1. «الصّورة الفنّيّة في شعر علي زيتون» قصائد زينب أنموذجًا

"The Artistic Image in Ali Zaytoun's Poetry" is an example of Zainab's poems

بقلم الدّكتورة آمنة إبراهيم شكر

طالبة دكتوراه في كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة/قسم اللّغة العربيّة وآدابها/

جامعة الجنان

المشرف الأستاذ الدّكتور علي مهدي زيتون

Written by: Dr. Amina Ibrahim Chokr

PhD student in the Faculty of Arts and Humanities / Department of Arabic Language and Literature / Al_Jinan University

aminachoker71@gmail.com

تاريخ الاستلام24:/ 1/ 2025 تاريخ القبول:31 /1 / 2025 تاريخ النشر:25/ 3 /2025

مستخلص البحث:

تعدّ الصّورة الفنّيّة من أهم الوسائل الّتي تُترجِم ما في داخل الأديب وتنقل أفكاره بطريقة إبداعيّة مشوّقة لتمنح النّصّ قيمة جماليّة عالية وتبعد المتلقّي عن الرّتابة والجمود أمام التّقريريّة البحتة، لذا لا ضير في القول بأنّها أصالة الشّعر وخيمته وهي عين الشّعر وملجأ الشّعراء في التّعبير منذ العصر الجاهليّ لذا اتكأت في بحثي عليها وخصّصتها عنوانًا له لأدرس من خلالها قصائد زينب في ديوان «بين الرّوية والرّؤيا» للشّاعر الكبير علي زيتون. وفي الحقيقة إنّ أوّل ما جرى الوقوف عليه في هذا البحث هومهاد نظريّ يظهر تعريف الصّورة لغة واصطلاحًا ثمّ التّطرّق من خلاله إلى التّشبيه والاستعارة والكناية وبعد ذلك قُدّمَت دراسة إجرائيّة لمكوّنات الصّورة الثّلاثة: التّشبيه والاستعارة والكناية في قصائد «زينب».

كلمات مفتاحيّة: الصّورة الفنّيّة، التّشبيه، الاستعارة، الكناية، زينب، الشّاعر، رؤية.

Research abstract

The artistic image is one of the most important means that translates what is inside the writer and conveys his ideas in a creative and interesting way, giving the text a high aesthetic value and keeping the recipient away from monotony and stagnation in the face of pure reportage. Therefore, there is no harm in saying that it is the originality and tent of poetry, and it is the eye of poetry and the refuge of poets in expression since the pre-Islamic era. So I relied on it in my research and assigned it as a title to study from During which Zainab's poems are in the collection "Between Narration and Vision" by the great poet Ali Zaytoun .In fact, the first thing that was examined in this research was a theoretical background that shows the definition of the image linguistically and terminologically, then simile, metaphor, and metonymy were discussed. After that, a procedural study was presented of the three components of the image: simile, metaphor, and metonymy in Zainab's poems.

Keywords: artistic image, simile, metaphor, metonymy, Zainab, the poet, vision.

مهاد نظري

ظهر الاهتمام بالصّورة الفنّيّة في الأدب العربيّ منذ حركة التّرجمة الّتي عرفها الفكر العربيّ عن الفلسفة اليونانيّة نتيجة الاحتكاك الّذي حصل بين الحضارتين العربيّة والغربيّة. ولمّا كان الأديب إنسانًا يحمل اهتمامات شتّى ووجهات نظر ورغبات ومشاعر ويتأثّر بكلّ ما يدور حوله وتجوب في رأسه أفكار غير متناهية لم يستطع الارتكاز إلى دلالة الأسماء والصّفات، فـ «دلالة الأسماء والصّفات متناهية، أمّا دلالة التّأليف فليس لها نهاية»[1]، لذا انبعثت الصّورة من التّأليف لكي تترجم كلّ ما في داخله:» صورة توحي إلى النّفس بشتّى الإيحاءات، ويؤثّر فيها بمختلف المؤثّرات، حتّى تنطبع في الأذهان، وتستقرّ في الأعماق»[2] ولقد تحدّث العلماء قديمًا وحديثًا عن الصّورة في العمل الأدبيّ، واختلفت آراؤهم في تحديد المراد بها «فكان لكلّ نظرته الخاصّة به وفهمه المعيّن لها»[3] ومن خلال نظرة فاحصة للصّورة نجدها «تستقي حيثيّاتها من علم البيان كالتّشبيه والاستعارة والمجاز وغيرها»[4] فبلاغة الأديب لا يمكنها أن تظهر بعيدًا عن الصّورة الفنّيّة الّتي تؤدّى بكلّ معانيه بأساليب شتّى وحسب ذوقه وأدبه.

