فحين يكتم الشاعر عشقه فإن أغانيه الخرساء تصل إلى الأسماع، وتنثر الفرحة في فيض باطني يعمُر الظاهر، ويحيله إلى اللون الوجداني الداخلي، فكثيرا ما نرى عند الشعراء تلوُّن الأجواء بلون الشعور، و**المازني** يستطيع بمهارة أن يرينا ذلك الفيض الوجداني المكتوم في صورة الشدو الصامت، أو الأغاني الخرساء التي تسكب الفرحة في الأسماع، كما في قوله: [2]من الخفيف

وأغـــان خرســـاء ترصـــف في الأســـ ـــمـــاع منثـــور مفرحـــات الأمـــاني

(١) دراسات في البلاغة العربية، عبد العاطي غريب علام، منشورات جامعة قازيونس–بنغازي، ط١، ١٩٩٧م، ص:١٧٠.

(٢)الديوان،٥١.

وحين يرسم الشاعر تلك اللوحة الطبيعية البديعة التي يرخي فيها الليل سدوله على الدنيا حاملا نفحة السكينة، وبرْد الأمان، والسلام، فإنه يمزج السكون بالنُّطْق مجسِّدا سحر تلك الآية الكونية الناطقة بالحمد للخالق العظيم، فيقول [1]من الكامل

وتكنّف الدنيا سكون ناطقٌ ملء الـ صدور مهابة وجلالا

وأحيانا ما يستخدم الشاعر مزج المتناقضات ليوحي باعتكار نفسي يصبغ ثوب الواقع، أو الظاهر، فيحيل صبحه ليلا، أو يطفئ مصباح الليل الساهر، فتأخذ القارئ رجفة، وتعروه صدمة مردُّها إلى ذلك الانتقال المفاجئ من النقيض إلى النقيض، كما في قوله من مرثية: [2]من الكامل

وقد استحال الـ صبح ليلا وخبت مـ ـصابيح الرجاء
حالكا الهادي

وللمازني سبحات فكرية عميقة مكنته من بلوغ درجات عالية من التجريد الذي يمكن من خلاله أن تتشخص الذّكرى لتقبس القُدرة، أو الطاقة على الظهور، أو الطفو إلى الوعي، وهو يشبِّه تلك القوة بقوة النار التي تُقبس من ينبوع هو ينبوع الزمان المنصرم الذي يبدو كنهر باطني غائر، وذلك في قوله: [3]من الرمل

تقبس النار وإن طال القدم من ينابيع الزمان المنـ ـصرم

ومن مزج الشاعر بين متناقضات الوجود مزجه بين الموت، والعيش من خلال علاقة يقوم بتوليدها، أو اختراعها يصبح فيها الموت ظلا لشجرة الحياة يمتد تحتها،

(١)السابق، ٢٠١.
(٢)السابق، ٣٣٤.
(٣)السابق، ٣٣٤.

وهي صورة تتسق مع منطق الشاعر التأملي، وتجد نصيبا من الاقتناع عند القارئ، وذلك في قوله: [1]من الطويل

أَرَى الْمَـــوْتَ ظِـــلَّ الْعَـــيْشِ فَيَغْشَـــى أَدَانِيـــهِ وَيُخْطِـــي
يُبْسَـــطُ تَحْتَـــهُ الْأَعَالِيَـــا

المطلب الثالث: التكثيف التصويري:

إن مسألة ايجاد المعادل الحسي المناسب للشعور ليست كل هم الشاعر لأن الصورة المنفصلة تعدَمُ قيمتها، وتبدو مبتورة فاقدة المعنى، والشاعر حين يصور موقفا ما -سواء عاينه، أو تخيله- فإنه يشرع في تحويله إلى وحدات حسية مكافئة من خلال الصورة، ثم يعيد بناء الصور لتشكل تعبيره الذاتي الخالص عن ذلك المشهد، أو الشعور، وهذا هو مكمن التعبيرية التي يصنع الشاعر ألوانها، ووحداتها في مطبخه الذاتي، ويعيد ترتيبها، ثم يحاول إقناعنا بأن تلك الوحدات الحسية المرتبة هي المشهد، أو الشعور، فنصدقه، أو لا نصدقه.

ويُعد التكثيف التصويري محاولة لـ»فض الذات عبر الاصطدام بالعالم الخارجي الذي يتفتت وينشطر ويتفكك ليعاد تركيبه وصياغته من جديد، وفق ما تمليه الذات المتخيلة الحالمة من أنساق وأشكال وأبعاد، يمكن أن تكون في أكثر الأحوال غير واقعية»[2]؛ ومن خلاله يحاور الشاعر الوجود من خلال مفرداته، ويتماهى مع لغته.

وقد يعد تكاثف الصور، وكثرتها ملمحا بيانيا يناقض الذاتية التي لا تحفل بالصورة لغرض جمالي بحت، ولا ترى التفنُّن في خلق الصورة أمرا مطلوبا لذاته ما لم تتراكب

(١)نفسه، ١٩٨.

(٢)شعرية المشهد في الإبداع العربي، حبيب مونسي، دار الغرب للنشر والتوزيع-الجزائر، ط:١، ٢٠٠٣م، ص:١٠٠.(بتصرف يسير).

الصور في تشكيل فني دال، ويكاد يكون الإطار التعبيري مضمارا لاختبار مدى قدرة الشاعر على إعادة إنتاج الواقع المشاهَد، أو الواقع النفسي من خلال التصوير؛ مع ضرورة «ربط محاور الصور فنيا وفكريا، بحيث تبدو منسجمة التركيب، متحدة البناء، متناغمة الأجزاء «[1]؛ ليتسق البناء الفني ككل.

وكثيرا ما يبدع **المازني** في رسم المشاهد، والحالات الشعورية من خلال الصورة أو المعادل الحسي، فهو ينتجه أولا ثم يعيد تشكيله بمنطق خاص؛ لنرى لوحة تعبيرية ذاتية تستقل بوجودها، وتفرض قانونها على ما هو واقعي، أو خارجي؛ لأنها تحاكي الخارجي من خلال الداخلي النفسي، وتبرز المكنون من خلال المكافئ الحسي، وهو ما يحتاج إلى مهارة تقترب من مهارة الرسامين.

ففي قصيدة: فتى في سياق الموت [2]

رغم أنها لا تُجاوِز ثمانية أبيات؛ فإن صورها تتكاثف، وتتعقد خطوطها لرسم لوحة تعبيرية لذلك المحتضر؛ حيث تبدو الألوان حادة، والخطوط غليظة، ويظهر الميل للتجريد تارة، وتارة الميل لتضخيم الشعور، وغرض الشاعر إثارة جو من الرهبة من شأنه أن يشعر بثقل اللحظة، وبطء الزمن؛ حيث يُعاد رسم المشهد، وضبط إيقاعه، وإعادة ترتيب وحداته من خلال الصور المكافئة، أو المعادل التعبيري الحسي

فنرى تشبيه الظلام بالموج المتلاطم في قوله: [3]من المنسرح

نعـــــد أنفاســـــها ونحســـــبها والليـــــل فيـــــه الظـــــلام يلـــــتطم

وتشبيه العرق بالمطر، وجيشان الصدر باضطراب البحر: [4]

(١)جماليات القصيدة المعاصرة، طه الوادي، دار المعارف –القاهرة، ط:٣، ١٩٩٤م، ص:٢٢١.

(٢)الديوان،٣٩.

(٣)السابق،٣٩.

(٤)السابق، ٣٩.

إذا خـــــروج الحيـــــاة أجهـــــده تســـاقطت عـــن جبينـــه الـــديم

صـــدر كـ صدر الخضـــم مضـــطرب جحافـــل المـــوت فيـــه تـــزدحم

وفي النهاية نرى صورة للمحتضر، وقد فاضت روحه فبدا نائما مبتسما: (١)

قـــد قلّ ـصت ثغـــره منيتـــه كأنـــــه للحمـــــام يبتســـــم

فكأننا أمام لوحة تعبيرية تثب فيها المشاعر الداخلية، أو المعاناة الصامتة في صور حسية صاخبة، فنرى أمواج الظلام تلتطم، والمطر ينهل، وجحافل الموت المزدحمة، وخيول الخوف التي يحاول الرجاء أن يمسك بلُجُمِها، ونصيب الصورة الكلية من الواقع النفسي للشاعر، أو معايشته الذاتية أكبر من الواقع الذي يتوارى صامتا لتصنع له الصورة من خلال التجسيد، والتشخيص وجودا يقوم على المبالغة، والتضخيم.

وفي قصيدة المناجاة (٢)

نرى لوحة تعبيرية أخرى كثيفة الصور تشي باحتدام الشعور، وتلبُّد الأفق النفسي، حيث يقول منها: (٣)من الخفيف

وقفـــة العـــيش بغيتـــي غيـــر أني أجـــد الـــدهر مـــا يثقـــل رجـــلا

ليـــت شـــعري مـــا حجـــة الـــزمن ئـــر أم كيـــف عـــذره حـــين ذلا الجـــــــــــــــــــــا

(١)الديوان، ٣٩.

(٢)السابق، ٤١.

(٣)السابق، ٤١.

ثقلــت وطــأة البعــاد علــى كــا هــل صــبري وآذنــت أن تظــلا

وغاية الشاعر أن يصور ذلك الاحتدام الشعوري؛ فيصطنع له من خلال الصورة جلبة، وصخبا يكافئان الشعور وينطقان بالمعاناة، فنرى الدهر مُعْجَلا يسير، والشاعر يستنشده الوقوف كمن يمسك بتلابيبه، ثم يشخصه في صورة الجائر القاهر الذي يتوخى الزلل، والعثارتاركا ثقل البعاد على كاهله كالصخرة التي ينوء بها صاحبها، والمنحى التعبيري هنا ظاهر من خلال عنصري الحركة، والتشخيص ترجمة لشعور الشاعر دونما تقيد بحدّ واقعيّ، بل الواقع يتشكل ليترجم الشعور.

وفي قصيدة: رقيةُ حسناء(١)

يمارس الشاعر تصرفا ما يمنح الصور امتدادا من خلال ظلال الإيحاء التي تترجم شعوره الشفيف، فتصبح الروح غصنا وارفا يتدلى على وجه الحبيبة، ويتحول الفؤاد إلى طائر، والحنان إلى شبيهه الحسي المُنْتقى وهو النسيم، ويتحول البنان إلى عصا ساحر تبعث الحياة عند التلامس؛ حيث يتجلى الشعور من خلال مكافئات حسية محسوبة تخلق عالمها، ولغة اتصالها، وتوافقها من خلال الصور المتناسبة الخارجة عن أطر الواقع، أو انطباعيّة الموقف لتحلِّق في أفق تعبيري خالص، حيث يقول: (٢)من الخفيف

هــذه راحتــي علــى وجهــك ــض وروحــي وريفــة الأفنــانِ الغــ

وفــؤادي مرفــرف بجناحيــ ــه حنانــا فانشــق نســيم الحنــان

(١)السابق، ٥١.

(٢)نفسه، ٥١.

وبنـــاني مخضـــب كعـ صا الســـا حـــر يجـــري الحيـــاة في الأبـــدان

لـــك مـــن أدمعـــي حيـــاة كمـــا للـــ ـزهـــر مـــن صـــيب الحيـــا الهتـــانِ

حيث ينتزع الشاعر مفرداته التصويرية من عالم الطبيعة فيخلع على صوره الحياة، والنضارة، ويخرجها إخراجا جديدا تنطلق به من إسار التقليد، وتظل قادرة على استثارة الدهشة عبر جماليتها الخاصة، فنرى موقف ملامسة الشاعر لوجه الحبيبية قد تحول في مرآته الذاتية إلى غصن يميد، وطائر خفاق الجناح يُهدي برفيفه نسيم الحنان؛ لكنه لا يوفق حين يجعل من بنانه المخضب عصا كعصا الساحر، ومن دموعه مطرا.

خلال هذا المبحث استعرضت التأثيرات العامة للاستبطان الذاتي في المنحى التصويري العام؛ بما يتضمنه الاستبطان من محاولة لإبراز الواقع النفسي، والشعور الباطني، وإطلاق التعبير للإحاطة بذلك المجهول الشعوري وتجليته للعيان، وتحددت هذه الملامح في سمات بارزة تطبع المنحى التصويري بعامة استعرضت منها: الميل إلى تشخيص، وتجسيد المعقولات، والمجردات الذهنية، وشحن الصور بطاقة الإيحاء من خلال الغموض الموحى، والصورة المبتكرة الغريبة التي تحقق الدهشة، وتكسر التوقع؛ انتهاء بالتكثيف التصويري، وإعادة إنتاج وحدات العالم الخارجي في تشكيلات جديدة تمهد لخلق الأجواء، وترسم الخلفيات، وتُحضِر المعاني.

المبحث الثاني: الفكرة، والصورة

إن الشاعر في حالة الاستبطان الذاتي لا يخلُقُ عدما، أو يتصيَّد مجهولا؛ بقدر ما يستقطب ما يشكل فكرته ويدعمها؛ حيث يكون إلحاح الفكرة على ذهن الشاعر دافعه لعملية الاستبطان بُغية غزل خيوطها على منواله الذاتي؛ بحيث يمكن أن نرى في الفكرة مُنْتَجا ذهنيا يبحث عن وجود، أو تبلوُر ما من خلال الباطن الشعوري، فالشاعر ينطلق من الوعي المركّز إلى السبح اللاشعوري مُعاوِدا الكرّة مستخلصا ما يمكن تجسيده تعبيريًّا في عملية معقدة تعقيد عملية الإبداع ذاتها؛ حيث «يؤكد لنا اتحاد الفكرة أو الشعور بالصورة حقيقة نقدية مألوفة وهي أننا لا نستطيع أن نجد صورا ناجزة للتعبير عن مشاعرنا وأفكارنا، بل علينا إذا أردنا أن تحتفظ هذه العواطف والأفكار بأصالتها أن نقدمها للآخرين في صورتها الخاصة، تلك الصورة التي تتولد تلقائيا مع الشعور نفسه أو الفكرة»[(١)]؛ فالصورة هي بنت الفكرة، وليست منفصلة عنها بحال.

وإذا كانت الفكرة عنصرا إطاريا عاما تنضوي تحته المعاني الاختزالية، أو الصياغية، فإن الصورة بوصفها تركيبا لغويا دالاهي حامل للمعنى المنبثق عن الفكرة؛ لكنّها بحكم تميزها، وحيوتها لا تقبع في زاوية الصياغة المغلقة، بل تطير بجناح الإيحاء «فالشاعر وهو ينظم شعره تتحد في تجربته كل منازعة داخلية سوءا أكانت آتية من العقل أم من الحس و عندما تولد الصورة تولد مفعمة بالانفعال قادرة على بعثه»[(٢)] من خلال طاقتها الإيحائية..

والحق أن العلاقة بين الفكرة، والصورة ليست بالعلاقة المباشرة، أو البسيطة، بل هي علاقة معقدة تحكمها الجدلية التي تحكم عملية الإبداع ذاتها، وهي الجدلية القائمة بين الوعي (الأنا الشاعرة)، واللاوعي، فالفكرة منطقتها الوعي لأنها مركب واعٍ بينما

(١)الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ١٣٤ -١٣٥.

(٢)الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبدالقادر الرباعي، جامعة اليرموك الأدبية واللغوية-الأردن، ط١،١٩٨٠م، ص:١٤٥.

يكون للصورة جذر لا واعٍ هو الممهّد لوجودها، ومنطقها الذاتي، والشاعر أثناء محاولته تجلِيَة الفكرة يتجه إلى تضييق الفجوة بين المجهول النفسي، والمعلوم الذهني، وهذا لا يكون إلا عندما ينشط الشاعر في توليد الصور ليرسم من خلالها أبعاد فكرته؛ ليصبح للصورة ذلك «الجمال الذي تستمده من اجتماع الخطوط ونحو ذلك من العناصر الحسيّة، وهي ذات قوة إيحائية لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالعاطفة»[1] دون أن تنفصل فنيا.

ففي إطار هذه الجدلية يمكننا القول بأن الفكرة تخلق الصورة، والصورة تخلق الفكرة؛ لكن الفكرة تبقى إطارية وأكثر اتساعا، وألصق بالمضمون، أو الموضوع؛ إذ لا غناء عن الفكرة بينما يمكن الاستغناء عن الصورة.

وقد تكون الصورة تعبيرا مختزلا عن الفكرة، أو تشكِّل بؤرة تلك الفكرة، أو تقربُها من ذهنية المتلقي من خلال إبرازها للحس، وعرضها على مخيلته، فتسهم من خلال تداعيها في ذهنه في تشكيل أوسع للفكرة.

ويكاد يقوم شعر **المازني** كله على تقصي الفكرة، وتخليقها موضوعيا، وتصوير أجوائها، فالفكرة الواحدة، أو المتسلسلة وجه للوحدة العضوية التي اعتمدها أصحاب الديوان -ومنهم **المازني**- كعنصر فني أساسي يعصم القصيدة من التشظي الملحوظ عند الكلاسيكيين الذين يرون في البيت وحدة القصيدة.

حيث تتخلق الصورة في إطار الفكرة لتصور أجواءها، وترسم خلفياتها محلقة بجناح أثيرى يتجاوز الرصانة الموضوعية، والصياغة المعتادة، وهي لا تغرِّد منفردة، وإنما تنضبط بضوابط تتعلق بنوعية الفكرة لتتّسِق مع الجو العام للقصيدة دون أن تنفصل بدلالتها الشعورية، أو تتنافر مع غيرها من العناصر.

(١)تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، دار المكشوف- بيروت، ط١، ١٩٧١م، ص:١٩١.(بتصرف)

وتفترض الدراسة تعالقا بين الفكرة، والصورة تسهم فيه نوعية الفكرة في تشكيل الصورة على نحو خاص، وتكسبها سمة مميزة، **وهو ما أستعرضه في المطالب التالية:**

المطلب الأول: الفكرة التأملية، والصورة:

تحمل الفِكَر التأملية بعدا فلسفيا يحاول تلُّمس الأعماق، وإيجاد التفاسير، والحَوْم حول ما هو غامض بغية فك الرموز المغلقة، والنفاذ إلى قلب الحقائق، وقد يكون ما يستفز الشاعر فيقف عنده؛ مشهدا، أو حقيقة لا يأبه لها الناس الذي قتلت حواسهم العادة؛ لكنّ الشاعر يبقى محتفظا بقدرته على سبر الأغوار، وكشف الغوامض، وهو أمر ينشط له عقل الشاعر، ووجدانه ليقف في لحظة الحقيقة شاهدا بروعة الكون، وغموضه الساحر مستشعرا تلك الرهبة أمام تيار الحياة الزاخر المتدفق، وهو يسير هادرا جامحا، يمحو، ويثبت، ويقلِب، ويجدّد.

وقد شغلت أفكار بعينها ذهن **المازني**، وحاول استكشاف أجوائها، واستنطاق أسرارها، فوقف وقفة طويلة أمام الزمن، وقوته التي تغيّر الأشياء، والأشخاص، وأمام ذلك الموت المستكِنُّ في كل حي، فرأى الحياة موتا، والموت حياة، دونما تناقض، أو تعارض مؤمنا بخلود الروح، ويقظة الوعي رغم سفحه الدموع الغزار على حظ الإنسان الدنيوي، وشكواه من عجائب صنع القد، وكان الخيال لديه «استجابة لحاجة ملحة في النفس، وقاده التأمل إلى آفاق فسيحة في جوانب النفس الإنسانية، يرتاع أمامها من يكتشفها»[1]، وتجلّت من خلال ذلك أفكاره، وفلسفته الخاصة.

وللمازني وقفات تأملية خلدتها قصائده تحمل فلسفة بديعة في فهم الحياة، ومذهب خاص في طريقة استشعارها، وكيفية مخاطبة مفرداتها، **وهو ما أعرض له من خلال النماذج التالية:**

(١)الرومانتيكية، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، دار العودة-بيروت، د.ط،١٩٧٣م، ص:٦٧.

في قصيدة الدار المهجورة[١]

تكتسب الفكرة بعدا فلسفيا تأمليا؛ باعتبار الدار المهجورة رمزا للفناء الموحش المقيم في جوهر الأشياء، وهذه الدار المهجورة قد تكون موجودا خارجيا حقيقيا يجعل من القصيدة مع جِدّة التناول وقفة طللية من نوع ما؛ فرغم محاولة **المازني** الهروب من دائرة الانطباعيّة، أو الوصف النقلي المساوِق لتلك الأجواء الطللية، واتخاذه الدار المهجورة مجرد مرتكز، أو مثير تتخلق منه الأجواء، وتتضخم من خلاله المشاعر، فإنه لا يخرج من دائرة الصورة الطللية.

حيث نجد آثار الصورة الطللية القديمة ماثلة في؛ تشخيص البِلَى، وتشبيه الدار بالعجوز المسنّة، وتشخيص الدهر في صورة الحاكم القاهر، ورغم محاولة **المازني** خلق الأجواء، وإطلاق العنان لتعبيريّتِه من خلال الكناء اللونى، في قوله: [٢]من الرمل

وكســـاها الهجـــر ثوبـــا مظلمـــا .....

إلا أنه لا يبرح دائرة التصوير الطللي القديم في تشخيص الرياح، وتضخيم أثرها كقوله: [٣]

وســـعَتْها الـــريح دفْعـــا ولِطامـــا .....

فيعاود تضخيم أثر الرياح من خلال صورة أخرى في قوله: [٤]

لغـــط الـــيمّ إذا الـــيمّ طمـــا والتقـــت فيـــه هضـــابٌ بهضـــاب

(١)الديوان،٣٣.

(٢)الديوان، ٣٣.

(٣)السابق، ٣٣.

(٤)السابق، ٣٣.

لكن هذا المنحى التعبيري المتمثل في محاولة نقل أجواء الرياح إلى أجواء الموج لا ينتج جديدا من الناحية الفنية، فيبدو الشاعر كأنه يدور في دويرات فارغة.

ومع ذلك يتجلى أثر الفكرة على الصورة التي تدور في مدارها، وتنطبع بمحدداتها؛ فأثر الجمود، والصمت والخراب، والأصداء الضائعة تجلّيه الصورة للحس في وقفة الشاعر التأملية أمام فعل البلى، وأثر الزمن.

ويسلك الشاعر في **قصيدة «الوردة الذابلة»**[1] ذات المنحي التأملي المدعوم بالوصف الوجداني لا النقلي متخذا من ذبول الوردة رمزا للجمال الذاوي، ولكوْن الرمز هنا نفسيا بدرجة كبيرة؛ بمعنى بروز دلالته على التعاطف العميق والشفيف المُترجَم في حُنُوّ الشاعر على الوردة الذابلة نراه يستخدم تشبيها معكوسا يصبح فيه أرج الوردة، وعطرها شبيها بأنفاس الحبيبة في محاولة لتقريب ذلك التعاطف، وغمسه في أجواء تجربة الحب الذاتية اللصيقة، في قوله: [2]من مجزوء الكامل

أرجٌ كأنفـــــاس الحبيـــــبـة حـين تـدنى منـك فاهـا

وفي تشبيه آخر للدموع بالحيا، أو المطر، نرى ذلك المنحى التصويري الذي يتجه من الداخل إلى الخارج؛ لكون التأمل باطنيا بالأساس؛ ولرغبة الشاعر في إسقاط الشعور على الوردة الذابلة؛ على اعتبار كونها موصوفا، أو موجودا حقيقيا؛ حيث يقول: [3]

رويتهـــا بمـــدامعي لـو كـان يحييهـا حياهـا

(١)السابق، ٥٣.

(٢)السابق، ٥٣.

(٣)نفسه، ٥٣.

ليطالعنا في ختام القصيدة بتلك الكناية الشفيفة التي تعكس ذلك الحنو البالغ على الجمال الذابل، والمرثية الشفيفة للحسن الذاهب، والحياة المفقودة، في قوله: (١)

ولـــو اســـتطعتُ حنيـــت أضْـــ ـلاعـــي علـــى ذاوي ســـناها

فقوله «حنيت أضلاعي» كناية عن الحدب، والحنو، وربما أراد الشاعر أن يجعل من أضلاعه قبرا لتلك الوردة.

فالفكرة في القصيدة رومانسية ترشّح لخلق الأجواء الناعمة الشفيفة التي لا تخلو من تأمل، فنرى الصور قد انغمست في تلك الأجواء، ونطقت بلسانها في بساطة تناسب بساطة الفكرة، ورقّتها في آن.

