

جماليات التصوير الفني لظاهرة الحزن في شعر "عمر هيبه"

Aesthetics of the artistic representation of the phenomenon of sadness in the poetry of "Omar Hiba"

باحماني عمر

Bahmani Omar

جامعة غرداية (الجزائر) wailhoussinalger@gmail.com

تاريخ النشر: 2025/11/30

تاريخ القبول: 2025/11/10

تاريخ الاستلام: 2024/03/14

الملخص:

يهدف البحث إلى تتبع جماليات التصوير الفني لظاهرة الحزن في المدونة الشعرية لـ "هيبه عمر"، انطلاقاً من كونها ظاهرة إنسانية. فالفضاءات المحيطة بالشاعر تشي بالتأزم والحزن، والواقع المأساوي الذي يتخبط فيه الواقع المحلي، الوطني، والعربي الإسلامي. والتصوير الفني هو الوسيلة التي ستساهم بدرجة أو بأخرى في الكشف عنه ومحاولة تجاوزه. فالصورة الشعرية في الأخير إنما هي نتاج رؤية ذاتية للشاعر، نابعة من أعماقه وشخصيته وتصورات النفس، مجسدة من خلال التراكيب اللغوية التي توظفها وتحويها.

كلمات مفتاحية: عمر هيبه، الحزن، التصوير، الشعر، جماليات.

Abstract:

The research aims to trace the aesthetics of the artistic representation of the phenomenon of sadness in the poetic code of "Hiba Omar", being a human phenomenon. The circumstances that surround the poet indicate distress, sadness, and the tragic reality in which the local, national and Arab-Islamic reality flounders. In this context, artistic photography is the means that will reveal that to a variable degree and try to overcome it. The poetic image, ultimately, is the product of a personal vision of the poet, emanating from his depths, his personality and his psychological perceptions, embodied in the linguistic structures that frame and contain them.

Keywords: Omar Hiba, sadness, the artistic representation, poetry, aesthetics.

المؤلف المرسل: عمر باحماني، الإيميل: wailhoussinalger@gmail.com

1. مقدمة:

عندما نطَّلَع على دواوين -عمر هيبه- ونستوعب ما حَوَّته من أشعار؛ نتراءى أمامنا بوضوح تلك الغيمة القاتمة، غيمة حزنٍ لا تتجلي، غيمة حزنٍ رافقت وما تزال حياة شاعرنا "عمر هيبه"، وغَدَّتْ تصحبه أينما حلَّ وارتحل.

فالفضاءات المحيطة (the surrounding spaces) بالشاعر كثيرة، بل مختلفة عن تجارب شعرية سابقة. إنَّ تجربته الشعرية تشي بالتأزم والحزن، والواقع المأساوي الذي يتخبَّط فيه الواقع المحلي، الوطني، والعربي الإسلامي. فمن باب التعبير عن هموم الأمة ومشاكلها وما تغرق فيه من فتن وأزمات أبى "عمر هيبه" إلا أن يكون الصوتُ الشعري الذي سيساهم بدرجة أو بأخرى في تخطي جزء من الأزمة، وتجسيد انتمائه إلى روح العصر، فهو المرأة العاكسة التي تنفَّذ في جسد المجتمع، لي طرح إشكالاته المؤلمة التي تبعث على القلق من الموجود، ومما سيؤول إليه الوضع بعد سنين، فالحياة حسبه ليست على ما يرام.

فالشاعر يحس بالتأزم النفسي والألمن والفوضى والاضطراب، وعدم التوافق مع المحيط الذي يحيا فيه. الأمر الذي يجعلنا نقول إن أشعار عمر هيبه "ليست بريئة" (Parthes, 1970, p. 16) على حد قول "رولان بارت roland parthes". فالشاعر إنسان شفاف، مرهون بالألم وبالحنن الذي يطال مجتمعه، فهو لم يُشَفَّ منه ولن يُشَفَّى منه على أقل تقدير. فالشعر الذي يُخطُّه إنما يريد منه أن يكون حَجَّةً على قومه، الذين تكاسلوا واستكانوا للهزيمة والتخلف، لذا جاء صوتُ الشاعر يصرخ عالياً، يتمرّد على المهادنة، ويختار صوت التحدي والرّفْض والتجاوز، شأنه في ذلك شأن المجاهد الذي يأبى إلا أن يخوض المعارك واحدة بعد أخرى، ولا يأبه بعدها إن كان سيلقى حتفه في أرضية المعركة أم لا، كل ما يتمناه هو أن يُسهم في خلق عالم جديد، تُكفَّل فيه الحقوق وتتحقّق فيه العدالة.