بداية سنتتبّع تعريفات الصّورة لغة واصطلاحًا عند القدماء مرورًا بالغربيّين ثمّ المحدثين العرب في المهاد النّظريّ حتّى نحاط علمًا بأصل تكوينها.

أ-الصّورة لغة: جاء في الصّحاح مادّة «ص و ر» «صوّر تصويرًا (فتصوّر) وتصوّرت الشّيء توهّمت. صوّرته فتصوّر لي. التّصاوير التّماثيل...»[5] و«لفظة الصّورة تشير إلى فعل التّصوير وإلى فعل التّركيب وهما لا يقوم أحدهما دون الآخر»[6] فالتّصور إذًا هو: «مرور الفكر بالصّورة الطّبيعيّة الّتي سبق أن شاهدها

1- الرّمّاني، علي بن عيسى، 1976 م، النّكت في إعجاز القرآن(من ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز)، تحقيق: محمّد خلف الله ود.محمّد زغلول، دار المعارف، القاهرة، ط3، ص107.

2 - عبد التّوّاب، صلاح الدّين،1995م، الصّورة الأدبيّة في القرآن الكريم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، ص9.

3- الصّغير، محمّد حسين علي، 1412هـ، **الصّورة الفنّيّة في المثل القرآنيّ**، دار الهادي، بيروت، ط1، ص21.

4- التّونجي، محمّد، 1413هـ، **المعجم المفصّل في الأدب**، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، ص591.

5 - الرّازي، محمّد بن أبي بكر، **مختار الصّحاح**، تحقيق: شرح محمود عقيل، دار الجيل، بيروت، 2002م، مادّة (صور)، ص386.

6- علي، أحمد يوسف، **مفهوم الشّعر عند العبّاسيّين، مصر**، أطروحة دكتوراه ، كلّيّة الآداب، جامعة الزّقازيق، 1984م، ص400.

وانفعل بها، ثمّ اختزلها في مخيّلته»[1] وأمّا التّصوير فهو أن تبرز الصّورة إلى الخارج بشكلها الفنّيّ، فالتّصوّر إذًا عقليّ أمّا التّصوير فهو شكليّ، «إنّ التّصوّر هو العلاقة بين الصّورة والتّصوير، وأداته الفكر فقط، وأمّا التّصوير فأداته الفكر واللّسان واللّغة»[2]

ب_ الصّورة اصطلاحًا عند القدماء والغربيّين والمحدثين: عند دراستنا للأدب العربيّ القديم لن نعثر على تعبير الصّورة الفنّيّة في التّراث الأدبيّ بالمفهوم المتداول الآن، لكننا سنلاحظ أنّ الجذور العربيّة لدراسة الصّورة متوافرة وليست مفقودة، ولقد حظيت الصّورة بمكانة قيّمة عند النّقّاد الّذين اهتمّوا بجمال التّعبير، فأرسطو (Ἀριστοτέλης) مثلًا شرّفها بقوله: «إنّها أعظم الأساليب وهي «آية الموهبة» [3]، «وكان الجاحظ أوّل من سعى إلى التّجديد الدّلاليّ لمصطلح الصّورة وخطوته هذه تمثّلت بمقولته الشّهيرة: «المعاني مطروحة في الطّريق ... فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التّصوير»[4]، وقد أثّرت الفلسفة اليونانيّة في نقد قدامة، فتناول مقوّمات الصّورة في الشّعر فجعل له مادّة وهي المعاني، وصورة وهي الصّياغة اللّفظيّة «فالصّورة إذًا، طبقًا لتحديده، الوسيلة أو السّبيل لتشكيل المادّة وصوغها وشأنها في ذلك شأن غيرها من الصّناعات»[5] كما تفاعل العسكريّ أبو هلال مع التّصوير الّذي طرحه الجاحظ قائلًا: «الألفاظ أجساد والمعاني أرواح»[6]ثمّ أضحى البيان على يد السّكاكيّ ومن تبعه «أسير دلالات المطابقة والتّضمين والالتزام وغيرها»[7]