وفي قصيدة «الماضي»(٢): يتأمل الشاعر تأمله الحزين على طول خط الزمن الذي يشخصه في صورة البعيد الحاضر؛ في قوله: (٣)من المنسرح

مســـافة الشـــمس دون أقربـــه وإن دعوْنـــا أعارنـــا أُذنَـــه

في استشعار للماضي اليقظ في الضمير رغم بُعد المزار، وتلاشي الذكريات، ونلمح أثر التجريد، والرمزية في تشكيل الصور مع ميل لخلق أجواء الرهبة المساوقة للفكرة المرتدة عميقا، فنرى حضورا قويا لأجواء الموت، ومفرداته؛ كالقبر، والميت، والكفن في قوله: (٤)

القلـــب قبـــر وأنـــت ســـاكنه لا يبـــرح القبـــر ميتـــا ســـكنَه

(١)الديوان، ٥٣.

(٢)السابق،٣١.

(٣)السابق،٣١.

(٤)السابق،٣١.

وقوله: [1]

أو راقنـــا ثـــوب ونضـــرتُه إلا رأينـــا في ثوبـــه كفنـــه

فالماضي الغابر الحاضر يرشّح لصورة القبر، ويفجر اللوعة المكبوتة على المُشيّع العزيز، فتنطفئ بهجة الحاضر لفداحة المفقود، وتستحيل اللحظات الجديدة لحظات ميتة مفقودة في تيار الزمن الذي لا يعود أبدا إلى الخلف.

وفي لمحة تأملية فريدة يطالعنا **المازني** بتصوره عن الزمن الذي لم يكن يرى فيه ذلك الزمن المطلق الذي نعرفه، بل هو في فلسفته زمن نفسي مطبوع بذاتية التجربة، وطبيعة الوعي، فكأنّ لكل إنسان زمنه الخاص، أو استشعاره الخاص للزمن، وذلك في قوله: [2]

الـــدهر لـــولا الآمـــال مشـــتبه والمـــرء في نفســـه يـــرى زمنـــه

فالآمال قد تكون معالم ذاتية يقيس بها المرء، أو يميّز بها الزمن الذاتي، ولولاها لكان هذا الزمن أشبه بقفر لا معالم فيه ولا هُدى، وأشبه بمتاهة يطارد فيها المرء المجهول.

المطلب الثاني: الفكرة الواقعية، والصورة:

رغم أن شعر **المازني** كله يسبح في أجواء ذاتية؛ بحيث لا يمكن التمييز بين الواقع الحقيقي الذي يعيشه الشاعر، وبين واقعه النفسي، أو تلمُّس الخيوط الدالة على واقعية التجربة، أو كونها تخييليّة مُخْتَلَقة، فإن رصانة ما يطرحه من أفكار قد استدعت بالضرورة رسما لخطوط واقعية دلل فيها الشاعر على أفكاره من خلال الواقع المعاش، والمشترك الإنساني العام، ولعل ذلك مكمن شيوع لون من الحكمة التأملية في شعره يؤطر لحقائق الحياة، وأحوال النفوس، وطبائع البشر؛ حيث تتجلى واقعية الفكرة حين «تجسد حوارا

(١)السابق،٣١.

(٢)نفسه،٣١.

ذاتيا بين المبدع والواقع يكشف عن طبيعة المواقف التي تثيرها التجربة في حياة المبدعين»[1]، وكثيرا ما تأتي تلك الحكم الواقعية في ثوب الصورة المجنح، فيمنحها ذلك تأثيرا، وقبولا أكبر.

وقد يميل المزاج بالشاعر فيتأسّى، ويتألم مصورا ألم الإنسان، وأزمته فيلمس أمرا واقعيا، أو قضية وجودية، وقد ينعكس واقع الشاعر النفسي في صورة حسية يعرضها في ثوب الوصف الواقعي، فيختلط الواقع الداخلي بالخارجي، أو يتسلل الشاعر من خلال تراسل الحواس إلى منطقة شعورية معينة تكشف عن حاسته الرهيفة في التعاطي مع مفردات الحياة، والتوحد مع لحظاتها الخالدة؛ حيث ينقلنا من العالم الظاهر إلى عالم الباطن في لحظة، وهو ما أعرضه فيما يلي:

للحكمة وجود في شعر المازني، وهي حكمة تتجلى فيها خبرته، وتنعكس فيها أفكاره، وأحيانا ما تتوحد الحكمة لديه مع الصورة فتأتي في قالبها، كما في قوله: [2]من الكامل

لا يخدعنك ما ترى من حبنا فكأنه مع يومه ملحود

إن الهوى كالنار يخمد جمره والحسن ليس له كذاك خلود

فرغم إيمان الشعراء بالحب، وتغنيهم بخلوده؛ إلا أنه ليس خالدا، فالنفس تحكمها الأغيار، وما الشعور الذي يظنه الناس خالدا سوى خبرة يوم، أو بعض يوم لا تلبث الأيام أن تذهب بملامحها، وتطوي صفحتها.

(١)الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي-بيروت، ط٤، ١٩٩٤م، ص:٥٩.(بتصرف).

(٢)الديوان،٧٩.

ويقيم الشاعر صورة واقعية مستلّة من المُشاهدة تدليلا على فكرته تلك، فيشبّه الهوى بالنار التي يخمد جمرها بعد حين بعد أن كانت ملء البصر، وكانت الدفء، والنور، والملاذ، وربما قصد أن الحب في ثورته، وفي حقيقة جوهره نار مشاعر، وفورة إحساس لا تلبث أن تأكل نفسها، وتُبلي جدّتها.

وقد يصور الشاعر حالا واقعية تقترب من اليأس، ونفاد الأمل؛ حيث لا جديد سوى اجترار القديم، وتكرار الذكريات، فيبدو الحاضر مستهلكا لصالح الماضي الذي يملك وحده السلطان، في قوله: [1]من الطويل

تمر بي الأيام وهي كأنها صحائف بيضٌ للعيون تقلبُ

كأن لم يخطّ الدهر فيهن أسطرا يبيت لها الإنسان يطفو ويرسبُ

شغلت بماضي العيش عن كل حاضرٍ كأنيَ أدركت الذي كنتُ أطلبُ

و**المازني** يصور حالة الفراغ تلك أبدع تصوير مُسْتَلّا مفردات الصورة من الواقع القريب؛ ليمكّن لفكرته الذاتية بالأساس، فيشبه فراغ الأيام بصحائف بيضاء يقلبها المرء في تكرار ممل، ثم يمتد بالصورة من ذات الحقل التصويري، فتبدو الصحائف خالية مما خطه الدهرمن فرح وحزن يجد له الشاعر معادلا استعاريّا في الطفو، والرسوب مضاهيا حركة الكتابة، وتتابع الأسطر مذيّلًا تلك الصورة بكناية ساخرة عن الفراغ بنيل المطلوب، وانعدام الجديد المُبتغي، وذلك في قوله «كأني أدركت الذي كنت أطلبُ».

(١)السابق،٨١.

وقد يندب **المازني** حظه-وله في ذلك باع طويل-فتنطق الصورة بواقعية الفكرة مندمجة بحكمة مستقاة من واقع الحياة حين يشخص الشاعر الدهر في صورة الباخل الذي لا يَرُد مُعارا، ولا يُخلِف جديدا، فيقول: (١)من البسيط

والـــدهر لا فلتـــاتُ الســـعد ولا يجـــدِّد مـــا يبلـــى مـــن النـــاس يرجعهـــــــــــــــــــا

ويصنع الشاعر معادلا موضوعيا طبيعيا لعاطفة الفرح، وشعور الغبطة، والالتذاذ من خلال تلك الطبيعة الأثيرية الحالمة موفورة الماء والظل ذات السماء المؤنسة بنجومها الساطعة، فيقول: (٢)

قـــد كنـــت أمـــرح في روضٍ مطـــرز طرفهـــا بـــالورد والآس مطارفـــــــــــــــــــه

أرضـــي مفضَّضـــة رُبًـــى مذهبـــة وفي ســـمائي نجـــومٌ هـــنَّ إيناســـي

وهو هنا يستخدم صورا واقعية مستقاة من مفردات عالم الطبيعة، أو وحداتها التي يعيد بناءها، ويجيد إنطاقها بالشعور، ثم لا يلبث أن يأتي بالنقيض التصويري المستقى من الطبيعة أيضا كأنما يضرب مثلين لحالين متناقضتين؛ من الغنى النفسي، والافتقار الحسي، وأداته الطبيعة في كل حال، حيث يقول: (٣)

فـــالآن قـــد ذهـــب العـــيش بُـــدِّلت منـــه ســـوى جـــدب

(١)الديوان، ٨٥.

(٢)السابق،٨٥.

(٣)السابق،٨٥.

الرقيـــــــــق ومـــــــــا وإيبـــــــــــــــــاس

وأصـــبح الـــورد يخفـــي حـــرّ عـــن العيـــون ويبـــدي شـــوكه

وجنتـــــــــــــــــــه القاســـــــــــــــــي

فنرى الجدب، والإيباس كمفردات مستعارة لليأس، والقنوط، ونرى ذلك الورد الذي قد تبدل شوكا في كناية بديعة عن تبدل الحال، والتصوير يدور في إطار الوصوف الطبيعية القريبة من النفس السّلِسلة في نقل الشعور.

وقد تأتي الصورة الطبيعية في إطار القصيدة الوصفية بما يوحيه الشاعر من تصوير لموجود خارجي، أو حقيقي، فيلامس التصوير تفاصيل الواقع، وينغمس في أجوائه، ولا يبتعد عن المنحى التقليدي الذي دارت حوله صور الشعراء في تشخيص الورد، وإنطاقه بالشعور كالضحك، ووسمه بجلال الحسن، كقول **المازني**: [1]من الكامل

فطفقـــــت أرمـــــق وردة فتانـــــة ضـــحك النـــدى في ثغرهـــا المـــتكمّمِ

فرأيـــــت أني نـــــاظر حســـــانة يقظـــى اللحـــاظ جليلـــة المُتوسّـــمِ

حيث يفرض الموجود الخارجي تتبُّع التفاصيل في الوصف، فينشط لذلك الموروث الشعري؛ ليطفو إلى الذهن، فنرى تقليدية التصوير مع محاولة ابتكار في ثنايا الصورة.

(١)نفسه،٨٩.

المطلب الثالث: الفكرة الاجتماعية، والصورة:

عندما يعالج الشاعر موضوعا اجتماعيا، فهذا من شأنه أن يجعل الذاتيّة تَخْفُت قليلا متأثرة بظهور الآخر؛ بحيث تطرح الموضوعيّة نفسها، ويتجه الشاعر إلى التدليل على فكرته، أو تصويرها من خلال معطيات خارجية تتصل بأجواء الحادثة، أو الواقعة التي عاينها، أو عايشها، ويبلغ الأمر بالشاعر حد تكرار معاني الأمثال المعروفة عند العامة استمالة للوعي الجمعي الذي يحتكم إليه، ويراعي جمهوره الصامت.

فلا شك أن حُضور الموضوع، وواقعية التجربة من الأمور التي تفرض الموضوعية، ولا تفسح مجالا للذاتية والتهويم، والإغراق في الخيال؛ بحيث تأتي الصور قريبة تنظر إلى الواقع ومفرداته أكثر ممّا تصوره من واقع الشاعر النفسي.

ولا عجب أن نرى رومانسية **المازني** تحمِل شيئا من هموم المجتمع، وتعالج قيمه الأخلاقية، والاجتماعية، «فقد كانت الرومانسية ثورة القلب والإحساس الإنساني على العقل المجرد القاسي، وكان من أغراضها الحملة على سوء النظام الاجتماعي، والانتصار للإنسان الطيب بطبيعته»(١)، وللقيم الإنسانية بعامة.

وهو يعالج القضايا الاجتماعية من خلال رؤية خاصة تظهر فيها «انفعالات قائلها الشخصية وما يكتنف وجدانه من مشاعر وخواطر مختلفة، وما تنطوي عليه تلك العواطف، والعوالم من مستويات نفسية»(٢)، **وهو ما أعرض له من خلال النماذج التالية:**

في سياق تصوير الشاعر للخُلّة الضائعة، والصلات المقطوعة يميل إلى إيجاد معادلات تصويرية مادية تبرز القَطْع العاطفي في صورة قطع حقيقي، فنرى الود مُشَبّها بحبال مقطوعة، ونرى أصدقاء الشاعر الذين كانوا حليته وغمد سيفه، وقد استحال

(١)الواقعية في الأدب، عباس خضر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد-بغداد-العراق، د.ط،١٩٦٧ م، ص:٧.

(٢)الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د.عبد القادر القط، ص:٢١١.(بتصرف).

الحَلْي عَطَلا، والسيف بلا غمد؛ حيث يظهر الفقد الشعوري في صورة فقد حقيقي، وتصبح الصداقة الذاهبة منزوعا حقيقيا يفتقد المرء بعده كمال الهيئة، وحسن الزينة، وذلك فى قوله: [1]من الوافر

وصلت بحبلهم حبلي فلمّا نأوا عني قطعت حبال ودي

وكانوا حليتى فعطلت منها وغمدى فالحسام بغير غمد

ويتخذ الشاعر معادلات تصويرية من الطبيعة؛ حيث يشبّه إخلاصه بالنبع الصافي، وخيانة الصديق بالماء المُرنّق المُكدّر، في قوله: [2]

صفوت له على العلات فرنق بالسفاهة ماء وردي

دهراً

ويستعير الإثمار، والغرس كمعادلين لرد فعله، وفعل هؤلاء؛ مع ما بين المعادِلين من رباط السببية دون أن يجاوز أجواء الطبيعة متخذا من مستقِر الأحوال شواهد تدلل على فكرته، حيث يقول: [3]

وإن أثمر لهم ذماً كثيراً فهم غرسوا بذور الذم عندي

والشاعر يتحرى أن تدور صوره في دائرة الواقع المُشاهد دون واقعه النفسي الخاص؛ حيث تفرض معالجة القضايا الاجتماعية إبراز الصفات، وحكاية الأحوال،

(١)الديوان،٣٧.

(٢)السابق،٣٧.

(٣)الديوان،٣٧.

وتفسيرها؛ وسرد الأحداث، والمواقف التي تقوم الصورة بإظهارها في صورة معاينة غير ملتبسة، أو قابلة للتأويل.

ثم يأتي بتلك الحكمة المصورة التي يقيمها تمثيلا للحال، ويودعها خلاصة الفكرة كاشفا أبعاد ذلك التجمُّل القشري الكاذب الذي تختبئ خلفه مقابح الصفات، حيث يقول: (١)

جفـــاءٌ في مطاويـــه حفـــاظٌ كحســـن القـــد في أســـمال بُـــرد

وهذه الصورة التمثيلية معروضة على عقل القارئ بغية استمالة إقناعه، لا تقريرا من الشاعر، وهي مساحة يبتعد فيها عن الطرح الذاتي، والتصوير الباطني إلى الظاهر الشائع، والمَرْعِي من تعامل الناس، وقد لا تشين الأسمال البالية حسن القد؛ باعتبارها مظهرا؛ وباعتباره جوهرا؛ لكنّ مراد الشاعر هو نقد تعمُّدهم ارتخاص الثمين، وإهدار القيمة بإلباسها ما يشين، وما لا يليق.

وعندما تنقلب الصداقة إلى عداوة، فيمتنع العتاب يخفت صوت الحجة، وينقطع سرد المواقف، فالأقنعة قد سقطت، واختفى الود القديم فاتحا الطريق للهجاء الذي يندفع فيه **المازني**؛ ليصور حقيقة النفوس، وما جُبِلَت عليه من شر، فيتخذ من الشخوص الحيوانية كالذئب، والحمار معادلا للصديق يحل محلَّ صورته القديمة، حيث يقول:(٢)من الخفيف

أنـــت كالـــذئب خِـــدنُ غـــدر لـــيس للـــذئب في الـــورى مـــن ولـــــــــــــــؤم وفـــــــــــــــاء

(١)السابق،٣٧.

(٢)السابق، ٦٣.

وقوله: [1]

فغـــدا كالحمـــار أوهمـــه الشـــي طـــان أمـــرًا فـ صاح مـــن خـــيلاء

والذئب رمز معروف للخيانة، والحمار رمز للغباء، والانقياد، ومراد الشاعر أن طباع ذلك الصديق كطباع الذئب المجبول على الختل والمراوغة؛ دون قابلية لاستئناس، أو انتظار لوفاء، وأنّه كالحمار الذي يستخفه الشيطان فينعق بالسوء.

ورغم إغراق **المازني** في تصوير الصديق في تلك الصورة الحيوانية، فإن الصِّبغة الاجتماعية للفكرة تظل حاضرة تستجلب الموضوعية، وتتأسَّس على العُرف المشهور، الذي يتجلى في قوله: [2]

ورأيـــت الهجـــاء يرفـــع مـــنكم إنَّ ذمَّ الوضـــــيع كـــــالإطراء

حيث يتساوى ذم الوضيع، وإطراؤه، فلا ينفع معه مدح، ولا هجاء كأنه غير موجود، وكأنما غاية **المازني** أن يمحو شخص هذا الصديق مُحتكِما -مع ذلك- إلى الشائع المتعارف عليه في تعاملات الناس، وفي أمثالهم.

و**المازني** ينحو ذات المنحى في تشكيل صورة عامة يستقى فحواها من العرف، في قوله[3]:

لا تغـــضُّ العيـــوبُ طـــرفَ بغـــيٍّ نشـــأتْ بـــين بيئـــة شـــنعاء

والمعنى لا يجاوز ما يقوله العامة في أمثالهم، من استمراء أصحاب العيب للعيب.

(١)نفسه، ٦٤.

(٢)الديوان،٦٣.

(٣)السابق،٦٣.

وليس أدل من تأثير الفكرة، وطابعها الاجتماعي من دعوة **المازني** لحماة الآداب لينهضوا من نومتهم التي حرضت جيوش البلاء على غزو الأفكار، ونقض الأخلاق، في قوله: (١)

يـــا حمـــاة الآداب نمـــتم طـــويلًا نومـــة نبَّهـــت جيـــوش الـــبلاء

مـــن لســـتر الحيـــاء يهتكـــه الغـــرُّ ويفـــــري في جوفـــــه كالـــــداء

و**المازني** كأنما يهيب بمن يدعوهم حماة الآداب ليطهروا المجتمع من استشراء طبائع السوء التي تنخر جوفه كالداء في إلماح ساخر إلى تطهير البيئة من ذلك النبت الشيطاني.

ولا يفوت الشاعر أن يتكئ على الموروث الديني، ورموزه كالشيطان حين يضخِّم أبعاد الصورة لتستوعب ضجة الخلائق من فعل ذلك الشخص، فيتجاوب أهل الأرض، والسماء في العَوْذ منه، وتصبح خطايا إبليس مقبولة بعد ظهور ما هو أكبر منها في مبالغة نسجتها السخرية، في قوله: (٢)

ضـــجَّ مـــن لؤمـــك الخلائـــق في الأر ضِ وعـــاذوا مـــن شـــرِّه في الســـماء

صـــار إبلـــيسُ عنـــد ربـــك مقبـــو لًا وقـــد كـــان قبـــلُ في الأشـــقياء

وفي معرض الشكر، والامتنان تظهر وجدانية **المازني** الشفيفة، واحتياجه لوصل الأصدقاء، وائتناسه بهم كأنهم خبز حياته، فهو يصور فرحته بزيارة صديق بعد جفاء،

(١)السابق، ٦٤.

(٢)السابق،٦٤.

فنرى كيف تتبدد الجفوة كأنها رغوة، وتتجلى حاجة الشاعر إلى الوصل كأنها حاجة حقيقية إلى الطعام تعكس الفراغ الداخلي، في قوله: [1]من الخفيف

صـــرّحت رغـــوة البعـــاد عـــن الـــ ـقـــرب وباحـــت بـــودك المكنـــون

فوجـــدنا بـــك الســـرور كمـــا يفـــ ـــــرح بـــالزاد نـــاظر المســـكين

فتشبيه البعاد بالرغوة فيه تهوين يكافئ سرعة الصفح، وتبدُّد الجفوة، وخلوص الجوهر، والفرحة التي تشبه فرحة المسكين برؤية الزاد فيها ترقيق، وتواضع، وتوطئة كَنف.

ويمتد الشاعر في توسُّمه لنبل الصديق الزائر، وانتظاره لدوام وصله متناصّا مع صورة مستوحاة من القرآن الكريم هي صورة الجناح المخفوض تواضعا، والتي يأوى الشاعر إليها، في قوله: [2]

إننـــي عائـــذ بعطفـــك فـــاخفض لـــي جناحـــا مـــن رحمـــة يـــؤوينى

حيث تفرض أجواء الخلة من خلال اللغة العاطفية للإخوانيات تلك الأجواء الشفيفة مرفوعة الكلفة، فنرى **المازني** مع تأبّيه لا يجد حرجا من الإمساك بتلابيب ذلك الزائر، واستعطافه ليعاود الكرّة.

وكما تفرض الإخوانيات لغتها العاطفية، فتقترب أجواء الصداقة من أجواء الغزل تخيِّم صورة الموت في الرثاء؛ لتشكل ملامح صورة دامية لوحش كاسر، ويتجلى القدر في صورة الصائد، أو القانص الذي يعاجل فريسته غرّة، في قوله: [3]من الطويل

(١)نفسه،٨٣.

(٢)الديوان،٨٣.

(٣)السابق، ٢٩٧.

تقنـ ـصك المقـــدار منـــي غـــرة وأقلـع عنـك المـوت دامـي المخالـبِ

حيث تعمل أجواء الفقد، ومشاعر الخوف، والجزع على خلق تلك الصورة المتخيلة للموت في صورة الوحش الفاتك، وهي صورة راودت خيال الشعراء من قديم.

وكذلك نجد صورة المُصعَب المنقاد قسرا بحبال الموت، فلا تعدو تصوير القدر بالصائد القانص، في قوله:[1]من الكامل

شـــطنَ المنـــون ملكـــتَ أيّ قيـــاد مـــن مُ ـصعَب مـــا كـــان بالمنقـــاد

فأنـــاخ لا يرجـــى لديـــه علـــى البلـــى ســـبق إلـــى الغايـــات والآمـــاد

وهي في رثاء محمد بك فريد، وفي مقدمتها ملمح بدوي استقاه **المازني** من الشريف الرضي وجاراه، والقصيدة طبعتها تقليدية الغرض، وهو الرثاء بتعديد المناقب والصفات التي يضيق بها الشعر، ولا ينهض لها جناح الخيال.

إلا أنّ **للمازني** رثاء آخر بعيد المدى شخصه الإنسان، وطريقه الحياة، ومأساته الوجود، **ففي قصيدة «الشاعر المحتضر»**[2] يرثي الشاعر نفسه، فتتجاوب زفراته مع تلك الأجواء الرومانسية الشفيفة التي تزايلها القتامة، وتتكثف في ثناياها ظلال الكآبة في بوح شعري هيّأ له الشاعر أجواء درامية مثّلها في صورة شاعر محتضر يجود بأنفاسه الأخيرة مشيعا الحياة؛ حيث يصدق المرء في لحظة الحقيقة، ويعترف في وقت الاعتراف.

(١)السابق،٢٩٧.

(٢)السابق، ١٩٧.

وكثيرا ما يسقِط **المازني** أجواء الاحتضار هذه على نفسه، **فالمازني** هو ذاته الشاعر المحتضر هنا، وهو يجيد الاستتار وراء هذه الغلالة الرمادية الرقيقة التي يبدو فيها أقرب إلى شبح، أو طيف.

و**المازني** كعادته يحاور مفردات الوجود، ويندمج بها حين يصور تمزيق الحب لقلب الشاعر بتمزيق الضياء للظل رامزا من خلال ذلك التشبيه إلى أحلام الحب التي يبددها الواقع، ويبلغ بها أسى الشاعر على حبه المكتوم مداه، وذلك في قوله: «[1]من الطويل

فَتًى مَزَّقَ الْحُبُّ الْمُبَرِّحُ قَلْبَهُ كَمَا مَزَّقَ الظِّلَّ الضِّيَاءُ أَيَادِيَا

وحين يمثّل ذلك الاستنزاف العاطفي، والنفسي لشاعر يستحِبُّ البَذْل، ويُفني النفس، بقوله: [2]

قضى نحبه كالمُزْنِ، فِضْن وخلّفن آثارا لهنّ بوادِيا مدامعا

فغالبا ما تلتبس الدموع في تعبيره بالمطر، وهو هنا يُلمِح إلى عطائه الذي يشبّهه بعطاء السحب الممطرة.