وبالفعل فقد تمكّن "عمر هيبه" من أن يحمل وجعه إلى القصيدة، لذا فقد أراد "عمر هيبه" شعراً يخرج به عن المألوف، شعراً يواجه ولا يهادن أحداً، شعراً متخماً بالآلام والأحزان والتعاسة، علّه يخفّف من وقع الأزمة. فالكتابة تُعَرِّي الواقع وتكشف المستور، إيماناً منه بأن التعرية تعقّبها محاولات للتغيير نحو الأحسن.

وهذا ما "وضحه عز الدين إسماعيل، حينما أشار إلى أن هناك فرق كبير بين أن يعيش إنسان مأساةً وبين أن يدركها" (إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، 1978، صفحة 350)، أو بعبارة أخرى أن يكون حزيناً وبين أن يدرك حزنه. وفي نفس الإطار يضرب مثلاً لتساؤل "أبي العلاء المعري" حين قال: أَبْكْتُ تَلْكُمَ الحَمَامَةُ أَمْ غَنَّتْ عَلَى فَرْعِ غَصْنِهَا المَيَاد. فبكاء وغناء هذه الحمامة إنما يمتزجان مع بعضهما عند "أبي العلاء" ليصنعا شمولية هذه الصورة العامة.

1.1 إشكالية الدراسة:

إنَّ السؤال الجوهرى الذى يطرح نفسه بقوة فى هذه الورقة البحثية هو: عن مدى تجليات ظاهرة الحزن فى شعر عمر هبىة؟ وعن التقنيات الفنية التصويرية التى وظّفها لتجسيد الحزن عبر معمار القصيدة؟ وهل نجحت هذه التقنيات فى إبراز انفعاله النفسى؟ وهناك إشكالات أخرى تتفرّع؛ من قبيل: ما هو التصوير الفنى؟ وما مدى حضوره؟ وهل أولى الشاعر عنايته بوجوده وأدائه الفنى؟ وغيرها من الإشكالات الأخرى التى فتحت آفاقاً رحبة للتعمق أكثر فى الموضوع.

1.2 أهمية الدراسة:

تكمن أهمية هذه الورقة البحثية فى كونها تحاول تتبّع ظاهرة الحزن (phenomenon of sadness)، التى تزدهم بها المدونة الشعرية لعمر هبىة، خاصة مع الفضاءات الموحشة التى باتت تخيم على الواقع المحلى والوطنى والعالمى. والحزن الذى يتجلّى فى كل بيت شعري ممّا كتب، ليس مجرد حزن عابر، أو مجرد حزن بسيط قد يتخلّص منه بانتهاء مفعول مسببه، وإنما هو حزن أعمق وأبعد أثراً، نشأ عن التفكير فى جدليات الوجود: حياة وموت، وخير وشر، وجمال وقبح.

1.3 الهدف من الدراسة:

وتهدف الدراسة إلى:

- ♦ الكشف عن ماهية الحزن ودوره فى التجربة الإبداعية.
- ♦ إبراز العلاقة الوطيدة التى تربط الشاعر عمر هبىة بفضائه.
- ♦ مقارنة ظاهرة الحزن فى التجربة الإبداعية للشاعر عمر هبىة، التى تضع القارئ أمام الوضع الراهن، بكل تجلياته المؤلمة. حيث تُشكّل القضايا المحلية والوطنية أحد أكبر أقطابه، ناهيك عن أقطاب أخرى تسيل دماءً، على غرار القضية الفلسطينية واللبنانية والعراقية، وقضايا التخلف والمجاعة والجهل.
- ♦ بيان المقدرة الببانية التى اكتسبها "عمر هبىة" خلال مسيرته الإبداعية، فى احتواء ظاهرة الحزن، وفق أدوات فنية عالية. من هنا يبرز الدور الكبير الذى تلعبه مثل هذه الدراسات فى إمطة اللثام عن نتائج أدبية محلية غزيرة، تحتاج لالتفاتة الباحثين.