أمّا المذاهب الأدبيّة الغربيّة فقد اهتمّت بالصّورة ووجّهتها وجهة تعبّر عن خصوصيّة مذهب كلّ منها، فقد تبعت الصّورة عند الرّومانسيّين نظرتهم في المعرفة والأفكار التّجريديّة. أمّا

1 – الخالدي، صلاح عبد الفتّاح، 1988م، **نظريّة التّصوير عند سيّد قطب**، المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة الجزائريّة، الجزائر، ص74.

2 – الحومانيّ، **الصّورة والتّصوّر والتّصوير**، مجلّة الرّسالة، المجلّد الثّاني، السّنة الثّانية، العدد 64، تاريخ 24/9/1934، ص 1756.

3 – أرسطو، 1967م، **فنّ الشّعر**، ترجمة: محمّد شكري عيّاد، دار الكتاب العربيّ، القاهرة، لاط، ص128.

4 – الجاحظ، عمرو بن بحر، 1424هـ، **الحيوان**، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط2، ج3، ص67.

5– صالح، بشرى موسى، 1994م، **الصّورة الشّعريّة في النّقد العربيّ الحديث**، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، ط1، ص22.

6– العسكري، أبو هلال، **الصّناعتين**، تحقيق: مفيد قبيحة، بيروت، دار الكتب العلميّة، ط2، 1984، ص167.

7– شرف، حنفي محمّد،1965م، **الصّور البيانيّة بين النّظريّة والتّطبيق**، دار النّهضة، مصر، ط1، ص41.

الرّومنسيّين، فقد اعتدّوا بالخيال مصدرًا لصورهم، وصورة الرومنطيكيّين تجلّت في أنّها: «تنفد إلى مخيّلة المتلقّي فتنطبع بشكل معيّن وهيئة مخصوصة ناقلة إحساس الشّاعر تجاه الأشياء»[1] والبرناسيّين تعرّضوا إلى الصّورة من خارج مجال الذّات.

وقد اهتمّ نقّادنا المعاصرون بالصّورة وتوسّعوا في دراستها، فمنهم، من رآها منهجًا يبيّن حقيقة الأشياء في كتابه الصّورة الأدبيّة، ودعا آخرون إلى النّظر إلى الصّورة بحدّ ذاتها والتّخلّي عن التّصنيف المذهبي للشّعر في كتابه الصّورة والبناء الشّعري، أمّا علي البطل فقد رفض أن تقف الصّورة عند حدود الصّور البلاغيّة قائلًا: «لقد رفضت بعض الدّراسات الّتي أنجزت حديثًا عن الصّورة لأنّها تسعى إلى التّقنين النّظريّ للصّورة من وجهة النّظر البلاغيّة القديمة»[2] وقد أشاد الصّائغ بجهود القدماء في دراسة الصّورة في كتابه الصّورة الفنّيّة معيارًا نقديًّا، في حين أنّ الرّباعي قد تأثر كلّ التّأثير بالمناهج الغربيّة وتبنّى بعض أفكارها وآرائها :»إنّ هذه الآراء وأمثالها تعزّز ثقتنا بهذه الوسيلة الجماليّة وتدفعنا للاعتماد عليها في حركتنا نحو اكتشاف المعنى الأشمل للحياة».[3]

والحاصل أنّ من يتتبّع تعريفات القدامى فلن يجد تعريفًا واحدًا موحّدًا وإن كانت الدّلالة واحدة ولعلّ ما انتقيناه من جهودهم في تحديد مصطلح الصّورة يقدّم لنا خلاصة وافية عنه، وعلى ضوء ذلك نجد أنّ قصور اللّغة المنهجيّ يرتكز إلى التّصوير ووحدها الصّورة قادرة على تعويض اللّغة عن قصورها.