ورغم سير **المازني** سيره المعهود في سكْب الدمع، ونعي الأمل، ورثاء الذات، فإنّ تَصَرُّفَه الفلسفي كفيلٌ بإحداث الانتقال، وسد الثغرات، وتحقيق الغَلَبَة الذاتية القائمة على الحجة، فكيف يأسى للموت من لم يعش؟، ولِمَ لا يكون الموت إفاقة من حلم الحياة؟ .. فنرى أن صورة الموت قد تحولت من خلال رؤية الشاعر إلى نقيضه الحياة،

(١)الديوان، ١٩٧.

(٢)السابق، ١٩٧.

ويغدو الميت صاحيا من نومة العيش؛، فما مات هو الموت نفسه بانقضاء تجربته، وزوال سببه، وذلك في قوله: (١)

ومـــا غالـــه مـــوت ولا هاضـــه كـــرى ولكـــن غـــدا مـــن حلـــم ذا العـــيش صـــاحيا

ومـــا مـــات إلّا المـــوت يـــا فجـــر فـــائتلق وحـــــول ســـــناءً طلـــــك المتلاليـــــا

فهاهنا نرى الموت من خلال فلسفة الشاعر الخاصة المغايرة للمعهود، والتي تجد طريقها إلى خلق قناعة جديدة عند القارئ الذي تعتريه الدهشة لهذه القدرة الفريدة على جمع الأضداد، وتقريب النقائض.

خلال هذا المبحث نظرت في طبيعة التعالق الحاصل بين الفكرة والصورة في شعر **المازني** انطلاقا من فرضية بروز هذا التأثير في إطار حالة الاستبطان الذاتي التي تمثل فيها الفكرة دافعا أساسيا، ومحورا أصيلا، وقد تبين تأثُّر الصورة بنوعية الفكرة، ودورانها في مدارها، فالصورة تنطق بالمعنى في صورة حسية، والمعنى هو بعْدُ فكرة جزئية، وفرع للفكرة الأم، فرأينا كيف أثرت الفكرة التأملية في تشكيل الصورة التي طارت مجنحة بجناح الفكرة؛ لترسم أبعادها، كما تأثرت الصورة بواقعية الفكرة فجاءت مرددة لأمثلة العوام أحيانا، وراسية على شاطئ الواقع بينما دارت الصورة في حالة الفكرة الاجتماعية في فلك رصد الطبائع، ونقد الأخلاق.

(١)السابق، ١٩٨.

المبحث الثالث: المعادل الموضوعي

ليس من المفترض حين يستبطن الشاعر ذاته أن تأتي تعبيراته صارخة ملونة بألوان العاطفة، فمن العواطف ما يمور به الوجدان، ولا يكون قابلا للتجلى المباشر؛ لتعقُّدِه، أو اتصاله بغيره من العواطف الأخرى في البناء النفسي المعقد، وكثيرا ما تتوارى العواطف خلف الرموز، أو تتكثف حولها، وقد يتخذ الشاعر من المعادلات الموضوعية مجسدات خارجية للعاطفة دون تقرير، أو مباشرة.

ويعتمد المعادل الموضوعي على «قدرة الشاعر على التعبير عن الحقيقة العامة من خلال تجربته الخاصة المركزة، بحيث يستجمع كل الخصائص المميزة لتجربته الشخصية، ويستخدمها في خلق رمز عام»(١)؛ حيث يقوم المعادل الموضوعي على فكرة تخليق شيء موضوعي خارجي في معزل عن التأثير العاطفي المباشر؛ بحيث يصنع ذلك المعادل الموضوعي العاطفة بعد ذلك؛ «فالشاعر يحاول أن يوجد معادلا موضوعيا لتجربته الشخصية؛ ليكسبها صفة الشمول والموضوعية ويضمن صدق تجربته بتنحية ذاته عنها»(٢) مُبتعدا عمّا تفرضه سيطرة العاطفة من مباشرة.

وفي حين يُعتبر الاستبطان منحى تعبيريا ذاتيا يصور من خلاله الشاعر ما هو باطني، أو داخلي، ويظهره للحس من خلال الصورة كأداة فنية، فإن المعادل الموضوعي يتجه من الموضوعي الخارجي إلى الداخلي النفسي، ويتميز بقدرة تعبيرية تخرج عن سلطة العاطفة التي قد تطبع التعبير بشيء من المباشرة.

والحق أن تعريف **إليوت المختصر للمعادل الموضوعي** قد حدد بعض أشكاله؛ كالموقف، والحدث، وهذه المواقف أو الأحداث تكون مكثفة بالضرورة، وذات خطوط ملموسة، وصبغة غرضِيّة تأخذ مادتها من واقع الشاعر، وعناصر خبرته الذاتية،

(١)المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، محمد عزّام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط،١٩٩٩م، ص:٢٨.

(٢)الأدب وفنونه، محمد مندور، دار نهضة مصر –القاهرة، ط٥، ٢٠٠٦م، ص:٨٥(بتصرف).

وكثيرا ما يستخدم **المازني** معادلات موضوعية مستلّة من الطبيعة، وأخرى غرضيّة؛ تُشبه الخمريات، أو شعر الارتحال، وتتوارى خلفها عاطفة الشاعر، وملامحه النفسية.

والشاعر في إيجاده لذلك المعادل الموضوعي لا ينفصل عن تجربته الذاتية؛ «ففكر الشاعر حيّز يلتقط ويخزن ما لا يحصر من المشاعر والعبارات والصور التي تبقى هناك إلى أن تلتقى معا جميع العناصر التي يمكن أن تتفاعل لتكون مركبا شعريا جديدا»[1] يستخدمه الشاعر كمعادل موضوعي للشعور.

والمعادل الموضوعي حين يكون مساويا للعاطفة فإنه لابد أن يقع في منطقة قريبة من الصورة الحدسية السابقة على الصورة اللفظية في إطار سيرورة الإبداع المعقدة.

كما أن المعادل الموضعي ليس رمزا لأن الرمز قد يكون كلمة غالبا، ولا يسوغ أن يكون جُملة إلا في حالات معينة؛ حين يكون الرمز جملة محورية تقوم عليها القصيدة، أمّا المعادل الموضوعي فأمر كلي مهيمن لا يمكن الاستغناء عنه كصورة لعملية الإبداع ذاتها.

وثمة نقطة اتفاق بين المعادل الموضوعي كنمط تعبيري، وبين الاستبطان، فكلاهما يرشّح لالتقاط المتشابهات، والإلمام بالكليات؛ بحيث يمكن أن يصور الشاعر الصورة الحدسية، أو بالأحرى يتحكم في طريقة تصويرها لفظيا.

ولاعتماد الاستبطان في جزء كبير منه على خبرة الشاعر الذاتية، وجملة تجاربه، وموروثه الثقافي أيضا، فإن مسألة ايجاد المعادل الموضوعي كثيرا ما تُستقى من الموروث الفني الذي يتصل في خبرة الشاعر النفسية بدلالة معينة، أو تجربة شعورية خاصة.

(١)تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته الفنية، حسام الخطيب، مطبعة طربين دمشق،١٩٧٤-١٩٧٥م، ص:٤٦٥.(بتصرف).

فالمعادل الموضوعي خليط من الشعور، والفكر تختبئ فيه العاطفة بين ظلال الموضوع، وثناياه، أو بالأحرى تذوب فيه؛ حيث تتجلى الخبرة النفسية العميقة في صورة موضوعية ظاهرة.

وبرغم الاتجاه الذاتي البارز في شعر **المازني** فإنه كثيرا ما يهرب من خلال المعادل الموضوعي مما قد تفرضه تلك الذاتية من مباشرة عاطفية، فنرى لديه وصفا لطبيعة ناطقة موحية ترفرف في المطلق، وترسم صفحة صفاء تعكس الخلود، وتشفي الروح، ولونا من ألوان الارتحال الشعري يفجر الدمعة، ويجسد الغربة هو قطعة من النسيج الشعوري، والخبرة المُقطّرة بمصفاة الوجدان، والتي يتجلى من خلالها الماضي في ثوب الحاضر.

حيث يصوّر **المازني** لونا من ألوان الطبيعة المغدِقة السابحة في عالم ذاتي أثيري كمعادل للأمان النفسي في لحظة ما من الماضي هي الطفولة غالبا، كما يحمل هذا اللون تصوره لعالم ما بعد الموت؛ **ففي قصيدة أحلام الموتي** نرى تلك الصور المبهجة التي تصور حياة البرزخ في صورة بهيجة، فالشاعر يرسم لوحة للحياة بعد الموت، فتبدو كحلم بديع يحمل سلاما نفسيا من خلال صورة كلية لعالم أشبه بالجنة، أو عوالم ما وراء الوعي.

كما يستخدم الشاعر مجلس الخمر كمعادل للذة، والاغتباط المرتبط في نفسيته بأيام الصفو، والوصال، والخُلّة الدائمة، كما يعكس الارتحال الشعري، والسّبْح القريب من التهويم رغبة مكبوتة في الهروب من الواقع تتجلى من خلالها صورة الواقع المنشود، **وهو ما أعرض له في المطالب التالية:**

المطلب الأول: المعادل الطبيعي:

الطبيعة طيّعة وافية بعاطفة الشعراء غنية بالقيم التعبيرية معروفة بقابليتها للتلون بألوان الشعور المختلفة بما يعتريها من تحولات بتغيّر الفصول، وما تتسع له من مجالات البوح، والتغني الذاتي؛ لذا تعتبر مظاهرها المُشاهَدَة، أو المختزنة في الذهن

معادلا جيدا للعاطفة ينقل صورة حيّة لطبيعة الاتساق النفسي للشاعر، ويترجم خبراته النفسية، والعاطفية التي قام بتوحيدها مع أجواء الطبيعة.

وغاية الشاعر حين يصنع معادلا موضوعيا لعاطفة ما أن يأتي بمحددات خارجية من الواقع الحسي يمكن للعاطفة أن تسكنها، أو تُشِعَّ من خلالها، وهنا مكمن اختلاف المعادل التصويري عن الموضوعي، ففي المعادل الموضوعي يتجسد الحس، والفكر في وحدة تعبيرية موضوعية تعكس الحالة الوجدانية، وتعكس تطور الشعور، وطبيعته دون التعبير السطحي عن العاطفة البسيطة.

فالمفترض أن الشاعر لا ينقل، أو يصف، وإنما «يعيد بناء الموضوع بناء جديدا، بحيث ينعكس في عدسة الذات بخطوط وألوان لا تقلد طبيعته كما هي في الخارج، وإنما تقلد صورته المنعكسة في الوجدان»[(١)]؛ وكثيرٌ مما قد نظنه وصفا للطبيعة في أشعار **المازني** ليس سوى معادل موضوعي نما، وتجسد عن عاطفة جياشة تم اختزالها في شكل تلك الأوصاف، وتماهى مع أجوائها؛ بحيث يمكن أن نقول أن أوصاف الطبيعة تلك هي أوصاف للطبيعة النفسية قد تجلت موضوعيا في صورة وصف الطبيعة، وتحقق فيها تمثُّل كامل للعاطفة، وتجسُّد للإحساس في ذلك القالب التعبيري الذي تتجلى فيه العاطفة الذاتية في ثوب موضوعي خارجي، أو واقعي؛ من حيث طبيعة المفردات لا من حيث طبيعة التجربة الشعرية.

والمعادل الطبيعي عند **المازني** أحيانا ما يتخذ صورة الطبيعة البكر التي تسبح في جو خالد نقي شفاف خالٍ من البشر مترقرق الماء، عذب النسيم، فهذه قد تكون جنة ذاتية تعكس طمأنينةً ما ينشُدُها الشاعر، ومثالية يتغياها، كما في قوله: [(٢)]من المتقارب

لذيـــذٌ إذا درَّ قطـــرُ الرِّهـــام[(٣)] وأضـــمرتِ البـــدرَ سُـــجْفُ الغمـــامِ

(١)الفن والأدب، ميشال عاصي، مؤسسة نوفل –بيروت، ط:٣، ١٩٨٠م، ص:٢١٨.

(٢)الديوان،٥٩.

(٣)المطر الضعيف أو الخفيف.

هبـــــوب النســـــيم بعـــــرْفِ الريـــــــــــــــــاض يرقرقـــه في حواشـــي الظـــلام

لذيـــذٌ تحـــدر مـــاء الغـــدير وقـد أنطـق الليـل خُـرْسَ الحمـام

لذيـــذٌ دبيـــب الكـــرى في الجفـــــــــــــــون بعـــد الكَـــلال وطـــول القيـــام

فتلك الأوصاف-ولا ريب- لعالم أثيري لا مثيل له في الواقع؛ إلا أن يكون واقع الشاعر النفسي، وذاكرته التي ترجِّع ألحان الزمن الماضي، وتستلهم لحظات الصفاء التي تمنّى الشاعر لو كانت خالدة.

فإن المطر الخفيف في ليل غائم يطلع القمر فيها، ويختبئ، وتهبُّ فيه النسائم بعرف الرياض، فيمضي النسيم البليل كأنه يترقرق في حواشي الظلمة، ويتجاوب خرير الماء مع هديل الحمام هي أوصاف لعالم مثالي، أو هي لحظة نفسية خاصة غائرة في الوعي توحّد فيها شعور الشاعر بذلك الوصف دون أن يكون هذا الوصف قد وقع لموجود خارجي، فهو مركب تعبيري من لقطات وصفية تكاد تكون بهذا الاتساق، والحضور، والتأثير الذي نستشفه معادلا موضوعيا لعاطفة قريبة من السكينة، أو السلم الداخلي، وهذه العاطفة نكاد نستشفها من قوله: لذيذ دبيب الكرى، فمثل تلك الأجواء بما تحمله من سكينة تبث في النفس الطمأنينة، وتستجلب السكون.

ويتخذ **المازني** من الطبيعة المغدقة، وأجوائها الرحبة المعطاءة معادلا تختبئ خلفه الرغبة في الهروب من أزمة الوجود، والانعتاق من أغلال الحياة، فالأجواء المفتوحة

بمائها الموفور، وعطائها المغدق غير المحدود، وما تحمله من سكينة، وانقطاع عن الناس أشبه بجنة أثيرية ذاتية ينقع الشاعر في أجوائها غلَّته، حيث يقول: (١)من الوافر

أجنُّـــوني إذا مـــا مـــتُّ رمسًـــا ينـــادمني بـــه خضـــل الغمـــام

ترقـــرقُ عنـــده غـــدرانُ مـــاء علـــى ضـــفَّاتها أثـــر الهـــوامي

تغنينـــي الحمـــائم في ذراهـــا وقـــد هـــب النســـيم مـــع الظـــلام

وهذه الأجواء الطبيعية المصورة مركبة من وحدات وصفية منتقاة يطفر من خلالها ما هو باطني نفسي ليتجلى في مرآة الحس، أوهى محاولة نفسية تعويضية لنقل أمنيات الشاعر، وعواطفه من عالم إلى آخر، ومن واقع إلى واقع بديل يمارس فيه تحققه الذاتي، وقد يكون ذلك الوصف حلما من أحلام اليقظة يراود الشاعر كمعادل لتجسد عاطفي مكثف لا يتسع له البيان إلا من خلال المعادل الموضوعي.

وإذا كان المعادل الطبيعي المأخوذ من مادة الطبيعة، وعناصرها يمكن أن يكون مسرحا لانبعاث العاطفة، وصرحا لسُكنى المشاعر التي تتجسد من خلاله دون تصريح؛ حيث تخفت سَوْرة الذاتية ليحل الرمز المتكاثف محل التعبيرية البائحة، فإن ذوبان الشاعر نفسه في وحدات الطبيعة، وتوحده الكامل معها يحقق تلك الغاية، ويفي بها، فالشاعر حين يتمنى لو كان كائنا آخر،؛ فإن ذاته تحاول الاختباء، أو تعاود الظهور في كينونة جديدة تستدعى مفردات عالم جديد، وتشكل مجتمِعَة معادلا موضوعيا لعاطفة معقدة قد تكون البَرَم بالذات، أو الرغبة في هجرة المستقرات، والفروض؛ بحيث تتحرر الإرادة تحررا كليا يبلغ على المستوى الفني تلك الدرجة الملحوظة من التجريد، وإعادة

(١)الديوان،٤٣.

ترتيب، وحدات الوجود لصنع واقع نفسي خاص يكونُ أكثر مما يقولُ، كما في قوله: [1]من مجزوء الرجز

وليتنـــــــي حمامـــــــةٌ أصـــــدح في ضـــــوء القمـــــر

أبكـــــي إذا ألـــــوت بهـــــا هـــــوج الريـــــاح والمطـــــر

أبكـــــي وأســـــتبكي لهـــــا بمعـــــزلٍ عـــــن البشـــــر

أو ليتنـــــي لؤلـــــؤة الـــــطْ طَـــــل عليهـــــا في الســـــحر

أنعـــــم فيهـــــا ليلتـــــي بطيـــــب ذاك المختبـــــر

فهذه في الأصل قطعة غزلية مال فيها الشاعر عن التعبير المباشر، فتجسدت عاطفته من خلال تلك الأوصاف الشفافة للأحداث، والمواقف التي يتخيلها، أو التي يقيمها كمعادل للتفدية، فهو يتمنى لو خرج من صورته إلى صورة أثيرية هي صورة الحمامة التي تصدح في ضوء القمر مُكرِّسًا نفسه لرعاية الحبيبة التي تتبلور في صورة رمزية مجردة هي صورة الوردة، ويمتد ذلك التجريد فيصبح الشاعر نفسه قطرة ندى، أو لؤلؤة طَل تلامس الوردة عند السَّحَر.

وكثيرا ما ينأى **المازني** في غزلياته عن التعبير المباشر، أو التركيز العاطفي فيجاوزه إلى صنع أجواء تصويرية تنقل ما هو داخلي إلى الخارج، أو تجد له مجسدات خارجية مما يجعل شعره حافلا بالمعادلات الموضوعية التي لا تتعارض بحال مع نزعته التعبيرية الذاتية.

(١)الديوان،٤٥-٤٦.

والحقيقة أن قدرة **المازني** على توليد الرموز، وتكثيفها يبلغ درجات عالية من التجريد الموحي، ويكشف بوضوح عن تضاريس واقعه النفسي القاسية من خلال تلك المعادلات الطبيعية الحسية التي تصور أجواء غير اعتيادية من الوحشة، والخواء الوجداني، كما في قوله: (١)من الطويل

نسيمٌ يردُّ النفس حينًا لناشق وأيُّ أوام بعده وأوارِ

تطول ظلالُ النبت فإن هي جدَّت صرن جِد

والشمسُ طفلةٌ قصار

فهو يختصر معاناة الإنسان، وأزمته من خلال تلك الوصوف الطبيعية رامزا للحياة بنسيم بارد لا يلبث أن ينقلب عطشا، وحرا، ويلتقط تلك الصورة المشاهدة لطول ظلال الأشياء قبل الضحى، وقصرها بعد ارتفاع الشمس جاعلا منها مجسدا لشعور إنساني عام لا يمكن للتعبير المباشر بلوغه؛ من طول الآمال في الصغر؛ وضآلتها، وانحسارها مع بزوغ الوعي، واحتدام معترك الحياة، ولزوم كل إنسان لحجمه الاجتماعي، ونصيبه المفروض من العيش.

المطلب الثاني: مجلس الخمر كمعادل موضوعي للذة، والاغتباط:

تكون اللحظات المضمخة باللذة ذات أثر نفسي باقٍ؛ حيث تعتبر العاطفة الكثيفة أشبه بمادة تمسك البنية الموضوعية لتلك اللحظات بما يدل على تأصُّل مسألة المعادل الموضوعي للعاطفة في فن الشعر، ويفسر منحى الشعراء في توليده، أو إيجاده، والذي يتخطى الاختراع، والتوليد إلى محاولة فض الكثافة العاطفية التي تمسك بالمادة الموضوعية لتطفو على سطح الوعي.

(١)الديوان،٤٨.

ولارتباط الاستبطان الذاتي بالتذكار، أو الاسترجاع، فإن الموروث الشعري ينشط ليعاود التجلي متخذا أبعادا دلالية جديدة، فيتجلى مجلس الخمر كمعادل للذة كاشفا اللثام عن لحظات مضمّخة بكثافة شعورية مرتبطة بفترة عمرية، أو حادثة معينة يقوم الشاعر بتجسيد العاطفة المختزنة فيها من خلال الوحدات الوصفية الخارجية المتصلة بمجلس الخمر؛ حيث يكون «للمدركات الحسية دورها في تشكيل صور بصرية في ذهن المتلقي تؤدي للتأثير النفسي فيه عبر الانفعال المناسب لتصوراته الذهنية والحسية»(١) في إطار تشكيل ذهنية المتلقي.

والخمر بعامة ذات دلالة، ورمزية خاصة في إطار التعبير الشعري، وهي تكتسب عند **المازني** دلالة نفسية خاصة؛ باعتبارها نقيضا لحدة الوعي؛ وباعتبار حدة الوعي سببا لاستثارة الآلام، ففي حالة السُّكْر -وإن جاءت تخييلا- هروب -ولاشك- من وطأة الواقع، وارتكان إلى النسيان، والتغافل.

وهذا يؤثر في طبيعة الصورة «التي تتخلق عن طريق تنمية الخيال بالذاكرة النفسية إثر رجوع الصورة وفق مستجدات طبيعة الحالات النفسية»(٢)، فالحالة النفسية تخلُق، أو تستقطب لونا من التصوير المتصل بالخبرة الذاتية للشاعر.

وكثيرا ما كانت الخمر تُشرب، وتنعقد مجالسها بين الرياض في جو طلْق، أو ليل صاف، وحين يصور **المازني** عاطفة الأخوة، والخلة الباقية فيها، والتئام الشمل، فإن مجلس الخمر يضرب أطنابه، ويفرض وجوده في منحى تعبيري يميل فيه الشاعر لتجسيد الشعور الباطني من خلال الظاهري الحسي، ويتخلق من خلال ذلك المعادل

(١)الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، د.عبد القادر فيدوح، دار صفاء للطباعة والنشر-دمشق، ط:١، ١٩٩٢م، ص:٣٢٠.(بتصرف).

(٢)الديوان، ص:٣٦٩.(بتصرف).

الموضوعي للعاطفة ملتبسا بصورة أقرب لغرض وصف مجلس الخمر، حيث يقول: [1]من الخفيف

يَـــا أَخِـــلَّايَ مَرْحَبًـــا وَسَـــلَامًا نِعْـــمَ لَيْـــلٌ يَضُـــمُّنَا فِـــي نِظَـــامِ

بَـــيْنَ كَـــأْسٍ وَإِخْـــوَةٍ وَنِعِمَّـــا لَيْلَـــةٌ بَـــيْنَ إِخْـــوَةٍ وَمُـــدَامِ

جَـاءَ هَـذَا الرَّبِيـعُ طَلْقًـا وَجِئْـتُمْ مِثْلَـهُ بَعْـدَ طُـولِ عَهْـدِ الْغَمَـامِ

فَسَـــقَى الْأَرْضَ رِيَّهَـــا وَسَـــقَيْتُمْ مُهْجَتِـــي رِيَّهَـــا عَلَـــى الْأَيَّـــامِ

فَرِيَـــاضٌ مِـــنَ الرَّبِيـــعِ حَـــوَالٍ وَرِيَـــاضٌ مِـــنْ وُدِّنَـــا الْبَسَّـــامِ

وهو في هذه القطعة يمزج وصف مجلس الخمر بوصف الطبيعة في تواشج، وتكثيف موحٍ يعادل العاطفة، ويتجاوب مع الحميميّة، فيصور أجواء المحبة كأنها أجواء ربيعية صافية تملأ النفس بهجة، ويعادل بين الرِّي من الخمر، وبين رِيّ الشعور في لوحة تعبيرية رائعة.

ونرى ذلك التداخل التشكيلي البديع الذي تتراكب فيه المعادلات الموضوعية ذات الصبغة الغرضيّة لتعكس أجواء البهجة من خلال ذلك التماهي البديع بين الغزل، والخمريات؛ حيث تتخذ اللذة من المحددات الحسية لمجلس الخمر، ووحداته التعبيرية بيئة رمزية مكثفة معادلة لكثافة لحظة الاغتباط تعكس النّهم الكامن في نفس الشاعر للحياة (خمري-نقلي-غبوقنا-صبوحي-احتسيناها....)، وتطل المفردات، أو الوحدات التعبيرية الغزلية كالحُسن، واللحظ، والتقبيل سابحة في نشوة تلك الأجواء

(١)الديوان، ٢٦٣.