1.4 الدراسات السابقة:

ولتفكيك مغاليق الإشكالات المطروحة اعتمدنا على جملة من المصادر والمراجع، أضاعت لنا دروب هذه الدراسة. كان أهمها: المدونة الشعرية لـ "عمر هبىة"، المتمثلة فى دواوين شعرية منشورة؛ وهى: قلب وحجر، حديث

القرى. إضافة إلى بعض الكتب التي تُعنى بالشعر الجزائري، مثل كتاب: الشعر الجزائري الحديث، لـ "محمد ناصر". وكتاب الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث لـ "عمر بوقرورة". دون أن نغفل دور بعض الكتب التي تحاول تفسير الظاهرة الأدبية الإبداعية؛ مثل: التفسير النفسي للأدب لـ "عز الدين إسماعيل"، وكتاب مقدمة لعلم النفس الأدبي لـ "خير الله عصّار".

1. 5 المنهج المتبع في الدراسة:

أما فيما يخصّ المنهج المتبع في بحثنا فقد اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي، مع الاستفادة من بعض الآراء البنوية والأسلوبية. ولا يخفى أن تتبّع مختلف الإشكالات المطروحة والسعي نحو استنتاج النصوص الشعرية يجعل جملة من المناهج والمقاربات النقدية تتزاحم، نظرا لقدرة كل واحد منها في الإمساك بشيء من البحث.

ولأن الإجابة عن الإشكالات السابقة لا يتم إلا عن طريق استنتاج الحقائق والبحث فيها؛ فإننا ارتأينا تقسيم البحث إلى محورين اثنين: الأول نظري؛ خصّصناه للجانب المفاهيمي المعرفي (تعريف التصوير قديما وحديثا)، أما الثاني فمتعلّق بالجانب الإجرائي التطبيقي، من خلال إسقاطات على نماذج شعرية مختارة من مدونة الشاعر "عمر هيبه".

2. ماهية التصوير الفني (artistic imagery):

استفرد المتن الشعري لـ "عمر هيبه" بموقعه الخاص في دائرة الشعراء المحليين في وادي مزاب، بفضل مرحلة التجريب الشعري التي اعتنقها، محاولا بها استنتاج مساحات الألم والوحشة واللا أمان المتراكمة. فكانت دواوينه الشعرية المتلاحقة كمؤسسات إنتاجية، تقف وجها لوجه أمام تلقّيات القراء، تواجهه، وتصنع منه الدهشة والحيرة، وربما إعادة قولبة أفق انتظاره؛ كمستهلك نمطي، ألف سياقات تصويرية متساوقة، ذات لون واحد.

وعلى هذا فإنّ التصوير الفني يقوم أساسا على حسن اختيار الدوال اللغوية، لتقوم بوظيفتها الجمالية لدى المتلقين. فتفتح الذائقة وتخلق الدهشة، وتعاكس مجرى أفق الانتظار المألوف. فالتناظر والتناقض والخللة والمفارقة كلها تمثّل أوجها من وجوه التصوير الفني، الذي يحلّق فوق السياقات المباشرة والخطّية. لذا يمكننا القول: إن التصوير الفني يقوم على "الاقتصاد في الطاقة الذهنية" (فضل، 1980، صفحة 362). كونه لا يصرّح بكل شيء، فأداته هي الإيجاز، والمتلقي نفسه هو الذي يستدرك النقص والمعنى الشاغر، عن طريق طرح البدائل اللغوية الضمنية الغائبة عن السطح الشعري. ومن خلال بحثنا يمكن التمييز بين نمطين من التصوير الفني:

2. 1. التصوير الفني عند القدامى:

اكتسبت الصورة الفنية (Artistic imagery) أهمية كبرى لدى النقاد القدامى، لكنها لم تكن بمثل هذه القيمة والوضوح الذي عُرِفَتْ به في النقد الحديث، فنقول عنها لغةً "تصوّرتُ الشيء: توهمْتُ صورته فتصوّرَ لي،

والتصاوير التماثيل" (منظور، 1994م، صفحة 304). وقد جعل "الجاحظ" الشعر فنًا من فنون التصوير، حينما عالج التصوير قائلًا: "إنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير" (الجاحظ، 1969، صفحة 132).