ونحن في صدد دراسة المستوى التّصويريّ من ناحية تعويض القصور اللّغويّ بوساطة التّشبيه والاستعارة والكناية في قصائد زينب للشّاعر الكبير علي مهدي زيتون لذا من الواجب أن نتطرّق إلى دراسة نظريّة تمهّد إلى كيفيّة دراسة هذه التّقنيّات في تحليل القصائد.

أوّلًا :التّشبيه

إنّ تعرّف حقيقة التّشبيه يساعدنا في دراسة أدب التّرسّل دراسة معمّقة تخرج الخفيّ من الجليّ وتدني البعيد من القريب وتزيد المعاني رفعة وتكسبها جمالًا ورونقًا

1- الأخضر عيكوس، **الخيال الشّعريّ وعلاقته بالصّورة الشّعريّة**، مجلّة الآداب، عدد1، 1994م، ص77.

2- البطل، علي، 1981م، **الصّورة في الشّعر العربيّ حتّى أواخر القرن الثّاني هجري**، دار الأندلس، بيروت، ط2، ص8.

3- الرّباعيّ، عبد القادر،1984م، **الصّورة الفنّيّة في النّقد الشّعريّ**(دراسة في النّظريّة والتّطبيق)، دار العلوم للطّباعة والنّشر، الرّياض، ط1، ص120.

لأنّه إحدى الأدوات المبتكرة القادرة على تعويض القصور اللّغويّ للكلمات خاصّة أنّ دلالة الألفاظ ما عادت قادرة على سدّ حاجة التّعبير عن أشياء العالم الحسّيّة والمجرّدة هذا من ناحية، من ناحية أخرى جُعل التّشبيه وسيلة من وسائل التّأليف تسلّط الضّوء على جوانب العالم الّتي لم تستطع المشابهة الإفصاح عنها، فلا تكتسب هذه الوسيلة هويّة الفعل الموازن بين شيئين متشابهين إنّما تتركّز وظيفتها على أبعاد من هويّة الشّيء المقروء وإبرازها بهويّة الشّيء الآخر من خلال دمجها بالقرائن الّتي تفسح المجال أمام الدّلالة المطلوبة بالظّهور وهكذا أضحت المشابهة «عمليّة تعبيريّة تفقد طرفيّ التّشبيه هويّتهما الواقعيّة لتقيم على أنقاضها هويّة جديدة هي الحاصل الدّلاليّ الّذي تسرّب إلى أذهاننا جرّاء هذه العمليّة»[1] غير أنّه لا يمكن تغييب أيّ من هاتين الهويّتين لأنّ الهويّة الواقعيّة للعالم المرجعيّ هي الّتي تستحضر هويّة العالم الفنّيّ الجديدة ومن دونها لا يمكن للتّشبيه تقديم خصوصيّة رؤية الكاتب.

ثانيًا: الاستعارة

تقوم الاستعارة على قراءة العالم الفنّيّ وحده بعد أن تعزل عنها الهويّة الواقعيّة للعالم المرجعيّ. هذا العزل الّذي ينقل المتلقّي إلى عالم فنّيّ ذاتيّ بامتياز، إذًا فالاستعارة تغيّب حضور العالم المرجعيّ الكائن في المستعار له لتنتج عالمًا فنّيًّا من خلال المستعار منه. والجدير ذكره «أنّ رؤية الأديب في الاستعارة رؤية مهيمنة تهدف إلى إلحاق رؤية المتلقّي بسببيّتها الخاصّة»[2] وهذا يعني أنّ الشّراكة القائمة بين الأديب والمتلقّي كوّنت شراكة في الرّؤية وقد تشكّلت في الدّرجة الأولى من رؤية الأديب من داخل الاستعارة بهويّتها الفنّيّة وفي الدّرجة الثّانية من رؤية حرّة للمتلقّي من داخل الرّؤية الأولى هذه الرّؤية الّتي تمكّن المتلقّي من الانتقال إلى عالم مختلف له فيه ما للمؤلّف من حرّيّة في التّعبير.