الخمرية مصوِّرة الفرحة الفطرية بالحياة، فيما يشبه كرنفالا للحب ينفصل عن الواقع، وإن كان مستمدا من مفرداته ليعكس واقعا متخيَّلا صُوِّرت أجواؤه بريشة العاطفة، يقول **المازني**: (١) من البسيط

خَمْـــرِي الْحِسَـــانُ وَلَا حُسْـــنٌ وَنُقْلِـــيَ اللَّحْـــظُ يَشْـــفِي عِلَّـــةَ
كَحُسْـــــــــــــــــنِهِمِ الـــــــــــــــــدَّاءِ

غَبُوقُنَـــا بَـــيْنَ أَغْـ ـصانٍ مُهَدَّلَـــةٍ وَمِـــنْ صَـــبُوحِيَ تَقْبِيـــلُ الْأَحِبَّـــاءِ

إِذَا نَشَـــاءُ احْتَسَـــيْنَاهَا مُـ ـصفَّقَةً تُسْـــنَى لِشَـــارِبِهَا مِـــنْ كُـــلِّ سَـــرَّاءِ

والحق أن خلق الموضوع -سواء جاء في صورة الموقف، أو الحدث، أو الوصف، أو اشتبَه بالغرض- لا يستغنى بحال عن التفاصيل، فالمعادل الموضوعي ليس كتلة صامتة، أو رمزا جامدا، وليست له صفة الرمز من حيث الحاجة لبيئة تصويرية حاضنة، وقدرة تعبيرية حافزة للتوليد، وإعادة الإنتاج؛ لأن المعادل الموضوعي إنما يقوم بذاته، ويبحث عن اكتماله وفق منطق خاص.

و**المازني** يريد أن ينقلنا إلى عالم ذاتي تخيِّلُه عاطفة نهمة للذة الحياة تماما كما نرى معادلاته الطبيعية غارقة في البكارة منتشية انتشاء نرجسيا يرفع الذيل عن بؤس الواقع، وشظفه، فنجد في الأبيات تصويرا لديمومة التذاذِيّة يعكسها ذلك الصَّبوح والغَبُوق، ولمسات من الطبيعة البكر التي تصفِّق رياحها الباردة تلك الخمر الجالبة للمسرّة الدافعة للأحزان، وتتسع أغصانها المهدَّلة لتحتضن مآسي النفس.

والحقيقة أن المعادل الموضوعي لا يقتصر -من حيث التوصيف- على كونه مساويا مُفْتَرَضًا لعاطفة ما، وقد يكون معاوِضا، أو نقيضا لعاطفة بذاتها، فمجلس الخمر

(١) السابق، ١٧٠.

الموصوف في شعر **المازني** كله هو معادل لرغبته في الهروب من إسار الوعي، وشعوره بحدة الزمن، والخوف من تقلباته، وكثيرا ما يتجه اللاوعي في ثنايا عملية الاستبطان إلى رتق العيوب النفسية، والحفاظ على التوازن النفسي من خلال التعويض، وهو ما يمكن أن نلمسه في صورة تلك الخمر التي تُشرب صافية غُفلا لا تُشَعْشَع بالماء يشرب منها الشاعر علَا بعد نهل، ويقطع فيها ليله، فذلك –ولاشك– معادل موضوعي يعكس رغبة الشاعر في تجاوز الواقع إلى مساحة رمادية خالية من الأضواء، والأصداء، والاحتماء بجو حميميّ يُعاوِض الشعور بالوحشة، وهو ما نلمسه في قوله: [1]من الخفيف

حيث لا نرهب الزمان ولا نر ... قب سحًّا من الملام ووبلا

وهي الراح لا نشعشع منها ... وعليَّ الإكثار نهلًا وعلَّا

نقطع الليل في احتساء شرابٍ ... ليس أنفى للهمِّ منه وأجلى

بين أقداحنا حديثٌ هو السحر ... ر يناجيك فيه قلب تملَّى

ليس تستعذب المدامة إلا ... بنديمٍ أرقَّ منها وأحلى

صاحبٌ مؤنسٌ وكأسٌ دهاق ... ذاك حسبي لو يجمل الدهر فعلا

(١)الديوان،٤٢.

فالخمر التي تضع عن الكاهل ذلك الوزر النفسي، والنديم الذي يقطع الوحشة تصوير لجو مفتَقد لشاعر عانى من حدة الوعي، ونشاط الذهن، واعتكار المزاج يمتد به الأرق، وتُطْبِق عليه جدران الوحدة دون أنيس، أو مسامر سوى ما تصوّره المخيلة، وما تعيد إنتاجه من وحدات حسية تعاوِض المفقود.

المطلب الثالث: الارتحال، أو أجواء الرحلة كمعادل للاغتراب الشعوري:

المعادل الموضوعي وحدة تعبيرية تستمد مادتها من الواقع، وتتجه إلى التجسيد الخارجي للعاطفة؛ لتؤدي دورها في الحيلولة دون الوقوع في تقريرية، أو مباشرة ترشِّح لها هيمنة العاطفة، فالمعادل الموضوعي في جوهره محاولة لإيجاد المنطقة الوسيطة بين الحس، والفكر، وتضخيمها، وتصديرها كقالب لعملية الإبداع برمتها.

والحقيقة أن حدود الواقع هي حدود هشة، فقد يصور الشاعر ما هو خيالي على أنه واقعي، والعكس؛ خاصة أن التجربة الشعرية لا تكون حقيقية غالبا، وما نراه في الشعر عامة ليس الحقيقة، وإنما رؤية الشاعر التي تعكس واقعه النفسي لا انطباعه عن الواقع الخارجي، فعين المخيلة ليست عدسة فوتوغرافية تسجل الظواهر بقدر ما تُجلّى البواطن.

والصورة لا ترصد واقعا بقدر ما تنقل «الأحاسيس، وتشخص الأفكار والخواطر، وتكشف رؤية الشاعر الخاصة عن العلاقات الخفية والحقيقية في عالمه»[1]من منظوره الخاص.

وينطوى تخليق المعادل الموضوعي على استتار العاطفة خلف المادة الموضوعية التي سبق الإشارة إلى إمكانية أن تكون مادة غرضية تتعلق بمفردات، أو وحدات غرض

(١)الشعر الحديث في اليمن: ظواهره الفنية وخصائصه المعنوية، عبدالرحمن عرفان، منشورات جامعة بغداد-العراق،١٩٩٦م، ص:١٢٨.(بتصرف يسير).

شعري كوصف الطبيعة الناطق منها؛ بحيث لا يخفت صوت العاطفة، أو يقتصر الأمر على تصوير الطبيعة الصامتة، أو الجامدة.

وفي شعر **المازني** وحدات مستلّة، أو مقتطعَة من أجواء الرحلة، أو الارتحال الذي هو في الحقيقة ارتحال نفسي لا حقيقي يقيمه الشاعر معادلا لحالات شعورية، ومزاجية معينة، ويتضح فيها شعوره بالاغتراب النفسي بدرجة كبيرة.

حيث يجسد «حالة الشعور بأن العالم كله هو سجن أقحم فيه الفنان مرغما، فكبله بقيوده، وغمره بشروره وآلامه، وقد شاع هذا النوع من الغربة في آثار الرومانسيين»[1]، ومنهم المازني.

ففي أجواء الارتحال الشعري كثيرا ما يأرق المرتحِل، فينادي صاحبيه شاكيا طول الليل، وامتناع الرقاد؛ حيث يتخذ الليل هنا رمزية المجهول، ويشي السهاد، وامتناع الرقاد بهمٍّ مؤرق، وصراع نفسي يشكوه الشاعر في وحدته، كما في قوله: [2]من الطويل

خليليَّ مهلًا بارك الله فيكما فما في سكون الليل مسلاةٌ واجد

إذا ثار ما بين الحجابين والحشا فكلُّ سكون يستثير رواقدي

فهذا جو مصور لارتحال ليلي، وهذان الصاحبان هما من تخليق الشاعر، وشكواه شكوى نفس معذبة لا تجد من يُشكيها، وهو ذات منحى الشاعر القديم الذي صور هذا المشهد تخييلا لا حقيقة؛ لكن **المازني** هنا لا يصور ذلك المشهد في إطار المعالجة الغرضيّة، أو التقسيم الموضوعي التقليدي للقصيدة، وإنما يستوحي تلك الأجواء كوحدة رامزة يقيمها معادلا لشعور حاد بالاغتراب، والافتقاد.

(١)المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين-بيروت، ط:٢، ١٩٨٤م، ص:١٨٦.
(٢)الديوان،٤٨.

وقد تمتد أجواء الارتحال، فتصطبغ بصبغة رومانسية يطير فيها المسافر على أجنحة الخيال، فنرى فؤاد الشاعر وقد صار سفينة مسحورة يداعبها النسيم، ويراقصها الموج في أجواء سريالية ذات دلالة نفسية تتعلق بالرغبة في الانفكاك من أغلال الحياة، ومجاوزة حدود الواقع، كما في قوله:

من المتقارب[1]

كـــأن فـــؤاديَ مســـحورة مـــن الفلـــك في موجـــه المتســـامي

تعانقهـــا نفحـــات النســـيم ويرقـــصها زجـــلٌ ذو التطـــام

فالدلالة النفسية تشف من خلال ذلك المشهد المصور؛ لتسترعي خيال القارئ من خلال رموز نفسية فطرية؛ كالبحر، والموج، والنسيم كأنها لوحة مجردة للحرية.

وقد يستخدم الشاعر أجواء مصوِّرة للبُعْد المكاني ليشير بها إلى البُعد النفسي، والتباعد العاطفي، أو الفراق، ويستخدم السفن- وهي آلة الإبحار الحقيقية- معادلا لنيّة التقريب، والتجاوز، كما في قوله: [2]من الكامل

بينـــي وبينـــك زاخـــرٌ هـــزجٌ تمشـــي بـــه الأجبـــال في قـــرن

لـــو شـــئتَ أدنتنـــا وإن بعـــدت طـــرق الفـــراق طـــوائرُ الســـفن

وهذا من شأنه أن يَفي بالعاطفة دون تقرير، أو مباشرة لا تستحب في الفن، فتصوير الأجواء يأخذ أولوية أولى في المنحى الاستبطاني بطابعه التعبيري، فلا يقف الشاعر عند مفردات الواقع، بل يتخذها كمنطلقات، أو ركائز لتصوير الفكرة.

(١)السابق،٥٩.

(٢)الديوان، ٧٧.

وقد يستخدم الشاعر ليل الصحراء، وكائناته المرعبة- التي طالما وصفها الشاعر القديم- معادلا لليله الشعوري، وأوهامه المتجسدة، ومخاوفه التي تسحق كيانه، وهو يستخدم لونا من ألوان الطبيعة كمعادل لتيار الوجود في رمزية بديعة مكررة في طيات شعره، فحوار الموج والشاطئ يرمز لديه لتلك الجدلية الدائمة بين الحياة، والموت، ويرمز لتيار الحياة الهادر، وقواها العاتية العابثة بعض الشيء في نظره، كما في قوله: [1]من الطويل

وليل كأن الريح فيه نوائحٌ على أنجم قد غالها منه غيهب

تجاوبها من جانب اليم لجةٌ تزاءر فيها موجها المتوثب

كأن شياطين الدجى في إهابه تغني على رمز الرياح وتغرب

لقيتُ به ذا جنةٍ وتدلُّهٍ له مقلةٌ عبرى وقلب معذب

فقلت له ويلي عليك ولهفتي ترى أين يرميك السرى والتغرُّب

أما الشياطين الهائمة في تلك الصحراء الليلية اللانهائية، فليست سوى وساوس الشاعر قد انطلقت من إسارها، وسوّغ لها تقلقل شعوره أن تستبِدَّ به، وأن تتجسد من خطوط الوهم؛ لتغزو ليله النفسي الموحش، وهو يسأل تلك الكائنات الليلية عن سر

(١)السابق، ٨١-٨٢.

ولعها بالليل، وغايتها من السرى كأنه يتساءل عن سبب وجودها، وكنه تسلطها عليه، وذلك في قوله: [1]من الطويل

كـــأن شـــياطين الـــدجى في تغنـــي علـــى رمـــز الريـــاح
إهابـــــــــــــــــــــه وتغـــــــــــــــــــرب

لقيـــتُ بـــه ذا جنـــةٍ وتدلُّـــهٍ لـه مقلـةٌ عبـرى وقلـب معـذب

فقلـــت لـــه ويلـــي عليـــك تـــرى أيـــن يرميـــك الســـرى
ولهفتـــــــــــــــــي والتغـــــــــــــــــرُّب

حيث نرى من خلال ذلك التصوير الفذ مدى قدرة الشاعر على تصوير ما هو داخلي نفسي في صورة حسية، وإيجاد معادلات موضوعية غنية مغزولة من مادة الشعور؛ بحيث تبقى العاطفة مشعة في ذلك التكوين الفني، أو النسيج الشعوري ذي الصبغة الموضوعية.

تناولت خلال هذا المبحث المعادل الموضوعي في شعر **المازني** من حيث علاقته بالاستبطان الذاتي؛ حين يميل الشاعر إلى إخفاء ذاتيته قليلا مختبئا وراء المعادلات الخارجية للعاطفية- والتي يستقيها غالبا من الموروث الشعري - ليعيد بناء وحداتها في تشكيلات جديدة، وذلك من خلال المعادل الطبيعي، والخمري، والارتحالي، وهي معادلات ذات صبغة غرضية ليست مقصودة في ذاتها، بل هي مجرد صروح تنبعث منها العاطفة، أو تتبلور من خلالها.

(١)السابق،٨١-٨٢.

المبحث الرابع: تناصُّ الصورة

يعكس الاستبطان خبرات الشاعر على المستوى النفسي، والفنى التعبيري، ومن شأن عملية الاستبطان أن تثير المكنون الشعوري، والموروث المعرفي لتعيد إنتاجه في صور، أو علاقات جديدة، وهو ما لا يحدث قصدا، وربما يأتي عفوا، أو تفرضه طبيعة المعنى، فالمفترض أن علاقات التشابه، أو التماثل سوف تفرض نفسها على اختيار الشاعر.

لتُعقَد خيوط تلك «العلاقة الكائنة بين اثنين أو أكثر من النصوص، إلى حد يؤثر في أسلوب أو أساليب قراءة النص الجديد، أو النص المتداخل الذي يسمح بالدخول في متنه إلى تضمينات وأصداء، أو تأثيرات من نصوص أخرى»(١)، وهو أمر تحكمه عملية معقدة من التصرف، وسلسلة من التخالُفات، والتوافقات، والحذف، والإضافة، وربما محاكاة المعنى ذاته دون اللفظ.

ويكون للموروث الديني والشعري بروز أكبر بين المكونات المعرفية للشاعر؛ بمعنى أنه الأكثر حضورا في خلفية الشاعر؛ فهو حاضر بشكل يسمح بتسربه خلال التعابير، وقد يحكم هندسة التعبير وطريقته فيأتي على شاكلته.

وإذا كانت الصورة «شكلا تتخذه الألفاظ والعبارات في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الكاملة في القصيدة»(٢)، فإن وقوع التناص بينها، وبين صور أخرى أمر وارد.

وقد تحدث عملية التناص في مكونات تعبيرية لا تأخذ شكل الصورة، ولا تنضوى داخل حدودها؛ لكنّ الصورة تبقى أظهر في الدلالة على المعنى؛ لكونها أداة فعالة لإراءة

(١)المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم إنجليزي وعربي، محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط١٩٩٧،٢م، ص٤٦.

(٢)الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، عبدالقادر القط، ص:٤٣٥.(بتصرف يسير)

هذا المعنى، وتمثيله للعيان، وإبرازه للحس، فحين تتناص صور الشاعر مع صور من نصوص أخرى لا يكون المقصود مجرد صناعة التداخل، أو تضمين اللفظ، وإنما المراد إنطاق المعنى، وتجسيده.

وقد تستدعي الفكرة ذلك التناصّ، وتستقطبه، أو ترشحه في خضم عملية الإبداع، فتحكم ثورة المزيج المعرفي في هذا الاتجاه أو ذاك، كما أن الصورة يمكن أن تكون عينة دقيقة تكشف عمّا يقبع عميقا في ذهنية الشاعر من خلال ما يراه من تشابه، أو تماثل بين أمرين، فنعرف مثلا كيف يرى الموت، والحياة، والناس، وغير ذلك من المفردات المعرفية الأساسية التي تشكل فلسفته للحياة، وتعكس طبيعته النفسية من تفاؤل، أو تشاؤم، واتجاهاته من إيجابية، أو عدمية.

فالشاعر «قد يلجأ إلى التناص للتعريف غير المباشر بمخزونه الثقافي ومصادره، ويوشِّيه بقليل أو كثير من ثقافته الجمالية، ورؤاه الفكرية المتسقة مع عقيدته التي يعتنقها»[1] في محاولة لإبراز رؤيته، والتأصيل لها.

و**المازني** حين تتناص صوره مع صور القرآن يأخذ ذلك منحى يجاوز مسألة توشيح اللفظ، أو تكرار المعنى، وهو يستنفد قوة الصورة القرآنية بما يمنح تعبيره مددا من الجلال، أو الهَيْبة.

وللمازني بلا شك تناصّات كثيرة مع نصوص شعرية على مستوى التصوير؛ لكنّ الباحث قد آثر أن يرصد من خلال التناص بين صور **المازني**، و**المعري** نوعا ملحوظا من تطابق الرؤية ربما يرجع إليها اعتكار نفسيته الشفيف، واستغناؤه النفسي، والعقلي، واكتفاؤه الذاتي بقناعات خاصة استقاها من فلسفة **المعري** التي وجدت هوى في نفسه فتشرّبها عن قناعة، ونطقت بها صورُه.

(١) يراجع: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، نضال الصالح، اتحاد الكتاب العرب – دمشق – د. ط،٢٠٠١م، ص ٢٠٥ وما بعدها.

وهو ما يتضح من خلال النظر في العلاقة بين طرفي الصورة من تماثل، أو تشابه يعكس ما استقر في ذهن الشاعر، وانعقد في نفسه من معتقد فكري، وقناعة نفسية.

وقد آثر الباحث ألا يقف عند حدود التناص كظاهرة منفصلة عن عملية الاستبطان، فنظر في تأثير الفكرة والبيئة اللفظية، والدافع النفسي في الترشيح للون معين من التناص، كما نظر في دلالة التناص من الناحية النفسية؛ من واقع كون التناص عملا إبداعيا يتصل بنص الشاعر حيث تتلاشي الحدود بين النصين ليمتزجا في تعبير يخص الشاعر الذي يتحكم في عملية التناص دون أن يتحكم التناص فيه، أو يرِدَ عليه قسرا.

كما رأى الباحث في التناص مع المعنى دون الصورة أثرا لتصرف الشاعر لا ينفي تبنيه لذات الوجهة الشعورية، أو المنطلق الفكري الذي يشير إليه هذا المعنى، ومن واقع كون التناص مع المعنى لونا من تصوير الفكرة، وإن لم يشتمل صراحة على لون من التناص الواضح؛ مع مراعاة ألا ينبَتَّ تناول تناص الصورة عن أسلوب الشاعر، وما يتصل بقدرته على تصريف المعاني، وأدائها، ولا ينفصل عن عملية الاستبطان كبيئة يتولد التناص خلالها كاشفا عن خفايا النفس، وبواطن الشعور، وعميق الأفكار، والمعتقدات التي تمثل الهوية النفسية، والفكرية للذات الشاعرة.

مع إيثار الباحث للجمع بين الاستقراء الأفقي، والعمودي لمواطن التناص خلال القصيدة الواحدة متدرجا عموديا إلى غيرها بغية الرصد المتكامل لمسار التناص، ودلالاته، والإلمام بجو القصيدة؛ باعتباره مرشِّحا لعملية التناص، وذلك دون اقتضاب مخل، أو اكتفاء بالتأشير على نص الشاعر، ونص غيره؛ مع المقارنة النقدية بين النصين ما أتيح ذلك، **وذلك خلال المطلبين التاليين:**

المطلب الأول: التناص مع الصورة القرآنية:

يمنح التناص مع النصوص الدينية عمقا أكبر للتعبير الشعري الذي يظهر أكثر إقناعا حين يرتكن لمرجع، أو يعود لجذر تعبيري ديني، فالنصوص الدينية بحكم كونها متعاليات نصية تتميز تعبيريا عن غيرها من التعبيرات الأدبية، وخاصة حين يكون التناص

مع آية قرآنية لا تنفرد بجمالها الصياغي المعجز، ومنطقها التعبيري الرصين فحسب، وإنما بذلك النوع من الإشراق، والإضاءة للمعنى حين يداخله ذلك النص الشريف، فيخلع عليه شيئا من خلوده، ونفحة من أنوار بيانه.

حيث يتبلور ذلك «التناص الديني عبر تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم، مع النص الأصلي»(١)، والمفترض أن الشاعر لا يتصنّع التناص كما أنه لا يحدث عفوا أيضا، فالآلية التي تتم بها عملية التناص مازال يكتنفها كثير من الغموض، فالأمر أشبه بتخلُّق كائن جديد من كائنين مختلفين؛ لهذا كانت دراسة التناص عموما - في إطار عملية الاستبطان التي هي عملية الإبداع ذاتها- فرصة ثرية للوقوف على الكيفية، أو بالأحرى نوع الدافعية المُولّدة للتناص، والتي تحكم مجيئه على شاكلة معينة دون أخرى؛ حيث يعمد الشاعر إلى «تحويل النصوص السابقة وتمثيلها بنص موحّد، يمزج بين الحاضر والغائب»(٢) في صيغة جديدة.

وقد يأتي تناص الصورة مع الآية القرآنية من باب استعارة وصف ما، أو التأشير على قيمة معينة استنادا لمرجعية القرآن الكريم، وحجيّته، وقد يأتي التناص إعجابا من الشاعر بصورة معينة تكتسب في ذهنية الشاعر رمزية خاصة؛ فيعيد توليد التخريجات من منظورها، أو يتتبع مسارها؛ أو يشتَبِه تناصُّه بالتضمين في عنايته بالجانب اللفظي إلى غير ذلك....

وهو ما يحاول الباحث أن يقف عليه في إطار ذلك الاستقراء:

-**في عنوان قصيدته «الجمال إذا هوى»**(٣).

(١)التناص: نظريا وتطبيقيا، أحمد الزغبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع-عمان-الأردن، ط٢،٢٠٠٠م، ص:٣٧.

(٢)التناص الشعري، مصطفى السعدني، منشأة المعارف المصرية-مصر، د.ط،١٩٩١م، ص:٨.

(٣)الديوان،٣٥.

نرى ملمحا للتناص مع قوله تعالى «وَٱلنَّجۡمِ إِذَا هَوَىٰ »[1]

وهذا التناص الذي يبدأ من العنوان يسمح بتسرب المعنى إلى المتن لتنطق به الصورة؛ بحيث يتم استيلاد رمزية العنوان من خلال الصور الجزئية التي تردد أصداءه، وتفض كثافته؛ حيث يتفكك الرمز، أو ينسلخ إلى عنصري: النور، والظلام المتضمَّنَين في العنوان من خلال صورتين بصريتين ظاهرتين في قوله: [2]**من المنسرح**

بينـــاه كالشـــمس في جلالتهـــا تضـــيء مـــا حولهـــا وتشـــتعِلُ

إذا بهـــا قـــد خبـــت لهـــا شـــعلٌ أخْلَـــقَ مـــن نـــور نارهـــا الطَّفَـــلُ

فالصورة الأولى: هي صورة شمس مضيئة تامة النور.

والثانية: صورة لشعلة خابية منطفئة.

ولا يقف الشاعر عند حد التناص الظاهري، أو الجامد، وإنما التناص ممتزج بمادة الشعور، فتمام النور يعكس الروعة، والظُّلمَة أشبه بالمصرع، وهو ما نراه في قوله: [3]

يـــا حســـرةً للجمـــال يســـلبه روعتَـــه مـــصرعٌ لـــه جَلـــلُ

وحين ينحو الشاعر منحى أخلاقيا قيميا فإن تناصه مع صور القرآن يأتي في إطار تبشيع الفعلة، أو وضعها في إطارها الديني؛ بحيث يكون التناص بين صورة الشاعر، والصورة القرآنية تقاطعا يحدد درجة الجرم، ويضعه في سياقه الخلقي الأبرزمن منطلق

(١)سورة النجم، آية:١.

(٢)الديوان،٣٥.

(٣)السابق، ٣٥.

أن التوصيف القرآني أثبت، والشاعر يتصرف تصرفا يزيد في الصفة، ويبالغ في الفعل حين يشبِّه الخائض في عرضه بماضغ لحمه بالغيب، في قوله: [1]من الوافر

وغِـرٍّ ماضـغ بالغيـب لحمـي خـلاه الـذم إذ جـدنا بحمـد

وفيه تناص مع قوله تعالى ﴿ أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَن يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ ...﴾[2]

وقد جاءت في الاغتياب، أو الغيبة، والشاعر يُحِلُّ المضغ محل الأكل؛ مع ما في اسم الفاعل من دلالة على التجدد ليثبت أنه ديدن المغتاب، وما في المضغ من قصد الأكل، والتلذذ به.

وهنا يَظهر أثر الفكرة، أو سلطتها في استقطاب هذا اللون من التناص؛ حيث تتردد في ثنايا القصيدة أصداء نزعة الانتصار للقيمة التي تُرَشِّح لذلك الارتكان إلى التوصيفات الدينية في استعارة الألفاظ ذات الصبغة الدينية في انزياح استبدالي دال يتوارى فيه التوصيف القيمي لصالح التوصيف الديني الذي يبرز بقوة إيحائه، وتأثيره العميق في النفوس، كقوله: [3]

فـإن يسـبق إلـى كفـر وظلـم فقـد سـبقت يـداي لـه برِفْـدِ

فهو يستعير الكفر، والظلم للإنكار، والجحود، فيكسو نصه بصبغة دينية مؤثرة، ويُظهر خصمه في صورة الأثيم، ويطبعه بطابع الخطيئة لا الخطأ.

(١)الديوان،٣٧.

(٢)من الآية:١٢ من سورة الحجرات.

(٣)الديوان،٣٧.

ويمتد ذلك الخيط ليحيك نسيج القصيدة من لون واحد، ويمنحها انسجاما يقوم على ترشيح الألفاظ الدينية، فيطالعنا الشاعر بتناص بديع في قوله: (١)

ظلمتـــك أن تخِـــذتُك لـــي وليّـــاً ولـــو أنـ صفتُ كـــان ســـواكَ ة صدي

وفيه تناص مع قوله تعالى «وَمَن يَتَّخِذِ ٱلشَّيۡطَٰنَ وَلِيّٗا....»(٢)

وهو تناص لفظي لا يدخل ضمن حدود التصوير؛ لكنّه شاهد على ترشيح الألفاظ الدينية بحكم الفكرة الأخلاقية التي يستبطنها الشاعر، ويتتبع خطوطها، فلا يقع إلا على ما يتصل بالدين كمرجع ثابت تطمئن النفس لعدالة ميزانه.

كما يستتر خلف هذا التناص البديع تشبيه هذا الخل الخائن بالشيطان، فلولا ذلك التناص ما وقع التشبيه، ولا ظهر.

وفي قصيدة «إلى صديق قديم»(٣)

يقع الشاعر على ذلك المحصول الهزيل من ود ذلك الصديق الذي صار قديما خلفته الذاكرة، وأخّرَته الإساءة، فأنزله الشاعر منزلته الحقيقية بعدما تكشّف له زور قوله، وفساد مذهبه، وإرادته السوء، فأصلاه نار هجائه، وألصق به ما يستحق من تضليل، وختل، ونقَضَ شخصه عن مقابح شكلت هويته النفسية، وكشفت عن جوهره المذموم، ومعدنه الصدئ.

و**المازني** يجيد استخدام التناص كآلية تعبيرية فيصيب به أكثر من معنى، ويجعل منه نقطة تقاطع مضيئة لا مجرد زينة، أو توشيح لفظي، أو محاكاة لصورة، أو معنى، وحين

(١)السابق، ٣٨.

(٢)من الآية: ١١٩، من سورة النساء.

(٣)الديوان،٦٣.

يتصل الأمر بصفة خلقية فإنّ التناص المرجعي الديني يفي بمطلوب الشاعر، ويضع المقابِح في الميزان القيمي؛ بحيث يبرز النص الديني صوتا حاكما فاصلا يبلغ الغاية.

فالصديق الذي نسج الأضاليل، ولفق الود قد تكشفت أفعاله عن سراب يحسبه الظامئ للود ماء، وليس سوى خدعة، ووهم يبلوه التحقيق، حيث يقول: (١)من الخفيف

كالسـراب الرقـراق يحسـبه الظـمْ آنُ مـاءً ومـا بـهِ مـن مـاءِ

وفيه تناص مع قوله تعالى «وَٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَعۡمَٰلُهُمۡ كَسَرَابِۭ بِقِيعَةٖ يَحۡسَبُهُ ٱلظَّمۡـَٔانُ مَآءً حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَهُۥ لَمۡ يَجِدۡهُ شَيۡـٔٗا وَوَجَدَ ٱللَّهَ عِندَهُۥ فَوَفَّىٰهُ حِسَابَهُۥۗ..»(٢)

والصديق قد كفر الود، وجحد المعروف، والتناص مع الآية يجعل ذلك الإنكار كفرا حقيقيا يحبط عمل صاحبه في سابق، كما يَذْهَبُ الكفر بعمل الكافر.

وفي قصيدة «رقيةُ حسناء»(٣)

تدور الفكرة في فلك الأمنيات، والضَّنِّ على الحبيبة الحسناء من عذابات الإنسانية، وشقوتها، وما نراه هو تحول الشاعر نفسه إلى جنة تحتضن شقوة الحبيب، وترخي عليه ظلال سعادة أبدية، وأجواء القصيدة تشي برغبة في الانتقال من الأجواء الدنيوية إلى عالم الحلم، أو الجنة المفقودة فنرى الظلال، والأنداء، والضياء، والأغاني، والنسيم، وكلها تحل كبدائل لمفردات العالم الأرضي من شقاء، وجُهد، وكآبة، ومن شأن ذلك أن يثير الموروث الدينيى ليطفر في ذهنية الشاعر، ويرشح للون من التناص العفوي نرى ملامحه في مثل قوله: (٤)من الخفيف

(١)السابق، ٦٤.

(٢)من الآية:٣٩، من سورة النور.

(٣)الديوان،٥١.

(٤)السابق،٥١.

وانظـــر العـــيش في منامـــك والـــدهر بعـــــــينٍ قريـــــــرة الإنســـــــان

وتعبيره هذا ينظر إلى قوله تعالى «فَكُلِي وَٱشۡرَبِي وَقَرِّي عَيۡنٗاۖ»(١)

فالعين التي تَقَر، وتسكُن كناية عن الرضا، وسكينة النفس.

ورغم حضور الآخر في صورة الحبيبة الحسناء، فإن الشاعر ينطلق في سبح ذاتي مطلق، ودائما ما تكون الأجواء الذاتية المطلقة مسرحا لكفايات ذاتية تجعل منها المبالغة قدرات خارقة تتجاوز الواقع الطبيعي، وحدود التعبير الشعري، كما في قوله: (٢)

وبنـــاني مخضـــبٌ كعـ صا الســـا حِـــر يُجْـــري الحيـــاة في الأبـــدان

فالشاعر هنا يستدعي رمزية عصا موسى، ويوظفها، أو يلامسها إذا صح التعبير، فعصا موسى تخرج الماء من الصخور الصم، وتتحول بالسر الكائن فيها إلى حية تسعى، وبنان الشاعر يبعث الحياة فيرد السعادة إلى ملامح الشقاء التي قد يلامسها.

وقد يكون وصف البنان بأنه مُخَضَّب أراد به الشاعر أنه مُنَدّى بالماء الذي هو سر الحياة، وروح الإيجاب، يُقال «خضَبَ دَمْعُه الحَصى؛ أَي بَلَّها»(٣)، والشاعر في ثنايا القصيدة يدور في فلك التناص الديني على مستوى اللفظ والمعنى، فنرى الظل الفينان، وعَرْف الريحان، ومَعنىً يتصل ربما بشرح الصدر حين يدخله نور الإيمان في قوله: (٤)

وضـــياء يشـــيع في ســـاحة الـ ـصد ر فيجلـــــو مخـــــيم الأدجـــــانِ

(١)من الآية: ٢٦، من سورة مريم.

(٢)الديوان،٥١.

(٣)لسان العرب، لابن منظور: خضب.

(٤)الديوان،٥١.

وهو بلا شك ينظر لقوله تعالى «فَمَن يُرِدِ ٱللَّهُ أَن يَهۡدِيَهُۥ يَشۡرَحۡ صَدۡرَهُۥ لِلۡإِسۡلَٰمِۖ ...» (١)

فالضياء مستعار للإيمان، وشيوعه في ساحة الصدر مناظِر للشرح المستعار للاتساع، كما أن شرح الصدر وشيوع الضياء في ساحة الصدر هما كنايتان عن التزكية، والهدى.

كما أن «الأدجان» مستعارة للذنوب أو الآلام النفسية الباطنة، وفي شرح الصدر، وإضاءة الصدر، وانفساحه شفاء، وانطلاق من ضيق إلى سعة، ومن ظلمة إلى نور.

وإذا أخذنا مسألة التحول من الظلمة «الأدجان» إلى النور «الضياء»

لرأينا تناصا آخر مع قوله تعالى «يُخۡرِجُهُم مِّنَ ٱلظُّلُمَٰتِ إِلَى ٱلنُّورِۖ .....» (٢)

وفي إطار حملة الشاعر على الغير، أو الآخر الذي يصم عن دعوته، ويتجاهل شخصه، فإنّ صورة عقابيّة ما سوف يصطنعها خياله لهؤلاء؛ لينزلهم منزلة الضلال، والتهويم، ويصطفي لنفسه الصورة المثلى، والطريق القويم، وهو يفعل ذلك على سبيل التعويض النفسي، فيقلب المواقع ويبدِّل الشخوص، ويدخل هؤلاء في زمرة طائفة مذمومة، ويستديم لهم صفة التغافل، والجهل كأنهم طبعوا عليها، واختُصوا بها، كما في قوله: (٣)

وما بهم صممٌ لكنهم جهلوا معنى النداء فضلُّوا وجهة الداعي

وفيه تناص مع قوله تعالى «فَإِنَّكَ لَا تُسۡمِعُ ٱلۡمَوۡتَىٰ وَلَا تُسۡمِعُ ٱلصُّمَّ ٱلدُّعَآءَ إِذَا وَلَّوۡاْ مُدۡبِرِينَ(٤)

(١)من الآية:١٢٥، من سورة الأنعام.

(٢)من الآية:٢٥٧، من سورة البقرة.

(٣)الديوان،٦١.

(٤)سورة الروم، آية:٥٢.

ويقع تناص الصورة من جهة وصف المتجاهل بالأصم، أو استعارة الصمم للتغافل، أو التجاهل، والشاعر لا يتناص مع التصوير في الآية تناصا مقلوبا حين ينفي عنهم الصمم لأنه يمهّد بذلك النفي لإثبات ما هو أكبر، كما أن الآية لم تَنْفِ عنهم سلامة الحاسة، وإنما أرادت أنها معطلة كعدمها.

ونجد ملمحا للتشابه بين إدبار الصم في الآية، وضلال من جهلوا معنى نداء الشاعر، فلم يروا وجهته السديدة، أو ينزلوا على رأيه الرشيد.

وفي قصيدة «مناجاة الحُسْن» (١)

تنظر ألفاظ القافية بصورة ما إلى فواصل سورة الرحمن، فنجد حضورا قويا لألفاظ: إحسان-آن- أفنان-زوجان-ريحان، فالسورة ماثلة في خلفية الشاعر، وهو وإن كان لا يتحرى فواصلها بشكل متواتر في قوافيه، فإنّ حشو القصيدة تبرز فيه الألفاظ الدالة على الحسن، والوضاءة، والطيب كأنّ هذه الألفاظ مستلة بشكل ما من بيئة ألفاظ السورة الكريمة، وهو أمر يرشح للتناص الذي لا تكون الغاية منه محاكاة الصورة، أو المعنى، وإنما التداخل، والتقاطع في شكل التعبير، ومحاكاة الحقل اللفظي؛ حيث يأتي قوله: (٢)من البسيط

كم ليلةً بعدها كابدتها وكل هم بها لي منه زوجانِ

سهرا

متأثرا بقوله تعالى: « فِيهِمَا مِن كُلِّ فَٰكِهَةٍ زَوْجَانِ» (٣)

(١)الديوان،٢٢٧.

(٢)السابق، ٢٢٧.

(٣)سورة الرحمن، آية:٥٢.

في نمط الكناية عن الكثرة؛ رغم ما بين المعنيين من تفاوت، فهذا يشير إلى كثرة الهموم، والثاني يشير إلى وفرة النعم؛ إلا أنهما يشتركان في ملمح التفنن في توليد الهموم، وفي توليد الطعوم من الشيء الواحد.

وربما أراد الشاعر بهذا التناص -الذي من شأنه أن يستحضر نص الآية إلى جوار بيته- عقد مقارنة بين حالين من شقاء ونعيم؛ يستبين بها الضد بضده.

فهذا ملمح لفاعلية النص المستحضَر بحيث لا يذوب كلية داخل التعبير الشعري، ولا يفقد خصوصيته، وإنما هو قائم بذاته؛ لتنقدح من مجاورة النصين إشارات دالة، وتنعقد مقارنات كاشفة.

ولا يبتعد الشاعر كثيرا عن الحقل اللفظي للسورة رغم أن التناص يأتي مع آية من سورة أخرى؛ ليجعل لنار الهجر التي تشب أثرا نفسيا يصل إلى الجنون، وفقدان الاتزان، في قوله: (١)

بـــرِّد بقربـــك نيـــراني فـــإن لهـــا شَـــبًّا كـــأن لـــه تخبـــيطُ شـــيطانِ

وفيه تناص مع قوله تعالى «.....يَتَخَبَّطُهُ ٱلشَّيۡطَٰنُ مِنَ ٱلۡمَسِّۚ....» (٢)

فنار الهجر التي تشب كأنها مس شيطان تضيف لتعبير الشاعر جانبا يتعلق برصد الحال الباطنة إلى جوار الحال الظاهرة، وترمي بظلال من الرهبة حول هذه النار المندلعة، وقد وفق الشاعر في دمج تناصه الجزئي هذا بتعبيره من خلال ما يشبه مراعاة النظير بين النار، والشيطان، فلم يصِبْ تعبيرَه شيءٌ من التناقض، أو قابلية الاجتزاء، فإنّ الشيطان مخلوق من النار، وهو ما يسوّغ أن تكون نار الهجر هذه نارا شيطانية تندلع في

(١)الديوان،٢٢٧.

(٢)من الآية:٢٧٥، من سورة البقرة.

الحشا، وفيه شيء من الجدة عن التعبير المعهود المقتصر على تشبيه الهجر بالنار المندلعة.

وفي قصيدة «العاشق والمعشوق» (١)

وهي قصيدة ذات فكرة فلسفية تبحث في الماهيات، وعلة الوجود وطبيعته، فالعيش مجرد حلم، والممات يقظة دائمة، وحال الإنسان كحال النائم لا يدري ما مر عليه كأنّه في أضغاث أحلام.

يرى **المازني** في حال أهل الكهف شاهدا على فلسفته هذه، فقد ناموا طويلا، ثم استيقظوا، وهم يظنون أنهم لبثوا يوما، أو بعض يوم؛ رغم طول لبثهم في هوة النوم التي هي عند **المازني** هوة العيش السحيقة التي تبتلع الأحياء، فلا يطفون على السطح إلا بالموت بعد انقطاع الضجة، وصفاء الوعي، وحقيقةً فإنّ المسافة لا تستبين إلا لواقف مبتعد ينظر، ولا تتجلى للسائر المشغول، فكذلك العمر لا يُستبان مرُّه إلا عند هدأة الموت، وبلوغ النهاية.

وهي حقيقة دينية أكثر من كونها محض فلسفة، يقول تعالى «.... يَوْمَئِذٍ يَتَذَكَّرُ ٱلْإِنسَٰنُ وَأَنَّىٰ لَهُ ٱلذِّكْرَىٰ (٢). يَقُولُ يَٰلَيْتَنِى قَدَّمْتُ لِحَيَاتِى (٣)

ولكون الدين نافذة على عالم ما بعد الموت، ومرآة صادقة للمآل، والانتقال في طريق المصير البشري يأتي ذلك التناص التوصيفي، أو التأطيري لفلسفة الحياة، وماهيتها؛ حيث الناس في نومة طويلة تتناوبهم فيها الأحلام فلا يستيقظون إلا عند

(١)الديوان،١٨٥.

(٢)من الآية:٢٣، من سورة: الفجر.

(٣)سورة الفجر، آية:٢٤.

الموت فيظنون أن ما مر من وقت لم يكن سوى يوم، أو بعض يوم، حيث يقول: [1]من الطويل

وَأَنَّـــا كَأَهْـــلِ الْكَهْـــفِ نَ ْ صحُو فَتِـــيلًا وَلَـــوْ أَنَّ الرُّقَـــادَ قُـــرُونُ

وَمَـــــــــــا نَعِـــــــــــي

وهو تناص مستقى من قوله تعالى:

»وَلَبِثُواْ فِي كَهْفِهِمْ ثَلَثَ مِاْئَةٍ سِنِينَ وَٱزْدَادُواْ تِسْعًا « [2]

وقوله:

»وَكَذَٰلِكَ بَعَثْنَٰهُمْ لِيَتَسَآءَلُواْ بَيْنَهُمْۚ قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْۖ قَالُواْ لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍۚ قَالُواْ رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ....« [3]

وقد فرض التعميم الفلسفي سلطته على مجيء التناص على هذه الشاكلة، فاستقى الشاعر روح النصين، ونظمهما في سِلك تأمُّلِه، فجاء نصُّه محصلة نهائية تأخذ من الحالين مقدمة تفضي لنتيجة، ومُعْطًى يصب في برهان يأخذ شكل الحقيقة المتصلة بماهية الحياة.

(١)الديوان،١٨٥.

(٢)من الآية:٢٥، سورة الكهف.

(٣)من الآية:١٩، سورة الكهف.

المطلب الثاني: التناص مع صور أبي العلاء المعري:

يأتي تناص الشاعر مع غيره من النصوص الشعرية في ذات الإطار الذي يتحرى فيه التمكين لمعناه، وتقوية مسلكه، أو تدعيم انتقالاته، أو بسط رؤيته.

ويعرف ذلك بالتناص الأدبي وهو « تداخل نصوص أدبية «شعرية» قديمه أو حديثه شعرا أو نثرا مع النص المبدع الجديد، بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يريد أن يعبر عنها المبدع الجديد»(١)، والحقيقة أن النص المُستدعَى، أو المعنى المتواري خلف تعبير الشاعر، أو المتقاطع معه بصورة لفظية، أو غير ذلك لا يخرج من العدم بقدر ما ينسرب من الخيط الفكري، ويطفو من تراكمات ثقافية مختزنة يكون لظهورها دافعٌ، وداعٍ قد يتصل بطبيعة الفكرة التي تستقطب ما يشبهها، أو يعضد منطقها، أو يسمح بامتدادها.

وقد يكون الدافع للتناص متولدا عن حالة ما تستدعي ما يشبهها خلال دائرة معقدة لا يمكن الوقوف على حدودها، وقد يكون الولع بمحاكاة الصورة دافعا لعملية التناص.

وفي كل الأحوال فإن هذا التناص يمكن النظر إليه في إطار عملية الاستبطان كظاهرة تحمل دلالة نفسية ما؛ لأنها بلا شك ممتدة الجذور بين اللاوعي، والوعي الذي تطفو إليه، فهي تحتاج إذا طفرت إلى الوعي إلى ما يسند ورودها منطقيا، ويهيئ لوجودها فنيا، وهي -في الوقت ذاته- غير منبتة عن التكوين النفسي، والغاية الشعورية التي تقوم بتوليدها.

وقد رصد الباحث الكثير من التناصات الشعرية **للمازني** مع غيره من أساطين الشعر؛ لكنّ أثر **المعري** في فكر **المازني** كان له دور كبير في ترجيح كفة **أبي العلاء المعري** عن غيره، فقد اكتسب **المازني** أو تشرب ملامح تعبيرية ميزت أداءه من خلال استقراء طويل،

(١)التناص في شعر بدر شاكر السياب، غانم صالح الحمداني، دار مجلاوى للنشر والتوزيع، عمان-الأردان،٢٠١٥م، ص:٣٩.

وهضم كامل لشعر **المعري**؛ بحيث يمكن أن نرى **المعري** حاضرا دائما في خلفية معظم نصوص **المازني**؛ حيث يتجلى ذلك الشخص العقلاني المأزوم بوجه عابس مفتشا في داخله عن مخرج، ومنتظرا طوق نجاة يرمى إليه من خارج دائرة الوعي، أو ساخرا من تناقضات الحياة، وأحوال البشر.

وقد كان الجمع بين **المازني والمعري** في نقطة تقاطع واحدة، وهي التناص جمْعًا لخيوط عدة في خيط واحد؛ لكون شعر **المازني** استبطانيا في غالبه، وكون شعر **المعري** كذلك بما يهيئ الأجواء لفهم طبيعة الأفكار التي يثيرها الاستبطان، ويكشف اللثام عن طبيعة النفس البشرية، وعن ذلك الإرث الوجداني العميق الذي جمع بين شاعرين بينهما ذلك البعد في الزمن، وهذا القرب في المنحى الذي يصل لدرجة التقمص، والتوحد.

وهو ما أحاول رصد بعض ملامحه من خلال ذلك الاستقراء:

في قصيدة «الشاعر المحتضر» (١)

يمنح حضور الموت تعبير الشاعر بُعدا ما ورائيّا، والقصيدة أشبه برسالة أخيرة يناجي فيها الشاعر حبيبا ساعة الاحتضار؛ بحيث يغيب شخص الشاعر تدريجيا في أجواء رمادية تحاكي ظلال الموت.

و**المازني** يجيد صنع مثل تلك الأجواء المقبضة؛ كأنّه يراها أمثل للشاعرية مفجرا ذلك اللون الحاد من الأسى الذي يستثير الدمع، والمرثية في ظل لحظة النهاية من خلال مناجاة تشبه وصاة محتضر.

وفي خضم ذلك يعطينا الشاعر صورة عن واقع العيش، فنرى عيشه مجرد خيال، فقد عاش مقتولا بالغربة والوحشة، ونكاد نرى مفردات الوجود، وهي تنهض لرثاء الشاعر، فتبكيه الجبال، والجن في الفيافي، وهو يستدعى أجواء سبحاته الذاتية، وسجاياه لتشيعه في مشهد مهيب تصدح فيه الذكريات بالآلام المكبوتة.

(١) الديوان، ١٩٨.

ومن شأن مثل تلك الأجواء المعتكرة أن ترشح للتناص مع القابع عميقا في النفس، والحاضر المُثار في الذهن؛ بحكم أن الاستبطان يثير كل المخزون الفكري، وتسمح له الوجدانية الشفيفة للبث في الانسراب، والطفو إلى الوعي، كما أن لحظة النهاية - وإن كانت تخييلية، أو مستبطَنَة- هي لحظة حقيقة، ومكاشفة يمكن أن يصبح الموت فيها نهاية لعذابات الحياة، وانقطاعا لتكاليفها التي تورث السأم، والمشقة، فنرى للموت بردا يثلج الصدر، ويريح الخاطر، وينسي العناء حين تموت الهموم وتُشفى العلل، وذلك في قوله: [1]من الطويل

فيا مرحبًا بالموت يُثلِجُ فؤادي ويُنسيني طويلَ عنائيا
بَرْدُه

تموت مع المرء الهموم ككأس الرّدى من عِلَّة
ولن ترى العيش شافيا

ولا يخفى ما في تعبير الشاعر من تناص مع معان مكررة كثيرة عند **أبي العلاء** يبدو فيها الموت على غير العادة أمرا محببا، وخلاصا وحيدا من محنة الحياة، وعبورا لعقبتها الكؤود

كقول **أبي العلاء**: [2] من المنسرح

ما أوسعَ الموتَ، يستريحُ بِهِ الجِسْ مُ المُعَنّى، ويخفتُ اللَّجَبُ

(١)الديوان،١٩٧.