ثالثًا: الكناية

لا يمكن تقديم هذه التّقنيّة التّعبيريّة الجديدة ما لم يُضَوّ على أصل اللّغة (الكلمة)، هذه اللّغة الّتي أوجدت لكلّ محسوس أو مجرّد علامة، وقد كانت هذه العلامة محدودة وعامّة تمنع أشياء العالم الواقعيّ المرجعيّ من التّعبير عن خصوصيّاتها الّتي لا حصر لها،

1- زيتون، علي مهدي، 2012، **أدبية الخطابة الإسلامية**، دار الفارابي، بيروت، لاط، ص76.

2- م.ن، ص142.

ذلك أنّ مفردات اللّغة في إطار هذه المحدوديّة تقف عاجزة عن نقل الأبعاد غير المتناهية الّتي اكتسبتها من عالمها. لذا ظهرت الكناية علامة سيمائيّة دلاليّة إلى جانب العلامتين السّابقتين: التّشبيه والاستعارة، غير أنّ هذه العلامة هي علامة ذات وظيفة كشفيّة تخدم رؤية الأديب وقد تنفد إلى خصوصيّته وأعماق رؤاه مستقلّة أو غير مستقلّة، فإن كانت مستقلّة تكتفي بذاتها الكنائيّ بعيدًا عن التّقنيّات الأخرى، وإن لم تكن فإنّها تتصل بالتّشبيه أو الاستعارة أو الوصف أو غيرها من الأساليب فتستدرجها إلى المدى التّعبيريّ الأبعد لتعبّر عن دلالة احتماليّة تقع في مسافة أبعد، فيتضح من ذلك أنّ هذه العلامة «ليست كغيرها من العلامات السّيمائيّة لأنّ تحيّزها داخل اللّغة يجعل منها مقترِضة للغة بحثًا عن معنى المعنى»[1] هذا الاقتراض الّذي يسعى نحو إبراز الدّلالة الاحتماليّة الأبعد للشّاعر أو الأديب لا الدّلالة التّقريريّة المرجعيّة ولا يكون هذا الاقتراض ما لم يصل المتلقّي إلى نتائج مجهولة تسلّط الضّوء على احتماليّة مفتوحة تضمّها الكناية تحت جناحيها.

1- زيتون، علي مهدي، الكناية ودورها الدّلاليّ في نهج البلاغة، مؤتمر حول نهج البلاغة، إيران، 2018، ص6.

الدّراسة الإجرائيّة

تقوم هذه الدّراسة على معالجة الصّور الفنّيّة في القصائد الآتية :»أسماء زينب، زينب أنثى، زينب يا وجع الحال، ما زالت زينب قائمة، هاء زينب» في ديوان سجال الرّؤية والرّؤيا للشّاعر المثقّف الكبير «علي زيتون».

تتكفّل القصيدة الأولى «أسماء زينب» بجملة من الصّور الفنّيّة إذ شكّلت مكانة «زينب» الجانب الّذي دفع الشّاعر لاستخدام اللّغة تعبيرًا عن رؤيته الخاصّة فبانت «زينب» سرًّا محفوظًا

هل يوجد من يشبه زينب؟

زينب سرّ محفوظ في الوجع البريّ الأوّل للإنسان:

هذا السّر الّذي يعيدنا إلى التّفكّر في ذاك اللّوح المحفوظ الّذي لم يصل إليه إنسيّ ولا جنّيّ من ناحية والوقوف عند الوجع البريّ الأوّل للإنسان من ناحية أخرى، فمهما يكن من أمر إنّ العذابات الّتي تجرّعها الإنسان الأوّل محاولًا تخطّي العقبات الّتي واجهته في أثناء انتقاله إلى حيوات تاريخيّة جديدة هو سرّ استُودع في «زينب» في أثناء تنقّلها مع «الحسين» هو صرخة شعريّة ترسلنا إلى

عالم خاصّ مليء بالأسرار بين الشّاعر و»زينب» الّتي تكشّفت هويّتها الأنثويّة الصّالحة في الأسطر الشّعريّة اللّاحقة.