(٢)ديوان اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم: لأبي العلاء المعري، ت:أمين عبدالعزيز الخانجي، مكتبة الهلال-بيروت، د.ط، ١٩٢٤م، ١/ ٨٨.

ويكاد يكون بيتا **المازني** إعادة صياغة لبيت **المعري** بما يشي بتغلغل فلسفة **المعري** في نفسه، واتصالها بمعتقده الفكري؛ لتصل إلى حدود المسلم به، المقطوع بصحته، وحكمته، فسعة الموت تبدو مساوية لذلك البرد الذي يثلج الصدر في تعبير **المازني**، وموت الهموم فيه كناية عن الراحة التي يصرح بها **المعري**، واللجَب الذي يخفت هو مساوٍ أيضا لنسيان العناء بزوال سببه.

و**المازني** لا يقصد محاكاة معنى **المعري**، فالمفترض أن هذا المعنى قد طفا إلى وعيه أثناء عملية الاستبطان مندمجا بتجربته الذاتية، وقناعته الخاصة، فهو يرى في الموت راحة على وجه الحقيقة، والقناعة الشخصية أكثر من كونه محاولة لتصوير الفكرة، وتدعيمها، والشاعر المحتضر هو **المازني** ذاته، وهو لا يجد ما يمكن أن يجده القارئ في مثل تلك الأجواء من اعتكار، وحزن كثيف تنفر النفس من وطأته، بل يرى فيها لحظة بوح شفيف كاللحظة التي ينسرب فيها الدمع حتى ليبدو أن **المازني** كان يختبئ من الواقع خلف سُتُر كثيفة من الحزن يمور بها باطنه، وهو ما يشي بنوع من رفض الواقع يمتد لرفض الحياة، واستحباب الموت، والترقب للحظة الخلاص من وطأة العيش، ومخاوفه التي تقلقل الوجدان، وكذلك كان **المعري** في محبسيه، وكانت أفكاره عن الخلاص كاشفة عن أزمة، ومنبعا لتلك الفلسفة القريبة من العدميّة.

وفي قصيدة «إلى صديق قديم»(١)

يعالج الشاعر قضية الصداقة كاشفا عن جوهرها الذي قد يحجبه البعض عن جهل، أو عمد، فيسقطون منها المروءة، ولا يرون في علاقة الأخوة مرآة لسواء النفس، فيحولون الخُلّة إلى مداهنة، ولا يحفظون غيبا.

وقد تكون القصيدة متعلقة بحادثة، أو واقعة حقيقية؛ لكنّها لا تنبَتُّ عن قناعات الشاعر، أو تخرج من دائرة معاملاته؛ حيث يظهر الآخر غالبا في منظور **المازني** موسوما بلون من المبالغة سواء تعظيما، أو تحقيرا كأنّه كان يرى الناس بعدسة نفسية خاصة

(١) الديوان، ٦٣.

تتحرى لونا من المثالية، فهو يرى في ضعف القيمة هزالا حقيقيا ربما يذهب بالشخص أو يمحوه، وهو ما يظهر جليا في أهاجيه التي تبلغ فيها ثورته النفسية مبلغ مسخ الشخوص، فهو يشبه ذلك الصديق القديم بالقرد تارة، وبالحمار الذي يستهويه الشيطان تارة أخرى، وهو ما قد يبدو انتصارا من **المازني** لشخصه، وما لحقه من إهانة أكثر من الانتصار للقيمة، فلا مكان للموضوعية في أهاجيه، والمنطق حاضر فقط للتدليل على حقارة صفة المهجوّ.

والمتأمل في شعر **المازني** سوف يعلم أن مثل هذا الموقف من صديق خان، أو خل غدر ليس موقفا عابرا نقله لنا التسجيل كحادثة، بل هو ملمح لاغتراب الشاعر في زمن كثرت فيه الخديعة، وأصبح الملْق، والنفاق سلعة رائجة، فهوان الشخوص من هوان القيمة.

فلا عجب أن نرى **المازني** ينحو نحو **المعري** ليس في الانتقاد الموضوعي لموقف، أو شخص، بل نراه ينحو باللائمة على الطبع البشري، وما جُبل عليه من وضيع الصفات، وعلى رأسها النفاق، وإبداء ضد ما يعتقده الشخص، فهو يلين الكلام، وفي قلبه سيف ماض من العداء، يتمنى لك الخير في الظاهر، وقلبه معقود على العداء بلا مبرر سوى خبث الطوية، ولؤم الطبع.

فنرى تطابقا في التعبير الذي يشي باغتراب الشاعرين، ونظرهما الدقيق في البواطن بما رزقاه من حساسية، يقول **المازني**: [1]من الخفيف

ومقـــال تســـوخ منـــه جبـــالٌ عـــاد كالســـيف نابيًـــا عـــن مضـــاءِ

يقول **المعري**: [2] من السريع

(١)الديوان،٦٣.

(٢)لزوم ما لا يلزم: ١/ ٢٨٩.

يُعطيـــكَ لفظـــًا، ليّنـــًا مسُّـــهُ ومثـــلُ حـــدّ الســـيفِ مـــا يَعتَقِـــد

فالجبال التي تسوخ كناية – وإن كانت غير موفقة– عن تأثير الكلام، والبراعة في المداهنة التي سرعان ما تتكشف عند المجاهرة بالعداء عن سيف ماضٍ، وهو تبدُّل يعجَب منه **المازني**؛ لأنّه لا يتقلب مثل هذا التقلب الذي يجعل من الشخص ألعوبة مشيرا إلى عُدْمة الحياء، والمروءة التي تسوغ كل تحوّل، وكل فعل.

أما **المعري** فيكنِّي بلِيْن ملمس الكلام عن رقة فحواه، فيلمس منطقة المداهنة جاعلا من هذا اللين نفسه ملمسا مرهفا لسيف النوايا، فيجمع الظاهر، والباطن دون تحول كالذي رأيناه في تحول **المازني** من الجبال التي تسوخ إلى حد السيف الماضي.

وفي قصيدة «العِراك»[1]

نرى حوارا عقليا، ومسرحا للتساؤل، وخوْضا فلسفيا في الماهيات، والعلل، فندور في ثنايا حوار بين النفس والجسد، حيث يبدو صوت النفس أشبه بصوت الشيخ الصالح الذي يتجلى من الباطن؛ لينفث في روع الشاعر بالحقيقة الخالدة، ومن شأن ذلك الاتجاه إلى المكاشفة، وسبر البواطن، والبوح بأزمة الوجود، ومكمن الشقاء الإنساني، وهو كون الإنسان عبدا للحياة لا يملك إرادة حرة، أو اختيارا، وهذا مما يمكن أن يعترف به فيلسوف، أو شاعر دون باقي الناس الذين لا يجدون فيه إسارا؛ لأنهم لا يبحثون فيما وراء الواقع، وهؤلاء يصفهم **المازني** بأنهم الطلقاء الذين يستمعون لبكائه على ذلك المصير، فلا تعجبهم تلك الوجهة، أو يتهمونه بالتشاؤم، وهو يرى تجسيدا لتلك العبودية أن النفوس محتبسة في الأبدان حبسا يشكوه من يستشعره، ولا يستشعره إلا ناظر متعمق في البواطن، فيقول: [2]من الخفيف

(١)الديوان،٣٤٧.

(٢)الديوان،٣٤٩.

أنــت عبــد الحيــاة تبكــي وتشــدو بغنـــــاء لا يعجـــــب الطلقـــــاءَ

أبـــدًا لا تـــزال تبكـــي إســـارًا أو تلهِّـــي في ســـجنك الحَوْبـــاء

وقول **المازني** يتناص مع قول **المعري**: [1] من الطويل

إذا صَــفَتِ الــنّفسُ اللّجــوجُ، فإنّمــا تُعــاني مــن الجُثمــانِ شــرَّ المحــابسِ

والتناص هنا يتجاوز مجرد محاكاة المعنى، أو وصف الجثمان بأنه سجن النفس، أو الحوباء كما يطلق عليها **المازني**، فالتناص يشير إلى نوع من التقاطع بين فكرَيْ الرجلين، وأنهما يغرفان من ذات البحر، ويستضيئان بذات المشكاة، وكلاهما يرى أن النفس استحقت ذلك السجن، أو الإسار الدنيوي الذي ترسف في أغلاله لعلة كونها لجُوجًا متمادية في الغي، أو آثمة مستحقة للعقاب.

والمتأمل في فكر **المازني** و**المعري** يرى أنهما يُرُدّان شقاء الإنسان إلى خطيئة آدم المطرود من الجنة، فالحياة في نظرهما أشبه بعذاب ديني، أو رحلة تكفير يجد فيها الإنسان نصيبا مفروضا من خطيئة سلفه الأول، وهو أمر لا يرى كلاهما بُدا، أو حرجا من إثباته، والاعتراف به، والارتكان إليه في تبرير عذابات الحياة، ومراراتها.

وربما يكون التبرير النفسي لهذا المسلك هو التعويض المرتكِن إلى قوة الحجة، أو اصطناع قوة الحجة، فيظهر الشاعر أطول قامة من غيره الذين لا يلتفتون إلى ما وقع عليه من سر، وربما يكون وصف **المعري** للنفس باللجوج من تلك الوجهة لأن التمادي، وإلف العادة يعمي البصائر عن مشاهدة البواطن، وهو ذاته ما يذهب إليه **المازني** حين يصف غيره من الناس بالطلقاء، وهو وصف يقترب من السخرية لأن هؤلاء الطلقاء

(١) لزوم ما لا يلزم: ٢/ ٣٦.

حسب تعميمه ذلك هم أسارى لكنهم لا ينتبهون إلى حقيقة الأسر، ولا تواتيهم جرأة الشاعر، أو الفيلسوف على الاعتراف به.

وفي قصيدة «مناجاة الهاجر» (١)

يتكرر معنى حبس النفس في الجثمان في إطار تجربة عاطفية يبدو فيها الشاعر عاجزا عن بلوغ أمانيه، أو من الناحية النفسية عاجزا عن ملامسة الواقع تفصله عنه حواجز وقضبان نفسية أشد من الحديد في سجن نفسي مطبق، حيث يقول: (٢)من البسيط

لكنني كسجين مرهقٍ تعبٍ تسكُّ مسمعه في السجن ألحان

تضيئه الشمس من قضبان محبسه ودونَ أن يجتليها الدهر قضبان

فالألحان التي تسك مسمعه هي بقية مما كان واقعا كاملا قد أصابه الخفوت، وبدا شيئا خارجيا لا يندمج بالوعي بمعايشة، وتلمُّس حقيقي، أمّا الشمس فتكاد تكون رمزا لمُنية غائبة تظهر في عالم الوجدان لكنها تستعصي على التحقق، فقد حجزت الشاعر عنها أسباب واقعية ليست في قدرته، ولا يبلغها طَوْلُه.

وفي ثنايا القصيدة، وفي إطار التفدِية العُذْرِيَّة للحبيب نرى الشاعر يضفي سيل أمنياته كعادته على الحبيب الذي يرى فيه صلة وحيدة بينه، وبين عالم الواقع يقيه ألم الاغتراب، ويحفظ قواه النفسية من التضعضع، فيقول: (٣)

طول البقاء لكم إنا على يريغنا آكل للناس مبطانُ

سفر

(١)الديوان،١١١.

(٢)الديوان،١١٣.

(٣)السابق، ١١٩.

وشطر البيت الأول تفدية يكنّي فيها الشاعر عن الموت القادم بالسفر المُزمَع، أو يجعل من الفراق موتا، بينما يُطل شطره الثاني على حقيقة الموت المتربص بالأحياء في صورة الثعلب المراوغ الذي لا يمتلئ جوفه، ولا يدركه شِبَع، وهي كناية متضمنة لصورة منتزعة من أجواء الافتراس تشي بوحشية الحياة، وكوْنِ الناس فرائس للموت لا أكثر.

وهذا المعنى مأخوذ من معنى قول **المعري** الذي يصور فيه التناقض في عالم البشر الذي تأكل فيه الأم، وهي الأرض أولادها بينما لا تكف عن إطعامهم، وتغذيتهم أحياء، حيث يقول: [1] من البسيط

أُمٌّ لـهُ أكلتـهُ، طالمـا بـذلَتْ لـه مآكـلَ مـن زَرْعٍ ومغتـرس

وكون الموت آكلا مبطانا، أو كون الأرض أمّا تأكل بنيها ليس مجرد تكرار لحقيقة حياتية، أو تسليم بقدر غير مدفوع، فإنّ الشاعرين يقِرّان ضِمْنًا بحقيقة كون الإنسان مُستلبا تماما أمام الموت الذي هو غاية الحياة المُولعَة بالبناء، والهدم في متوالية لا تنتهي.

و**المعري** يقف موقف المتعجب من حال الحياة، ويرصد تناقضها الذي يغذي معتقده الفكري بينما يتجاوز **المازني** جاعلا من الحب هو الآخر آكلا للأرواح أو النفوس مسوِّيا بينه، وبين ديدان القبور التي تأكل الأجسام، وذلك في قوله: [2] من البسيط

أصـاب حبـك منـا شِـبْعَه أبـدا وسـوف تأكـل مـا أبقـاه ديـدانُ

(١) لزوم ما لا يلزم: ٢/ ٣٩.

(٢) الديوان، ١١٩.

وهذا، وإن لم يكن سائغا في إطار التغزُّل، أو شكوى اللواعج، فإنه يترجم حال الشاعر الذي بدا مستهلكا تماما خائر القوى قد اقتات الحب مشاعره، وعاث فسادا في لياليه، فهو بين موتين موت الشعور، وموت الجسد المنتظر.

وهذا النحو من استقطاب الآلام، ومضاعفتِها ليس غريبا على **المازني**، فهذا ما كان يراه بعين نفسيته المعتكرة، وربما أتى ذلك منه كنوع من الصدمة التي يوجها لذاته؛ ليبلغ درجة من سكينة اليأس - إذا صح التعبير- بقطع النفس عن مزيد من الآمال، وهي حالة كان يعيشها، ويصرح بها في كتاباته النثرية واصفا نفسه بأنه كان يضحك، ويأكل، ويعامل الناس دون أن يشعر بشيء من الفرح، أو الحيوية، وربما كان ذلك ثمرة مجاهدات بلغ بها درجة معينة من العدميّة، أو تجمُّد الباطن.

ويتصل بذلك السياق بعض المؤشرات التي تشي بالشعور الحاد بالزمن، وبالوهن النفسي الذي يضيق فيه المرء ذرعا بالحياة فيتوخى النهاية قبل وقتها، ويرى فيها منقذا من عذابات يومية، وهموم متكاثفة مؤرقة تهيئها أجواء الاكتئاب الذي يبدو أن **المازني** قد عانى منه حتى رأيناه يتبرم بالحياة، ويشكو طول المُقام، وهو بعْدُ في شرخ الشباب، وميعة الصبا، حيث يقول: (١)من الطويل

لبست رداء الدهر عشرين حجةً وثنتين يا شوقي إلى خلع ذا البرد

ويكاد يكون ذلك البيت تكرارا لبيت **المعري**، القائل: (٢) من الطويل

عَلِقتُ بِحَبلِ العُمرِ خمسينَ حِجَّةً فَقَدرَثَّ حَتّى كادَ يَنصرِمُ الحَبلُ

(١)الديوان،٤٧.

(٢)لزوم ما لا يلزم: ٢/ ١٧٩.

والبيتان صدى لبيت **زهير بن أبي سلمى**[1] الشهير:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا لا أبالك يسأمِ

وقد يكون **المازني** مدفوعا بالولع بتقليد **المعري** منذ البداية، أو أشعار الباكورة؛ لكنّ ذلك يؤشر أيضا على نوع من التشابه النفسي بين الشاعرين، فكلاهما لم يبلغ مبلغ زهير من العمر، وزهير يصرح بالسآمة من باب شكوى الدهر، أو اصطناع الحكمة، فهو ينحو منحى عاما، بينما ينضح تعبيرا **المازني**، و**المعري** بخصوصية، ويعكسان ما يبدو أكثر من مجرد التبرم الملازم للشكوى، أو البوح.

ولا يخفي ما في تشبيه العمر بالحبل، أو الرداء من انفصال عن الواقع، ومن معاناة نفسية تتخلخل معها العلاقة بين النفس والجسد، ويتبلور الشعور بالاغتراب بحيث يصبح الواقع المعاش مجرد حلم مؤرق يلمحه كلا الشاعرين بعين الوعي الحاد الذي يورث يقظة عقلية غير اعتيادية، ويوحي بالتوفُّز الحاد للأعصاب، وهو ما يتجلى من خلال فكرة خلع الثوب أو الرداء، والحبل الذي رث فلم يعد محتمِلا لطول التعلق، والصورتان توحيان بالتشظي النفسي، والتقلقل الشعوري، وبلوغ المعاناة النفسية مداها.

والحقيقة أن المجاهرة بالرغبة في التخلص من الحياة، أو توخي النهاية قد ينبئ عن نزعة انتحارية لدى الشخص مردُّها إلى الاكتئاب، والقلق الدائم الذي يترك الشخص عرضة للهواجس القاتلة، فليس التصريح بالرغبة في الموت سوى صدى لتلك النزعة، أو تسلط ما لهاجس من تلك الهواجس المؤرقة، فمعاناة الاكتئاب من شأنها أن تنقض غزل الحياة، وتقطع اندفاعها الحيوي فتتحلل الشخصية، وتفقد سواءها؛ لتصبح مسرحا

(١)ديوان زهير بن أبي سلمى، شرحه: حمدو طمّاس، دار المعرفة- بيروت-لبنان، ط:٢، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م، ص:٧٠.

لعبث الهواجس، وفريسة للمخاوف بعد أن تكون تلك الشخصية قد فقدت توازنها، ووِقاءها الطبيعي الذي يحفظ أمانها الذاتي.

ولا يمكن الفصل – في ذات الوقت- بين الخطة النفسية، والعقلية للشخص، وما يبدو من دلالات نفسية طافية أو منسربة خلال عملية الاستبطان لابد أن يسنده، أو يؤازره دعم عقلي، والشاعر حين يستدني النهاية لن يرى في الحياة مكانا جميلا، أو أمرا حقيقا بالمعايشة، فهو يريد الفرار من إسار الحياة هربا إلى واقع أفضل، وهو ما يشكل فارقا بينه، وبين الشخص العادي الذي ينزع إلى الانتحار، أو يصرح برغبته فيه، أو يتمنى الموت؛ لأنه يكون أسيرا للانغلاق النفسي على فكرة قريبة من العدمية، بينما سيرى الشاعر في الموت قفزا من نافذة الحياة إلى واقع مثالي مظنون.

وقد كان **المازني كالمعري** يرى في العيش مجرد حلم، ويرى ما بعده يقظة، وكلاهما يلازم الصبر حتى تنقضي تلك النومة، وترتفع الغشاوة لينهض المرء من غمرة أشعره طول الملازمة أنها لا تنقضي، ولا تنكشف، يقول **المعري**: [1] من الكامل

صَبراً على دُنياكَ يَنقضِ حِينُها فكأنّها حُلمٌ بنَومٍ يُحْلَم

وهو ذات المعنى الذي يَصْدُر عنه **المازني** في قوله: [2]من الكامل

هَلْ كُنْتَ دَهْرَكَ غَيْرَ طَيْفٍ أَوْ كَانَ عَيْشُكَ غَيْرَ حُلْمِ
حَائِرٍ مُبْهَمِ

إلا أن **المازني** يجعل من حلم الحياة حلما مبهما خاويا من المعنى يجول فيه المرء جولان الطيف الحائر بلا قدمين من حقيقة، أو رُسُوٍّ على شاطئ، فهو يرى الحياة عبثا

(١)لزوم ما لا يلزم: ٢/ ٢٨٥.
(٢)الديوان،٨٩.

محضا؛ لأنه بطبيعته العقلانية يغوص على المعنى ويفتش عنه، ويطلب الاقتناع بأمور يرى فيها غيره مسلمات، أو ثوابت، فيتضخم بذلك هامش التساؤل لديه، وتتحول تلك التساؤلات المتكاثفة، وتتعالق منطقيا وفق منطق نفسي خاص لتظهر في صورة حقائق، أو مسلمات بديلة تشكل واقع الشاعر الخاص.

وقد يكون **المازني** قد بلغ ما لم تبلغه فلسفة **المعري**؛ فرأى في العيش نوعا من الوهم الذاتي ينقضي بانقضاء حياة الشخص، فالأمور كلها نسبية، وما يبدو والجا في الخصوصية ليس سوى اعتقاد مُبرّر، أو قناعة تلامس حياة الشخص دون غيره، وعلى ذلك فالمشاعر، والقناعات مجرد خدع ذاتية، والشخوص أيضا مجرد أطياف مصورة بعين الحاسة، فلا مكان للحقيقة في اعتقاده في هذا العالم.

وهذا ما قد يقدم تبريرا مقنعا لمجهوده الاستبطاني الذي يبدو محاولة نفسية، وعقلية مستميتة لاستخلاص ما هو يقيني من بين تلك الكثرة الكاثرة من الشوائب، والتناقضات التي تورث الحيرة، وهو ما أعطى لبعض الحقائق بروزا عن غيرها في خضم إنتاجه الفكري.

وإذا كانت الحقائق، أو ما نسميه بالحقائق مجرد وهم ذاتي، وأضغاث أحلام، فإنّ الإنسان سيبدو بلا شك مَسُوقا لمصير مجهول حائرا في خضم رحلة عبثية تلعب به الأحداث لعب البحر بالسفينة دون أن تكون له إرادة، أو فهم، أو تحديد لوجهة، و**المازني** حين يطالعنا بقوله: [1]من الطويل

أوَ انِّـــيَ في بحـــر الحـــوادث تناطحهـــا الأمـــواجُ وهـــي
صـــــــــــــــخرةٌ تقلـــــــــــــــب

(١)الديوان،٤٧.

فإنه يصور الحوادث ببحر طام هائج يدفع الإنسان الذي هو صخرة فاقدة للإرادة لا يسعها سوى التقلب من وجهة إلى أخرى. وهو ذات ما يقرره **المعري** في قوله: [1]**من الوافر**

كـأنّ الـدّهرَ بحـرٌ، نحـنُ فيـهِ علـى خَطَـرٍ، كركّـابِ السّـفينِ

إلا أن تشبيه الناس بركاب سفينة أخف كثيرا من تشبيه **المازني** للإنسان بصخرة صماء، وإن كان الخطر واحدا، والرحلة المجهولة المحتومة واحدة.

فكلا الشاعرين يرى أن الإنسان في يد القدر كالدمية ليست له إرادة، وإن كانت فإنها ليست كافية، ولن تستطيع الوقوف مهما بلغت أمام قوى القدر العاتية، وتصريف الدهر المدهش، فليس في مكنة الإنسان سوى الصبر، أو الانتظار قلِقا مفتوحَ العينين في انتظار ما تأتى به الأحداث الحبلى دائما المتجددة تجدد أمواج البحر الهادرة.

وقد كان كل من **المازني**، و**المعري** يرى أن الموت هو غاية الحياة، وإن كان نقيضا لها في الظاهر، فما نسمّيه موتا ليس سوى ذروة، أو نهاية لعملية معقدة طويلة من البناء، والهدم، وقد تشرَّب فكر **المازني** تلك الحقيقة؛ حتى إنه قد عنون قصيدة من قصائده بعنوان «الموت ثمرة الحياة»[2]، والعنوان ليس سوى تلخيص لقول المعرى: [3] من الكامل

لا علـمَ لـي بِـمَ يُخْـتَمُ العُمْـرُ؟ شـجرُ الحيـاةِ، لـهُ الـرّدى ثُمْـرُ

و**المازني** في إطار رؤيته للموت يطالعنا بمبالغة لا تخلو من دلالة حين يدّعي أن الميت يرتاع من ذكر الحياة كارتياع الحي من الموت مشيرا إلى ذلك الخوف الجِبلّي

(١)لزوم ما لا يلزم: ٢/ ٣٨٩.
(٢)الديوان،٢٣٩.
(٣)لزوم ما لا يلزم: ١/ ٣٣٨.

عند الإنسان من التحول إلى ما هو مجهول، أو غير مألوف، فالميت سوف يألف الموت في اعتقاده حتى تصبح الحياة موتا بالنسبة له، حيث يقول: [1]من الطويل

ولــو خيــر الأمــوات مــا اختــار واحــد حيـــاة، ولا قـــال الحمـــام ذمـــيم

يـــروع الفتـــى ذكـــر الحمـــام ووقعـــه ويرتـــاع مـــن ذكـــر الحيـــاة رمـــيمُ

فهل كان ذلك منه تقريبا أو بالأحرى تسطيحا لفكرة الموت من خلال تلك المراوغة العقلية؟، وهل تساوت لديه المتناقضات إلى هذه الدرجة؟، فاستوى الفرح والحزن، والحياة والموت، وانهار المعتقد العام في خضم فكره الخاص، وقناعاته الذاتية، فصار يحيا في حياة الناس، ويغشى واقعهم دون انخراط حقيقي، ودون كلفة زائدة لا مبرر لها من الانفعال، أو حفول بأمور ظاهرية يرى فيها الناس المنتهى، وليس ذلك سوى مبلغهم من العلم.

وهل أصبح الموت الذي يتحاشاه الناس في نظره مُنيَة، وفرجا قريبا، وانسلاخا من محنة الحياة، وتعقُّدها الذي يضر بالذهن، وحوادثها العبثية، وتكاليفها الثقيلة؟

فهذه رؤية قريبة من رؤية **المعري**، تقع في القلب من فلسفته حين رأى في العيش داء شفاؤه الموت، ولا شفاء منه بغيره، فمحنة الإنسان في نظره هي الوجود نفسه، والبقاء في صورة الإنسان، ولا امّحاء للداء إلا بتواري الشخص، وانهدام الجسم، ليصبح نسيا منسيا، فينتفي الموضوع بانتفاء الذات، وينتفي الألم بانتفاء السبب، يقول **المعري**: [2] من البسيط

والعـــيشُ داءٌ، ومـــوتُ المَـــرءِ عافيَـــةٌ إنْ داؤهُ، بتَـــواري شخصـــه، حُسِـــما

(١)الديوان،٢٣٩.

(٢)لزوم ما لا يلزم: ٢/ ٢٩٧.

و**المازني** لا يرى حرجا من الجهر بحقيقة كون الموت شافيا لدائه، ومطفئا لغلته؛ مع ما في التعبير بالغُلّة عن إلحاح الحاجة، فهو كالظمآن لا شفاء له إلا بالماء، وهو يكنّي عن الموت بداء العالمين صانعا لذاته فرادة من نوع ما، يصبح معها داء العالمين، أو ما يظنونه داء هو ذاته الشفاء، وهو ما ينطوي على حقيقة، ولا يمكن دفعه بتشاؤم **المازني**؛ وإلّا فمن أين لمن طال به المقام، وأضرّت به السن، أو استبد به المرض من فكاك من إسار الألم، وفتك القلق، وسآمة التكرار إلا بالموت، يقول **المازني**: [1] من الطويل

وَلَا عَجَبٌ أَنْ يُطْفِئَ الْمَوْتُ غُلَّتِي وَيُصبِحَ دَاءُ الْعَالَمِينَ دوائيا

ووفق ذلك المنطق الشخصي الذي يجتهد **المازني** في إقناع قارئه به لا يصبح عجيبا أن يكون الموت راحة، وأن تكون بالأجسام حاجة ملحة إلى الموت هي في الحقيقة غريزة الموت، فالأجسام تميل إلى الراحة اليومية بالنوم، ولها ميل خفي إلى الاستتار تحت أطباق الثرى، وإن ظهر الجزع من الموت، وطارت منه النفوس شَعاعا، وحقا كان **المازني** متصالحا مع الموت نتيجة ذلك الجهد الفكري الطويل حتى قيل إنه مات مبتسما في النهاية.

استعرضت خلال هذا المبحث التناص بين صور **المازني** الشعرية في إطار شعره الاستبطاني، وبين الصورة في بعض الآيات القرآنية دون الاقتصار على التناص الظاهري، أو اللغوي ناظرا إلى تناص المعنى، وما تشير إليه العبارات من بعيد مركّزا على مرشّحات عملية التناص من تشابه شعوري، أو تقاطع معنوي فرضته طبيعة الفكرة، منتقلا إلى تناص صور **المازني** مع صور **أبي العلاء المعري** الذي اخترته لشيوع تناص الشاعر معه، ولكونه في رأيي قد استقى أغلب أفكاره منه، وحاول ترجمتها في شعره، مدللا بالنماذج على كل ناقدا، ومقارنا ما أتيحت لي الفرصة.

(١) الديوان، ١٩٧.

المبحث الخامس: الثورة النفسية والصورة الكلية

ترشِّح الثورة النفسية للتداعي الشعوري، وانفتاح المسارب؛ حيث ينشط الشاعر في تصوير ذلك التدفق الهائل لحمم الباطن التي تأتي في ألوان صاخبة، وأصوات مُدَمْدِمَة تتجاوب مع ذلك الزلزال الباطني.

والصورة في الأصل «رسم قوامه الكلمات، والصورة يمكن أن تُقَدَّم لنا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، والطابع العام للصورة هو كونها مرئية «[1] تصور أجواءً معينه، وترسم أبعادها.

وتتسع الصورة الكلية لتعرض نسيجا شعوريا متكاملا بعيدا من الاجتزاء يشبه لوحة فنية تعبيرية، أو تشكيلية تفتح عين القارئ على مفردات عالم الشاعر، وتتجلى من خلالها أكثر المجردات استغلاقا في صورة حسية مشاهدة، فنرى تيار الحياة المتدفق، وموجها الهادر، وعواصف القدر ورعوده.

والحقيقة أن قوة العاطفة قد تَسِمُ أداء الشاعر بالتهويم، والتشظي؛ لأن العاطفة الآتية من وراء الذهن قد تحدث تخلخلا ما في التسلسل المنطقي للفكر، وهنا تظهر مهارة الشاعر في احتواء ذلك التدفق، وفك خيوط هذا الاحتدام، وتتجلى قدرته التصويرية على تجلية المعمَّيات الشعورية للحس من خلال صورة كلية ذات صبغة حركية، وتكثيف تصويري يحاكي سورة الانفعال.

ولا يمكن للشاعر أن يصور ثورته النفسية تلك في الفراغ، أو ينفصل عن وحدات الواقع التي هي مادة تصويره، وجَعْبَة معادلاته الحسية؛ لذا كان لابد أن تتحدّد تلك التدفقات الشعورية في إطار، وأن تتجلى في مشاهد متسلسلة تنسلخ في متتالية محسوبة جامعة شتات ذلك الدفق الشعوري في صورته الحسية.

---

(١)الصورة الشعرية، سيسل دي لويس، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد-بغداد-العراق، ط١٩٨٢،١م، ص:٢١(بتصرف).

وتتطلب صناعة الصورة الكلية مهارة خاصة في حبك خطوط اللون، والصوت، والحركة لتحاكي الانفعال، وترسم خلفياته، وتظهر مفرداته للعيان، وقد يفلح بعض الشعراء في صنع الصور الجزئية، وإقامة العلاقات بين طرفيها بشيء من الجدّة دون أن ترقى تجربتهم الفنية، وقدراتهم التخيِيليّة إلى مستوى صناعة الصورة الكلية التي تخضع لمنطق مغاير للصور الجزئية؛ حيث ترتبط بالقدرة على التشكيل الفني، «وتعتبر الصورة معرضا لإظهار قدرة الشاعر على استخدام ملكته التّخييليّة» (١)، ومهارته الفنية.

وقد كان متوقعا من **المازني** بملكته التصويرية الفريدة، وخياله الرحب، وباعه الطويل في محاورة مفردات الوجود، وقدرته الفنية على خلق الأجواء، وما يميل إليه من تعبيريّة تتخطى عتبات الانطباع إلى الخلق الفني المتكامل أن نرى لديه تصويرا كليا ينبئ عن قوة الاستشعار، ورهافة الحاسة، والقدرة على التقاط الكليات، ورسم المشاهد، والوعي بدراما القصيدة، وطرق تفجيرها؛ بحيث تنهض من الخمول إلى الحركية.

ونلمس فيها ذلك «البناء الواسع الذي تتحرك فيه مجموعة الصور المفردة بعلاقاتها المتعددة حتى تصيّره متشابك الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضموم بعضها إلى بعض»(٢) في تلاحم تشكيلي.

وخلال المطالب التالية أعرض لأبرز ملامح الصورة الكلية المنبثقة عن الثورة النفسية عند المازني:

(١)الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني: منهجا وتطبيقا، أحمد على دهمان، دار طلاس للطباعة-دمشق، ط:١، ١٩٩٦م، ص:٣٢٩.

(٢)الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق، عبدالقادر الرباعي، دار العلوم للطباعة والنشر-الأردن، ط١، ١٩٨٤م، ص:١٠.

المطلب الأول: خطوط الصورة الكلية:

تتشكل الصورة الكلية من خطوط متضافرة من: اللون، والصوت، والحركة، وقد تمتد إلى الرائحة، والطعم مستوعبة أغلب الحواس حافزةً القارئ على الاندماج، والمعايشة، وتلَمُّس التفاصيل.

حيث غاية الشاعر تصوير حالة شعورية ما يرسم خطوطها المشهدية، أو الحدثيّة من خلال الكلمات التي تفتح عين القارئ على معادلات حسية للشعور تتجلى في صورة لونية، أو صوتية في تكامل تشكيلي مقصود في إطار «وصف كلي، يتناول فيه أبعاد الشيء الموصوف بألوانه وحركاته وأشكاله وأبعاده»[1] المختلفة.

كما أن للصورة الكلية فاعلية درامية بما قد تحمله من صبغة حركية تجسد أبعادا نفسية خاصة، أو تقيم حوارا بين مفردات الواقع الحقيقي، أو الواقع النفسي للشاعر.

فشأن الصورة الكلية شأن الصورة المتحركة التي لا يحدُّها الثبات، أو الاجتزاء، أو التكثيف، أو المناخ الواحد، فهي ممتدة امتداد التفاصيل ذات طبيعة مرنة، وغاية جمالية لا تنحصر في عقد العلاقة بين طرفين.

والمازني في تشكيله لصوره الكلية ينحو منحى الفنان في رسم اللوحة، وتحبير المناظر، ويراعي التناسب الجمالي بين المكونات، والخلفيات؛ لتصبح لوحته نافذة على المعنى، وتجسيدا مرئيا للشعور، **وهو ما أعرضه في المحاور التالية:**

المحور الأول: الصورة الكلية والاحتدام الشعوري:

الاحتدام الشعوري في حقيقته هو تكثف عاطفي يضيق به الوجدان، فيأخذ طريقه للطفو من خلال التنفيس؛ حيث يحاول الشاعر فض تلك الكثافة الشعورية من خلال التفاصيل الوصفية التي تتضح فيها معاناته لحالة نفسية ضاغطة، ويأتي ذلك في خضم

(١) الصورة الفنية في شعر الطائيّين بين الانفعال والحس، د.وحيد صبحي كبَّابَه، ص٢٦ (بتصرف)، اتحاد الكتاب العرب-سورية، د.ط،١٩٩٩م.

شكواه من حالات نفسية متكررة تعتاده حينا بعد حين، فنراه يحاول الفكاك من براثنها، ويتأمل متعجبا من احتدامها، وتمكُّنها، فيبدو مستلَبَ الإرادة مستشعرا لغلبتها عليه، ومسلّما بما طبعت عليه نفسه من مكابدات، حيث ترسم بعض الصور الكلية خطوطا عريضة لمعاناة الشاعر الذي يصارع قوى مجهولة راصدا آثار ذلك الصراع على نفسه من خلال عناصر اللون، والصوت، والحَرَكيّة المحاكية لطبيعة هذا الصراع، كما في قوله: [1]من الطويل

أدور بعين حيَّر العيشُ لحظها وأرجِعُها مُحْمَرَّة كالشّقائقِ

كأنَّ فؤادي بين سْجْوٍ وترحةٍ أديمٌ تفرِّيه أكفُّ الحوالِقِ

حيث يوحي الشاعر بحركة ممتدة للعين الحائرة التي تدور، ثم تكرُّ راجعة في تجسيد حركي لحالة من الحيرة والتململ تصطبغ فيها العين باللون الأحمر الدامي كأنّها واحدة من شقائق النعمان التي تكون حمرتها خِلْقة، وهو يراعي الشبه فيختار شقائق النعمان لما يكون بزهورها من نقاط سوداء تشبه إنسان العين في تضافر بديع بين الصورة الكلية، والجزئية المتفرعة عنها، ثم نلمس تلك المُراوحة من خلال لفظتي: سجو وترحة، فنستشعر حركيّة ما مردُّها التضاد اللفظي؛ ليبرُز عنصر اللون من خلال:(أديم-أكف)، وتتعضد الحركيّة من خلال لفظة: تُفرّيه المُضعّفة، فيبدو الشاعر مستلبا تماما لا يملك سوى تلك الحركة البطيئة الهامدة لعين تدور في محجرها لتعود مُثخَنَة بدمعها، وفؤاد تتناوشه الحوادث، فتفري أديمه، وهو ما يستدعي صورة فريسة تنقض عليها الكواسر.

(١)الديوان،٤٨.

ومن خلال تلك الأبعاد التشكيلية نرى كيف واءم الشاعر بين خطوط الصورة الكلية، والصور الجزئية المتضمّنة، فلم يعتمد على المباشَرَة الحسية التي تنقلها الألفاظ، وترسمها الدلالات الظاهرة، ووشّح امتداد الخطوط بلون من التكثيف التصويرى نراه في تشبيه العين بالشقائق، وما نلمحه خلف صورة القلب الذي تتنازعه الحوادث من صورة انقضاض الكواسر على الفريسة.

كما يبدع الشاعر في تصوير واقعه الشعوري من خلال خيوط الصورة الكلية التي تضاهي نسيج الشعور، وتجسِّد المُكابَدة النفسية في صورة أقرب إلى الحُمّى، كما في قوله: [1]من الطويل

أكـــنُّ غليلـــي في فـــؤادي ولا أرى سـبيلًا إلـى إطفـاء حـرِّ جـوى الـ صدر

أعـــالج نفسًـــا أكبـــرُ الظـــن أنهـــا سـتذهب أنفاسًـــا حـــرارًا علـــى الـــدهر

حيث نلمس أثر تلك الحركيّة الدالة في ألفاظ: (أكِنّ – أعالج) المشعِرَة بالمدافعة، والحبس لما من شأنه الاندفاع، ونلمس حضورا بارزا لمفردات المعاناة من خلال عنصر اللون في: (فؤادي- الصدر- سبيلا)، وإشعارا بافتقاد الوجهة من خلال فعل الرؤية المنفي: لا أرى بينما تهيمن الألفاظ الدالة على اللون مثل: (إطفاء- حر-حِرارًا) لتعكس وقدة الشعور الذي يبلغ درجة الحُمّى، ولا يغيب عنصر الصوت: (أنفاسا) عن المشهد.

حيث نرى كيف نجح **المازني** في تصوير وقدة الشعور الباطني من خلال الوحدات الحسية التي شكلت ما يشبه حمى حقيقية يغالب فيها المريض آلامه.

(١)الديوان،٤٨.

ويسقط الشاعر أوصاف الطبيعة الهامدة بأجوائها الخريفية على مشاعره التي أصابها الذبول، فتبدو كاسفة حزينة عاطلة من فرحة الحياة، وبهجتها، في قوله: [1]من الطويل

وَكَيْـفَ وَقَـدْ جَفَّـتْ حَيَـاتِي الـرَّ جَـاءُ فَمَـا بَـيْنَ الْغُ ُصونِ وَصَـوَّحَ رَطِيـبُ

ذَبُلْـتُ ذُبُـولَ الزَّهْـرِ أَخْطَـأَهُ الْحَيَـا وَقَـدْ ذُبْـتُ مِثْـلَ الشَّـمْعِ وَهْـوَ لَهِيـبُ

حيث يغلب عنصر اللون على تفاصيل الصورة في ألفاظ: (الغصون- رطيب- الزهر- الحيا- الشمع- لهيب)، وتشيع ملامح الجفاف، والتبدل، والذبول في تدرج يتحول معه الرطيب إلى ذابل، ويرشّح الجفاف للاشتعال بعد افتقاد ماء الحياة، ونفاد دُهن المصباح؛ حيث يميل الوعي إلى الخمود، والتلاشي.

وتكاد تكون الصورة هنا مركبة من صورتين متداخلتين واشج بينهما الشاعر بحرفية؛ حيث صورة الغصون المتصوِّحة الجافة كأنّها الشيخوخة تدب في شجرة الحياة، وصورة الشمعة التي نفدت مادتها فاشتعلت بعد أن ذابت قطرة قطرة، وهو يمزج بين الصورتين من خلال ما يرشّحه الجفاف من اشتعال لا يكون إلا لليابس، وفي كلا الصورتين معادل حسي لنفاد الأمل، أو الاستنفاد الشعوري الذي يبلغ به الشاعر درجة كبيرة من الإنهاك النفسي.

وقد يميل الشاعر إلى تصوير أجواء ذاتية نرى في تفاصيلها مفردات عالم نفسي مثالي فائق الجمال يسبح في أجوائه هربا من هجير الواقع، كما في قوله: [2]من البسيط

(١)السابق، ١٥١.

(٢)الديوان،١١٤.

يـا ليـت لـي والأمـاني إن تكـن خـدعًا لكـنهن علـى الأشـجان أعـوان

غـارًا علـى جبـل تجـري الريـاح بـه حيـرى يزافرهـا حيـرانُ لهفـان

والبحـرُ مـ ـصطفق الأمـواج تحسـبه يهيجـه طـربٌ مثلـي وأشـجان

حيث تتضافر خطوط الصورة لتعكس تلك الأجواء المبهجة الطلقة من خلال اللون في:(عار- جبل-البحر-الأمواج)، والصوت:(يزافرها-مصطفق- طرب)، والحركة: (تجرى-يهيجه)؛ في تداخل ملحوظ بين الصوت، والحركة تجاوبا مع ذلك الجو الصاخب الممتلئ بالحيوية المفعم بروح الحياة.

والواقع أن الغِنَي الحسي لتلك الأجواء يقبع خلفه حرمان عميق، وافتقاد حزين، فتلك العاطفة النهمة نحو الحياة، والرغبة في اغتراف بهجاتها تنبئ بفقر حسي يعاوِضُه غنى الخيال، وانفتاح الأجواء.

فكثيرا ما يصور الشاعر أجواء لطبيعة بِكْر صافية يستبدل فيها الواقع بواقع بديل يعكس آمال الذات، ويتسع لسبحها الطلق بلا حدود، أو أطر؛ حيث تحتشد الألوان الصاخبة، والأصوات الهادرة تحت سماء مفتوحة دون اعتكار، ودون وجود للآخر في عالم ذاتي بحت، كما في قوله: [1]من البسيط

حسـبي إذا استوحشـت نفسـي بـالبحر أنـسٌ وبـالأرواح جيـران لبعـدكُم

لا كالريـاح سـميرٌ حـين ثورتهـا إذا مـا لأسـرارها في الـ ـصدر إجنـان

(١)السابق، ١١٤.

تفضـــي إليـــك بنجواهـــا زمازمهـــا نـــمَّ الـ صباح بمـــا يطويـــه أدجـــان

إذا الفتـــى كـــان ذا شـــجوٍ يميـــد بـــه معـــذَّبًا بـــالمنى مـــن معشـــر خـــانوا

فـــنعم مســـكنه غـــارٌ لـــه أبـــدًا مـــن الســـحاب قـــلادات وتيجـــان

ونعـــم أقرانـــه بحـــرٌ لـــه زجـــلٌ وســـاقياتٌ لهـــا ســـجع وإرنـــان

حيث تتكاثف خطوط الصورة من خلال عنصر اللون:(البحر-الصباح-أدجان-غار- السحاب)، والصوت: (زمازمها- نجواها- زجل- سجع-إرنان) مصورة أجواء تلك الطبيعة الفذّة مستقلة الوجود ذات اللغة الفطرية، والأمداد الموفورة المتصلة كأنها تصور قوى الطبيعة وهي تعمل في اتساق، وتتحاور دون لغط، أو تناقض، وهي صورة يقيمها الشاعر في مقابل تناقض الواقع، وضيقه، واضطرابه الذي يصيب النفس بالقلق، والنفور.

المحور الثاني: الصورة الكلية، وقوى الكون، والطبيعة:

تعتبر الصورة الكلية مسرحا رحبا لإبراز المجردات كقوى الطبيعة، والتمثيل لتيار الوجود، وحركة الزمن، وأفعال الأقدار التي تحتوش الإنسان؛ لتقدم لنا ذلك الرصد الشعري الشفيف لجدلية الذات، والوجود، فتتجلى من خلال ذلك أزمة الإنسان، ويتضح موقف الشاعر، وفلسفته، ومدى استشعاره للحياة ذاتها من خلال وعيه الحاد، وحاسته المرهفة.

والشاعر حين يقف أمام ألغاز الكون، ومعضلات الحياة وقفته التأملية إنما يتصل بالمعرفة الإنسانية، ويتخذ من استبطانه الذاتي مركبا يبحر به إلى قلب الحقيقة راسما

أبعاد تجربته كإنسان، وكشاعر، ملقيا بدلوه كما ألقاه الآخرون علّه يعثر على لؤلؤة بين الأصداف، أو يعود بفلسفة تهدئ بيقينها من عذابات الإنسان، وضربه العشوائي في الشعاب؛ ليعاين الحقيقة، ويقبل المصير بقلب ثابت مطمئن.

وكثيرا ما يصور **المازني** ذاته بموجة شاردة في بحر زخّار هو بحر الحياة التي نبت منها، فلا محيد له عن بيئتها، ولا طاقة له برفض معطياتها، فالموجة ناشئة عن البحر تنطق بلونه، وتعكس حركته، تروح، وتغدو بقانونه دون اختيار، أو إرادة، كما في قوله: [1] من البسيط

وأنني موجةٌ في زاخرٍ لجب من الورى ما له كالبحر شطآن

بحرٌ كما شاءت الأقدار مصطخبٌ أصمُّ ليس له باللين إيذان

حيث ترسم خطوط اللون أبعاد هذه التجربة من خلال ألفاظ: (موجة-البحر-شطآن) مصورة مكان ذلك الحدث القدري لموجة تتخلق في بحر، ويظهر الاحتدام، أو الزحام من خلال ألفاظ: (زاخر- لجب) متجاوبا مع الصوت في: (مصطخب-أصم).

والفرادة في هذه الصورة تتجلى في قدرة الشاعر على نقل جدلية الذات، والوجود إلى أجواء الطبيعة؛ لتصبح الذات موجة في بحر طام بلا شطآن، وهي حقيقة يفتح الشاعر عليها عين القارئ، فالحياة ممتدة متصلة مأخوذة بامتدادها هذا تعمل قواها على استمراره، بينما الناس لا يعدون كونهم قطرات، أو موجات في ذلك الخضم لا قيمة لهم في ذواتهم، ولا إرادة في حركتهم إلا ما تهيئه الحياة، وتتسع له الإمكانية.

(١) الديوان، ١١٨.

ويصور الشاعر تلك الصيرورة الحتمية من الحياة إلى الموت في صورة النهر الذي يهوي ليصب أخيرا في البحر، وهو نهر لا يجري وئيدا، بل ينحدر ويتقلب براكبيه من بني الإنسان، فيغرق منهم من يغرق، ويكمل من يكمل، ومصير الجميع إلى الفناء في خضم الموت في دورة لا نهائية، وذلك في قوله: [1]من الكامل

كـــم قـــد أقـــل عبابـــه ســـفنًا وأجـــنّ مـــن غرقـــى ومـــن كســـرِ

ورمـــــى بكُـــــلٍّ غيـــــر متئـــــد في قعـــــر بحـــــر هائـــــل القعـــــرِ

ســـيظل هـــذا النهـــر منجـــردًا يهـــوي براكبـــه إلـــى البحـــرِ

حتـــى يمـــل الـــدهر دورتـــه وتنـــام عـــين الشـــمس والبـــدرِ

ويْلـــي عليـــه وويـــل راكبـــه منـــه ومـــن بحـــر الـــردى القفـــرِ

حيث تتواشج خطوط الصورة لترسم أبعاد تلك الصيرورة، أو الدورة الحياتية الدائبة من خلال اللون: (عبابه-سفن-النهر-بحر-الشمس -القمر)، وتتجلى الحركة من خلال ألفاظ:(رمى-يهوي-دورته)

ويعمد الشاعر للتكثيف اللفظي في تضاعيف الصورة ليعكس حالة من الاحتدام، والصراع، والتحوُّل مازجا بين المتناقضين: البحر، والقفر؛ حيث يجرى نهر الحياة ليصب في بحر الموت، أو عالم الفناء الموحش بعد تلك الضجة.