زينب

صوت يكتنز البرّ الأوّل للأكوان

ففي الحقيقة لم تكن هويّة السّرّ كافية للإضاءة بهويّة زينب الجديدة لذا أضاف الشّاعر إلى سرّه الصّوت الأوّل وبما أنّ «زينب» أنثى فلا بدّ أن يكون ذاك الصّوت صوت حوّاء أمّ البشر وما يملكه من قدسيّة والجدير ذكره هنا أنّ هاتين الهويّتين الجديدتين تشكّلان صورتين متوازيتين لزينب للارتقاء بهذه المخلوقة الإنسيّة الأولى إلى ذات الشّاعر وامتلاكه بصوت الحقّ النّابض.

ويقول في قصيدة أخرى موسومة بعنوان «زينب»:

زينب فاتحة الأزهار

تمشي تتبعها الأشجار

يستحوذ اسم «زينب» في التّشبيه على الأزهار كما تستحوذ فاتحة الكتاب على القرآن، فأمّ الكتاب فضلى السّور و»زينب» فضلى الأزهار، ومن الطّبيعيّ أن ترتبط هذه الأمّ بهويّة فنيّة جديدة بعدما شبّهت باسم اختيرعنوانًا للقصيدة، فالفاتحة سورة تقرأ في الأفراح والأتراح وهي الحديث الأوّل في اللّقاء وهي السّباقة أنّى حللنا، ومع انفعال الشّاعر خرجت الفاتحة عن هويّتها الموضوعيّة إلى هويّة فنيّة تشعّ بزينب فرادة حتّى تبِعَتها الأشجار فشكّلت هذه الاستعارة طريقًا لمن أضلّ طريقه حيث وضعت أحمالها الدّلاليّة عند هويّة فنيّة أفادت بأنّ «زينب» هي القدوة الحسنة لكلّ صغير وكبير وهذا ما يدفعنا إلى القول بأنّ التّعاون بين التّشبيه والاستعارة أفضى إلى الإفصاح عن خبرة «زينب» وعمق ثقافتها وتجربتها الحياتيّة النّاجحة بما يجعلها مرجعًا يُستحقّ العيش في إمرته أو تحت سلطته.

ويأتي هذا الإنسان الشّاعر في قصيدة «زينب أنثى» بصور فنيّة شتّى ملأى بالأحزان متّسمة بجماليّة لا يمكن تجاوزها:

زينب تحزنها القدس فتبكي

يحزنها أنّ العالم أقصر من قامتها

يحزنها، في هذا العمر النّازف

ترجيع الأبواق

فها هو ذا يرقب القدس من قلب زينب ويرسل إليها انكساراته وغمومه، فلا يخفى

على قارىء كيف أنّ القدس (القضيّة) شكّلت حاجزًا بين الفرح وإنسانيّة المرسل عبر دلالات جديدة نسمت على العالم المتخاذل والماضي المقيّد بسلطة الجبابرة، قلم يستطع شاعرنا إضمار رؤية الخيبة في كلامه وهي الّتي ترينا عجز الفرد أمام الجماعة وكيف لا يكون ذلك؟ والعالم أقصر من قامة زينب، ثمّ إنّ صرخة ترجيع أبواق الكهنة في منعطف تاريخيّ مخضّب بنزيف الشّهداء تومئ إلينا بالرّضوخ والاستسلام لأزلام السّيادة، فالتّبويق يشير إلى تنفيذ الأحكام والتّرجيع يشير إلى الماضي اللّئيم إلى الجهل والعيش بدوّامة التّخلّف فلم تكن الأبواق عند الشّاعر سبعة كما في سفر الرّؤيا للإشارة إلى الملائكة المخلّصين من شرور الأعداء لكنّها أبواق كثيرة محزنة غير معدودة تنذر بالويلات والخوف فلا أمل فيها ولا حياة.

ثمّ يتكفّل في قصيدة «زينب يا وجع الحال» بإعادة النّظر إلى الصّور الفنّيّة فلا ينسى أن يقدّم إلينا أحوال «زينب» المتغيّرة:

زينب حال يسعى الصّوفيّ لتدرّكه

ومقام يتمنّى الصّوفيّ السّكنى فيه

زينب من طين

زينب من نار

زينب تطعم نورسها من حبّات القلب

ومن

وجع الأشعار

ولعلّ أبرز ما يستوقفنا في هذه الأسطر الشّعريّة هو انتقال «الحال» من العالم المرجعيّ الدّال على الهيئة أو الصّفات المتعلّقة بالأمور الحسّيّة أو المعنويّة والمختصّة بالإنسان العاديّ إلى عالم يقصده الصّوفيّ متخلّيًا عن الصّفات البشريّة، متجرّدًا من المطامع الدّنيويّة، مزكّيًا النّفس الأمّارة بالسّوء، مصفّيًا أخلاقه، معمّرًا ظاهره وباطنه، قاصدًا السّعادة الأبديّة لبلوغ خيرالآخرة ونعمها، والشّاعر حين حصر هذه الحال في «زينب» إنّما أراد أن يختصر عمق المشبّه وقداسته ليصبح أمنية لاستقرار الصّوفيّ في أعلى علّيين عند اللّه إذًا يمكننا القول إنّ هذا الاستقرار يفسّر إبعاد المشبّه به «المقام» عن العالم المرجعيّ الخاصّ به على اعتبار أنّه سكن لبني البشر إلى عالم أسمى وأرفع يتمثّل بالوصول إلى اللّه، غير أنّ المشبّه «زينب» يظهر في حال جديدة تُمثّل الصّراع القائم بين الخير والشّرّ، (زينب من طين/ زينب من نار)، والجدير بالذّكر أنّ هذا التّناقض القائم في

«زينب» يعود بنا إلى قصّة الإنسان الأوّل «آدم» المخلوق من الطّين المطبوع على التّواضع والثّبات والمحبّة وحبّ الخير ونقيضه «الشّيطان» المخلوق من النّار المطبوع على الفساد والإهلاك والطّيش والأنانيّة وحبّ الذّات، وما هذان إلّا مُعلّم واحد يقرأ تفاصيله وقسماته شاعر عاشق آلمه الحبّ فثأر لقلبه بالإفصاح عن مواجعه وافتضاح أمر المحبوبة المجبولة خيرًا وشرًّا والتّشهير بها.

وفي قصيدة «ما زالت زينب قائمة» كان اللّافت حضور دلالتين: السّعي والخيبة

وكانت زينب

تحمل منجلها

أو جرّتها كي تملأها

في برّ الله

حقول الله تناهت

حتّى تاهت

عطش النّبع!

ولا نقف هنا عند الهويّات الفنّيّة الجديدة الّتي أكسبتها الصّور الفنّيّة للكلام فحسب إنّما نتأمّل إيمان الشّاعر بزينب، إيمانه بقوّة زينب وبقدرتها على الفعل، وقد حُمّل هذا الفعل من الإيحائيّة ما حُمّل فزينب الّتي تحمل منجلها لم تذهب إلى الحقل وزينب الّتي تحمل جرّتها لم تقصد النّبع كانت تحمل كي تملأ في برّ اللّه، لتترك للقارئ تساؤلات مفتوحة حول كيفيّة سلوكها مع اللّه، لا سيّما أنّ الشّاعر قد أقفل صوره على ما لم يكن بالحسبان، فحقول اللّه تناهت على الرّغم من سعيها إليه وتخلّيها عن حاجات الإنسان الأساسيّة لتأمين استمراريّته والنّبع قد عطش فهي لم تغذّ سيرها إليه، خسرت زينب ما أرادت في صورة قاتمة رسمها الشّاعر لها حزنًا على فقدانها غير أنّ التّعجّب الأخير يمنع المتلقي من إدراك أبعاد النّهاية لأنّ المرسل يسعى إلى تعظيم أمر النّبع في قلب زينب مخاطبًا حماستها الّتي دفعتها إلى الاستغناء عن مكاسب الحياة وأطماعها بالعودة إلى النّبع: إلى قلب الشّاعر.