ويرسم الشاعر أبعاد أزمة الوجود، وضيق المتاح الإنساني، وعجز الفكر عن عبور سُدُم الغموض بين ارتفاع الإرادة وهبوطها، وارتكان الإنسان أخيرا للراحة من ضغوط

(١)الديوان،١٤١.

الفكر، ورضاه بالقيد، أو الحظ البشري، وكفّه عن التحليق في أجواء التساؤل، في قوله: [1]من الطويل

سئمت شرودَ الفكر في وهيض جناحاه من النهضان
وعادت إليَّ النفس مهدودة تئن من الإسفاف والشولان
تحن إلى ظلٍّ من الرخو وطول جمامٍ رافه وليان
ومن لي بأن لا ترفع العينُ ولا تجتلي في الناس أي
غرضتُ بملك واسع لا سوى أفق دانٍ وليس بدان
أروني َقيدًا يُعرقُ الجسمَ ويُضوى كأضلاع عليَّ

حيت تتآزر خطوط اللون:(الفضا- ظل-أفق-الجسم-أضلاع) والصوت:(تئن-إسفاف- شَوَلان)

لتنسج أبعاد هذه الأزمة، وترسم أبعاد حركيتها بين غزل، ونقض، وتحليق، وخفض؛ حتى ترسو الذات المنهكة على ظلها الذاتي الضئيل راضية بالمتاح، ولو كان قيدا يعصمها من الشُّرود، والتهويم المنهك.

المطلب الثاني: صناعة المشهد:

تتطلب صناعة المشهد خلقا لحدث ما يصوره الشاعر سواء استقاه من الواقع، أو كان خيالا محضا، ولكل مشهد شخوصه، أو ركائزه التي ينتقل من خلالها الشعور، كما أن لكل مشهد لونا دراميا معينا، وحبكة ما تضبط منطق عرضه بحيث تتضح البداية من النهاية؛ حيث «تنتظم الصور في بناء سردي يحمل رؤية الشاعر فتتتابع الصور، ويمتزج

(١)السابق، ١٧٣.

الماضي بالحاضر»[1]، ويستدعي المشهد بالضرورة حضور عنصر المكان لأن المعروض لا يمكن أن يتجلى في الفراغ، والشاعر يصور المكان - وإن لم يكن مكانا واقعيا- ويخيّل للقارئ وجوده، وكذلك الزمان الذي تبدو ملامحه من خلال التصوير.

وقد يختار الشاعر تصوير فكرته في مشاهد متسلسلة ذات انتقالات، وقد يتجلى المشهد في سياق واحد ثم يتلاشى تبعا لما يراه الشاعر، ويتطلب ذلك منطقا معينا لتداعي المشاهد التي يمكن أن تنضوي تحت وحدة تشكيلية أكبر.

وقد تكون غاية الشاعر صنع الملحمة وخلق الدراما، فيصبح المشهد أداته المواتية، ووسيلته الفنية الأبرز، وقد لا تتوفر عناصر المشهدية كاملة في القصيدة لأن الشاعر لا يستخدم المشهد لغاية بنائية سردية، وإنما كوحدة تشكيلية أقرب لصورة كلية..

ويجيد **المازني** صناعة لون من المشهديّة المصوِّرة لأجواء نفسية تتجلى فيها الشخوص من الباطن، فيدير حوارا معها، أو يحاور مجهولا، أو يحاول تلمُّس أجواء بعينها، فيرسم لها صورة غارقة في الضبابية مشحونة بالاحتدام النفسي، **وهو ما أعرض له فيما يلي:**

المحور الأول: دراما الكائنات:

تمتد صورة الواقع الشعوري متخذة من أجواء الشعور خلفية يطفر من خلالها الحدث، ويتشكل لون من الدراما يحاور فيه الشاعر كائنات خفية تجلت في الحقيقة من داخله لتتخذ تلك الصورة الواقعية التي يخيّلها؛ حيث تسوّغ الأجواء الشعورية المحتدمة، والعاطفة الهادرة الآتية من وراء الذهن تجلي كائنات هذا العالم الغامض في صورة واقعية، فتتشخص المشاعر الغريبة، وتنزو شياطين الأفكار التي يحاور الشاعر

(١)تجليات الشعرية: قراءة في الشعر المعاصر، فوزي منشأة المعارف-الإسكندرية، د.ط، ١٩٩٧م، ص:١٧١.

أحدها في ليل مدلهم عاصف يرسم من خلاله خلفية المشهد ملقيا بالرعب في قلب القارئ، وذلك في قوله: [1]من الطويل

ركبـــتَ الـــدجى والليـــل مركـــبٍ فهـــل لـــك عنـــد الليـــل
أخشـــــــــــــــــن ويبـــــــــك مطلـــــــــب

فقـــال وفي عينيـــه لمـــعٌ مـــروعٌ وفي شـــفتيه رجفـــةٌ وتذبـــذب

لـــيهن تـــرابٌ ضـــم حســـنك أنـــه ســـيرويه منـــه عـــارضٌ متـ صبب

حيث يغزل الشاعر خيوط ذلك المشهد من خلال الحدث الذي يتمثل في لقاء ذلك الجني بليل موحش، والحوار الذي يديره؛ حيث يسأله الشاعر عن مطلبه، وغايته من السُّرى؟؛ ليجيبه الجني إجابة غير متوقعة مذكّرا إياه بأجواء الموت، وسُقيا المطر لقبره.

وتتخلق أجواء المشهد مثيرة للرعب مُرشحة للتساؤل في خضم ذلك الغموض الموحش، فتسترعي القارئ صورة ذلك الجني بعينيه اللامعتين؛ وصوته المُدمدِم بما يخدم تصوير المشهد، ورسم أبعاده، وتضخيم تفاصيله.

وقد يعكس ذلك التصوير بلمسته الدرامية، وأجوائه المرعبة رغبة الشاعر في الإطلال على عالم ما بعد الموت، وفض بعض من الغموض الذي يكتنفه، فيسرح خياله إلى تلك الأبعاد منغمسا في أجوائها محاورا كائناتها لعله يقف على خبر، أو يعثر على ضوء.

وقد يستحضر الشاعر حوريات البحر التي تخرج من لجة خياله باحثة عن صاحب الحظ الذي تتجلى له عرائس الخيال، ويوافيه موعود الأقدار في تصوير درامي يعكس

(١)الديوان،٨٢.

حلم الإنسان بالسعادة، والخلود، ويكشف عن اليقين النفسي بالكنز المُخبّأ، والفرج القريب، كما في قوله: (١)

انظـــــر إلـــــى عبـــــابي وصـــــــدره الرحيـــــــب

ورقـ ـــــصه العجـــــــاب وشـــــــدوه الخلـــــــوب

وحـــــــوره الطـــــــراب وحســـــــنها الرطيـــــــب

تـــــــدعوك للتـ ـــــصابي يـــــا غـــــرض الخطـــــوب

حيث تتراقص الكلمات محاكية اهتزاز الماء من خلال الإيقاع الطربي السلس، والقصير، ونرى أمائر الحسن ومجاليه على طول المدى كأنها أجواء السعادة، وجنة الحيارى تدعو كل ظامئ بصوت سحري هو صوت عرائس البحر التي خرجت لتوها.

المحور الثاني: الأجواء الملحمية:

تقتضي الملحمة كقالب فنى بناء سرديا متكاملا مقصودا من الشاعر، والملحمة لون آخر يبتعد فيه الشاعر عن التغنى الذاتي إلى الرؤية الموضوعية المتسقة داخل إطار القص، وليس للمازني ملاحم مكتملة، وإنما هي محاولات اقترب فيها من الروح الملحمية من خلال المشاهد المصورة دون اكتمال لبقية العناصر الدرامية مكتفيا بخلق الأجواء الفخمة، ومجسدا هيبة الحقيقة الكامنة في قلب الكون، مصورا قوى ما وراء الطبيعة متسللا إلى مشارف عالم الموتى، متسمّعا إلى صرخاتهم التي تشبه عواء الذئاب في ظلمة الليل.

(١)الديوان،٨٢.

حيث نرى مثالا لمشهدية متدرجة يصور فيها الشاعر استشعاره لصياح الموتي في الظلام، فيقوله: [1]من الرجز

إني سـمعت في الـدجى اصـطخابا

كـأن في إهابـه ذئابـا

سـيمت أذى فطلبـت وثابـا

مسـتهولاً ينتـزع الـ ـصوابا

يهتـك مـن فـودك الحجابـا

مثـل الـ ـصدى قـد عمـر الخرابـا

حيث يبرز الحدث فجأة في صورة ذلك الصوت المبهم الذي يسمعه الشاعر في ظلمة الليل، فيخيَّل إليه أنه صوت ذئاب تحاول الوثب من مكمنها، وقد نالها أذى أو عذاب، فهي تضج وتئن.

ويتلاشى المشهد الأول؛ ليظهر مشهد آخر كاشف لتلك الرِّمَم المُرتهنة في قبورها، والتي تكشف التفاصيل عن كونهم شبابا يافعين لبسوا أكفانا تغطي الأفق، وتملأ الرّحب، وذلك في قوله: [2]من الرجز

كـأن حـولي رممـاً أسـلابا

(١)السابق، ١٠٧.

(٢)الديوان،١٠٧.

تفـ ـــصل في مســـــامعي خطابـــــا

وخلـــــــت أني نـــــــاظرٌ شـــــبابا

تخـــــالهم علـــــى الثـــــرى ثيابـــــا

بيضـــــاً وطـــــوراً تجتلـــــي ضـــــبابا

مـــــنهم يغطـــــي الأفـــــق والرحابـــــا

وقد تقتصر الأجواء الملحمية على تصوير المشهد، وما يجري فيه من حوار دون استفاضة، أو اتجاه إلى صنع قصة، أو حبكة درامية معينة، كما في قوله: [1]من الطويل

دعـــوت بنـــات الليـــل في أخرياتـــه فلبتنـــي الأقـــدار وهـــي غضـــابُ

وإني لأدري أنكـــــنّ ظـــــوالمٌ وأنـــــكِ ظفـــــرٌ للزمـــــان ونـــــابُ

وأن الـــــورى عُبْـــــدا نُكُـــــنّ علـــــى الصـــــبر والشـــــكر الجزيـــــل

جـــــــــــــــــزاؤهم عـــــــــــــــــــذابُ

ألا رُب مُلـــكٍ قـــد أقمـــتُنّ ضـــلة وللظلـــــم فيـــــه زخـــــرة وعُبـــــابُ

وكـــــم وادع وثّبْتِـــــهِ وتَرَكْتِـــــهِ حشاشـــــتُهُ للحادثـــــات نِهـــــابُ

(١)السابق، ١٧٧.

حيث يغلب تشكيل الصورة على صنع المشهد رغم توفر الحوار، الذي يشبه أداة درامية موظفة شعريا لا أكثر دون قيمة سردية معينة.

وتبرز مفردات الواقع الشعوري من خلال الألفاظ الدالة على اللون:(الليل- ظفر- ناب- حشاشته)؛ لترسم صورة لعالم وحشي مظلم محكوم بقانون الغاب، ويتكامل التشكيل، فيتماهى عنصر الصوت مع الأجواء الموحشة، ويتجاوب الصوت وصداه في:(دعوت- لبّتني) مشعرا بالرهبة، بينما يتجلى الاحتدام الشعوري في صورة حسية من خلال لفظتي: (زخرة-عباب)، وتتجسد غواية الأقدار، وخداعها لبني البشر من خلال الحركية في لفظتي:(وثّبْتِه – تركتِه) صعودا وهبوطا؛ لتوحي بالاستدراج، ثم الإهمال.

تناولت خلال هذا المبحث ثنائية الثورة النفسية، والصورة الكلية؛ باعتبار الأولى مظهرا استبطانيا، والثانية أداة فنية يرسم من خلالها الشاعر أبعاد واقعه النفسي في حالة أقرب إلى ثورة الحواس، أو انتفاض الباطن وغليانه، وهو ما يفسح الطريق لبروز ذلك اللون من الصور الكلية التي يشكل من خلالها الشاعر تلك الأجواء الشعورية المحتدمة، ويسبح فيها بخياله إلى ما وراء الواقع ليصبح شعره مجلى لدراما الكائنات، واستكناه ما وراء الوعي من أحوال غيبيّة، يرسم لها الشاعر ما يشبه المشاهد، ويقيم فيها حوارا مع الموجودات.

الخاتمة

جاء هذا البحث كمحاولة لمتابعة سَبْح شاعر مُجيد في أجواء الذات التي تنعكس فيها صورة الحياة، ويدوي صداها في تضاعيفها، فلكل شاعر تجربة وبصمة خاصة متصلة اتصال الجهد البشري، والمد الشعري في استكناه الوجود، والوقوف على سر الحياة، والإطلال على عالم ما وراء الوعي الذي لا وسيلة لارتياده إلا غوص الشعراء، وتأمل الفلاسفة، وخلوة المتصوّفة.

ولا يعني استبطان الذات أن يعود المُستبطِن خاوي الوفاض، ولا أن نعدّ محصوله جوهر الحقيقة، وخلاصة التعليل، فالمعرفة البشرية محدودة، وقد جاء استبطان المازني كشاعر لذاته إلقاء لدلوه في الدلاء، متّبعا سَنَنَ المتأمّلين؛ حيث جاء استبطانه تقصيا للفكرة التي تهيمن عليه، فتَصْدَع بها حالته الشعورية، وينطلق في تتبُّعها بطريقة تستثير مدراكه، ومخزونه الفكري، وتستوعب طاقته كلها، وتجلّى ذلك في صوره التي تشي بمادة الشعور التي صيغت منها، وبالفكرة التي دارت حولها، فوجدنا كيف نشطت تلك الصور لتعكس رؤية الشاعر، وخلاصة التجربة، وتلقي بظلال الإيحاء التي تشكل ذهنية المتلقي في اتجاه يوافق طرح الشاعر، ويسند رؤيته، فلم ينفصل المازني عن قارئه لحظة، فهو يحاوره كما يحاور وحدات الوجود، وقد طبع هذا المذهب التأملي صور الشاعر بِسِمَة تعبيرية بارزة، تتجسد فيها الأخيلة صادرة عن انسياب العاطفة بالغة الآفاق مثيرة للدهشة، ورأينا كيف عقد الشاعر علاقات جديدة مبتكرة بين طرفي الصورة، وكيف مزج المتناقضات، وأنطق المعقولات، وشخص الجمادات، فأعاد ترتيب عناصر الوجود بعد أن غمسها في ريشة وجدانه، وصهرها في بوتقته، وأنطقها بلغته، وسمْته.

فنطقت صوره بأفكاره شاهدة على قدرته في تشكيل الصورة، وما أقامه من وحدة فنية ماثلة لكل مُعايِن، وكيف طوّع موروثه الفكري، والشعري لتجربته، فاستقطبت عاطفته ما يلائمها مخلقة الجديد، ودالة بالقديم على الجديد، وكيف نطقت تلك الصور بمعان فلسفية قاسية محلقة بجناح الخيال، منطلقة إلى آفاق التأثير، فلم تنحصر في إطار،

أو مضمار معتمدة على ملكة الخيال النادرة عن ذلك الشاعر الذي يجيد صنع الصورة، ويراعي وظيفتها، ودورها، فيضع الجزئي منها موضعه، ويراعي قانونه، ويجيد خلق الصور الكلية التي تحاكي نسيج الوجود، ودراما الحياة.

وخلصت الدراسة إلى نتائج منها:

١- أثّر الاستبطان الذاتي كمنهج جمالي تأملي على تشكيل الصورة عند المازني وتجلى ذلك التأثير في ملامح بارزة منها: الميل إلى تشخيص وتجسيم المعقولات، والحالات النفسية، فانعكس الباطن الشعوري على الخارج الحسي.

٢-نجح الشاعر في إطلاق الإيحاء، ومَكّن لتداعي الصورة في ذهن المتلقي من خلال قدرته على لمس الجوانب الغامضة، والمرامي البعيدة، وغرابة الصورة دون استعصائها على التخيل إضافة إلى تكثيف الصور في لوحات تعبيرية فنية أشبه بلوحات التعبيرين.

٣-جاءت الصور متناغمة مع الأفكار المُولّدة لهامحققة مبدأ أن الصورة بنت الفكرة بما يعكس صدق الشاعر الفني، واتساق أدائه، فاستدعت الفكرة التأملية صورا ذات طبيعة رمزية، أو سريالية تنظر لما وراء الواقع بينما استدعت الفكرة الواقعية صورا تدور في فلك الشائع دون غموض، أو إغراب استمالة للإقناع، وتماهيا مع أجواء الفكرة بينما استدعت الفكرة الاجتماعية صورا أقرب للحكمة، أو ذات محتوى خُلُقي.

٤-استطاع الشاعر الابتعاد عما تمليه العاطفة من مباشرة من خلال استخدام معادلات موضوعية ذات صبغة غرضية مستلة من وصف لطبيعة معينة، أو وصف لما يشبه مجلس الخمر، أو تصوير أجواء ارتحالية أقامها كمحددات خارجية للعاطفة.

٥-تناصَّ الشاعر في كثير من صوره مع الصور القرآنية بما يشي بروح إيمانية، واستلهام حقيقي، مستمدا من الصورة القرآنية جلالها، وتأثيرها، ولقطاتها التي تكشف الخوافي، وتصف الطبائع.

٦-تناصَّ الشاعر في كثير من صوره مع الصورة عند أبي العلاء المعري بشكل أوضح من غيره ناقلة أوجه التقاطع في الفكر، والرؤية بين الرجلين، وبشكل يشف عن فلسفة المازني، ويفسر مواقفه الفكرية، وأزماته النفسية.

٧-أجاد الشاعر استخدام الصورة الكلية في محاولته لمحاكاة وحدات الوجود، وسيروراته المعقدة، كما اتّسمت بعض هذه الصور الكلية بطابع أقرب إلى المشهديّة، والروح الملحمّية خلال تجربته الفنية الثرية.

ويوصي الباحث بما يلي:

١-كشف النقاب عن أثر المدرسة التعبيرية في الشعر العربي الرومانسي، وخاصة شعراء مدرسة الديوان.

٢-المزيد من التحليل النفسي المتعمق لدلالة الصورة النفسية عند المازني، وأبعادها اللاشعورية.

٣-دراسة مسألة التطابق بين المعنى واللفظ في شعر المازني، حيث يصل أداء الشاعر لبعض المعاني إلى درجة تقترب من التوفيق التام، والتطابق اللافت بين المعنى واللفظ.

٤-شرح ديوان المازني كمحاولة لإزالة الغموض الذي يكتنف بعض المعاني.

٥-دراسة اللغة الرمزية أو شفرة اللغة عند المازني، وكيفية تشكيلها.

وفي الختام أسأل الله تعالى أن يجعل في هذا الجهد نفعا، وبركة؛ ليكون علما ينتفع به، وأنهي إليه سبحانه الفضل، والخطأ والنسيان منّي، وأعوذ به من الضلال والعثار، ومن كل عمل يقرب إلى النار، وأعوذ به من الشّطط والغلط.

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

- التناص الشعري، مصطفى السعدني، منشأة المعارف المصرية-مصر، د.ط،١٩٩١م.

- التناص: نظريا وتطبيقيا، أحمد الزغبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع-عمان-الأردن، ط٢٠٠٠،٢م.

- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع – الأردن، ط:٣، ٢٠٠١م.

- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، د.عبد القادر فيدوح، دار صفاء للطباعة والنشر-دمشق، ط:١، ١٩٩٢م.

- الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، عبدالقادر القط، دار الهضة العربية-بيروت، ط:٢، ١٩٧٨م.

- الأدب وفنونه، محمد مندور، دار نهضة مصر –القاهرة، ط٥، ٢٠٠٦م.

- بنية السرد في القصص الصوفي، ناهضة ستار، اتحاد الكتاب العرب-سوريا، د.ط،٢٠٠٣م.

- التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، عبدالغفار مكاوي، مؤسسة هنداوي، د.ط، ٢٠١٧م.

- تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته الفنية، حسام الخطيب، مطبعة طربين دمشق، د.ط،١٩٧٤-١٩٧٥م.

- التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب-القاهرة، ط:٤، د.ت.

- تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، دار المكشوف- بيروت، ط١، ١٩٧١م.

- التناص في شعر بدر شاكر السياب، غانم صالح الحمداني، دار مجلاوى للنشر والتوزيع، عمان-الأردان،٢٠١٥م.

- جماليات القصيدة المعاصرة، طه الوادي، دار المعارف -القاهرة، ط:٣، ١٩٩٤م.

- دراسات في البلاغة العربية، عبد العاطي غريب علام، منشورات جامعة قازيونس-بنغازي، ط١، ١٩٩٧م.

- ديوان زهير بن أبي سلمى، شرحه: حمدو طمّاس، دار المعرفة- بيروت-لبنان، ط:٢، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م.

- ديوان اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم: لأبي العلاء المعري، ت:أمين عبدالعزيز الخانجي، مكتبة الهلال-بيروت، د.ط، ١٩٢٤م.

- ديوان المازني، تأليف: إبراهيم عبدالقادر المازني، مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة، د.ط، ٢٠١٣م.

- رماد الشعر، د.عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية -بغداد، د.ط،١٩٩٨م.

-الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، محمد على كندى، دار الكتاب الجديد المتحدة-بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.

- الرومانتيكية، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، دار العودة-بيروت، د.ط،١٩٧٣م.

- السريالية، إيفون دوبليسيس، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات-بيروت-باريس-ط:١،١٩٨٣م.

- الشعر الحديث في اليمن: ظواهره الفنية وخصائصه المعنوية، عبدالرحمن عرفان، منشورات جامعة بغداد-العراق،١٩٩٦م.

- الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي للطباعة والنشر-بيروت، ط:٣، ١٩٨١م.

- شعرية المشهد في الإبداع العربي، حبيب مونسي، دار الغرب للنشر والتوزيع-الجزائر، ط:١،٢٠٠٣م.

- الشكلانية الروسية، فيكتور أيرليخ، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي-بيروت-لبنان، ط:١،٢٠٠٠م.

- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي-بيروت، ط٤، ١٩٩٤م.

- الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، عبدالحميد هيمة، دار هومة – الجزائر، د.ط،٢٠٠٥م.

- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبدالقادر الرباعي، جامعة اليرموك الأدبية واللغوية-الأردن، ط١،١٩٨٠م.

- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د.على عشرى زايد، مكتبة ابن سينا: للطباعة والنشر والتوزيع-القاهرة، ط:٤، ٢٠٠٢م.

- الفلسفة في الجسد: الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي، جورج لايكوف وآخر، تر: عبد المجيد جحفة، دار الكتاب الجديد المتحدة-بيروت-لبنان، ط:١، ٢٠١٦م.

- الفن والأدب، ميشال عاصي، مؤسسة نوفل –بيروت، ط:٣، ١٩٨٠م.

- لسان العرب، لابن منظور، دار صادر – بيروت، الطبعة السابعة، ٢٠١١م.

- محاضرات عن إبراهيم المازنى، محمد مندور، مؤسسة هنداوى، د.ط، ٢٠١٩م.

- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، د.شكري محمد عياد، عالم المعرفة منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت، د.ط، سبتمبر ١٩٩٣م.

- المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم إنجليزي وعربي، محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م.

- المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين-بيروت، ط:٢، ١٩٨٤م.

- مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق –الجزائر، ط١٩٨٠،٢م.

- المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، محمد عزّام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط،١٩٩٩م.

- موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، عبدالمنعم الحفني، مكتبة مدبولي-مصر، ط١٩٧٨،١م.

- النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، نضال الصالح، اتحاد الكتاب العرب – دمشق – د. ط،٢٠٠١م.

- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ط،١٩٩٧م.

- النقد التطبيقي والموازنات، محمد الصادق عفيفي، مكتبة الخانجي- القاهرة، د.ط،١٩٧٨م.

- النقد والنقاد المعاصرون، محمد مندور، دار النهضة للطباعة والنشر-مصر، د.ط،١٩٩٧م.

- الواقعية في الأدب، عباس خضر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد-بغداد-العراق، د.ط،١٩٦٧ م.

تمَّ بحمد الله – تعالى - وتوفيقه