أمّا «هاء زينب» فقد كان لها حكاية تروى لأنّ الصّور الفنّيّة في هذه القصيدة لا تقلّ أهمّيّة عن سابقاتها:

جاءت زينب كي توقظ فيّ الشّعر

كي توقظ أشعارًا ما زالت في أكمام معانيها

جاءت كي تبحث سرًّا، عن أسرار مبانيها

فتحت زينب أبواب مدائنها

أو عمرتها

دخلت كي تصمت فيها

تستوجب الإشارة أوّلًا وقبل كلّ شيء إلى أنّ مجيء زينب لإيقاظ الشّعر أشعارًا ولبلوغ أسراره استطاع أن يجرّنا إلى القول: بأنّ زينب فاتحة الشّعر وعنوانه، فهي رمز الفرج بعد شقاء وانتظار وهذه الدّلالة قد حدّثتنا عنها الهويّة الفنّيّة الجديدة للشّعر وذلك لأنّ رؤية الشّاعر ألحقت بالشّعر حياة جديدة أزالت عنها غبار الغفلة ولأنّ يقظة الشّعر رسمت له طريق الفلاح والنّجاح و السعادة حتّى سار نحو النّور ببصيرة المتمكّن العارف بالخفايا. وهكذا تنتهي حكاية «هاء زينب» في المعاني والمباني والمدائن والعمرة بعد أن أدخلت الشّعر في مرحلة جديدة من العرفانيّة والانتصار.

خاتمة البحث

إنّ أبرز النّتائج الّتي تمخّض عنها هذا البحث تتوزّع على الشّكل الآتي:

1_ قدرة الصّورة الفنّيّة في التّعبير عن رؤية الشّاعر الخاصّة تجاه عالمه واستخدام المرأة وسيلة للبوح بهذه الرّؤية وذلك من خلال إزالة الحدود بين الذّات والآخر.

2_ امتلك الشّاعر منطقين: منطقًا يائسًا من التّغيير يحاكي فيه التّاريخ العربيّ وآخر قد خلط فيه مشاعره الصّادقة بثقافة نابضة قادرة على النّهوض.

3_ دخل الشّاعرمناخًا ثقافيًّا راقيًا لذّ له في أثناء سلوكه طريق الانفتاح على عالم المرأة فلم يستطع الصّمت أمامها بل أفشى أسراره شعرًا وجمالًا.

4_ نجحت الصّور الفنّيّة من تشبيه إلى استعارة فكناية إلى حدّ بعيد في جعل المتلقّي جزءًا من آليّات اشتغال العالم الفنّي الّذي أنتجته.

قائمة المصادر والمراجع:

1_التّونجي، محمّد، 1413هـ، المعجم المفصّل في الأدب، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1.

2_زيتون، علي مهدي،2012، أدبية الخطابة الإسلامية، دار الفارابي، بيروت، لاط._2015، سجال الرّؤيا والرّؤية، دار العودة، لاط._ الكناية ودورها الدّلاليّ في نهج البلاغة، مؤتمر حول نهج البلاغة، إيران، 2018.

List of sources and references:

1 _Al-Tunji, Muhammad, 1413 AH, The Detailed Dictionary of Literature, Dar Al-Kotob Al-Ilmiyyah, Beirut, 1st ed.

2 _Zaytoun, Ali Mahdi, 2012, The Literature of Islamic Rhetoric, Dar Al-Farabi, Beirut, ed.

,2015_The Debate of Vision and Vision, Dar Al-Awda, ed.

_Metaphor and its Semantic Role in Nahj Al-Balagha, Conference on Nahj Al-Balagha, Iran, 2018.