إذن فالصورة إنما تعتمد على حسن الصياغة والانتقاء، ذلك "أنَّ المعاني مشتركة بين العقلاء، وربما وقع المعنى الجيد للسوقي والنبطي والزنجي،.. وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليقها ونظمها" (العسكري، 1981، صفحة 217)، وما التصوير إلا إحدى "الطرق إلى المعاني المحتجبة في الأشياء، حتى تبرزها وتكشف عنها وتصورها للأفهام" (موسى، 1988، صفحة 403)، ما يدفعنا كمتلقين أن نقول عن هذا جيد وذاك رديء.

كما تناول "عبد القاهر الجرجاني" مصطلح التصوير بشيء من التفصيل، فقال: "ومعلوم أن سبيل الكلام التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء، الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والفضة يُصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل وردائه، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب، الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام، أن تنظر في مجرد معناه، وكما أننا لو فضلنا خاتما على خاتم، بأن تكون فضة هذا أجود أو فضة أنفس لم يكن تفضيلا له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام، وهذا قاطع فاعرفه" (الجرجاني، 1969، الصفحات 255 - 256).

2. 2. التصوير الفني عند المحدثين:

لكن مصطلح -الصورة- لم يكن هو المتداول بين النقاد القدامى، حيث إن هذا المصطلح "إنما جاءنا عن طريق اتصال الثقافة العربية الحديثة بالثقافة الغربية، فهو فيما نحسب ترجمة للمصطلح النقدي الغربي -Image-" (ناصر، 1985، صفحة 421)، الذي يرى إلى الصورة على أنها إيجاد علاقة أو استدعاء مشهد يقارب مشهدا آخر، بحيث وجب أن يكون وجه التقارب بينهما كبيرا، لإضفاء الجمالية على ذلك العمل الفني، "ومن هنا فإن النقد الحديث يعتبر عنصر التصوير من أهم العناصر التي يكتسب بها العمل الشعري صفته الفنية" (ناصر، 1985، صفحة 422).

وما يعطي الصورة تميزا أكبر هو صلتها بالعنصر الحسي، الذي ينبثق من خلال الرؤية الشاعرية للمحيط الذي يحيا فيه الشاعر، فتنتقل من خلالها المعاني والمشاعر والأحاسيس والعواطف، لهذا كانت الصورة "وسيلة ينقل بها الكاتب أفكاره، ويصوغ بها خياله، فيما يسوق من عبارات وجمل" (هلال، 1998، صفحة 226)، أين يتيح لنا ذلك "مجال ظهور شخصية الكاتب، وفيه يتجلى طابعه الخاص" (هلال، 1998، صفحة 226).

ويرى "عز الدين إسماعيل" أن الصورة الشعرية إنما هي "تركيبية عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع. ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث في صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعة" (إسماعيل، 1962، صفحة 66)، ذلك أن الشاعر لو نقل المشاهد الواقعية، دونما أن يضيف عليها نوعاً من التشويه، فإنه لم ينقل لنا جديداً يذكر، إلا عكسه الخالص للواقع، وهذا ما يجعل الفن مبتذلاً ومجرد تكرار ممل.

والصورة في حد ذاتها إنما هي وعاء يحمل فكرة الشاعر، وليس هذا فحسب، بل هي تحمل بين طياتها مدلولات نفسية وشعورية خاصة بالمبدع أو الشاعر، في فترة تتأوله لتلك الصورة، إذ لا يمكن أن تتأتى الصورة للشاعر بمعناها وفكرتها فقط، بل يصاحب الفكرة غشاء نفسي، لا يمكن أن يفترق عنها أبداً، وهذا ما يتلقاه القارئ وفق وجه من الأوجه، بغض النظر عن التأثير من عدمه.

وعموماً يمكننا القول: إن الصورة الشعرية تعد من الأهمية بمكان في الإبداع الشعري، فهي ركيزة ضرورية، لا يمكن للشعر أن يستغني عنها، وإلا فقد رونقه وروحه، لأن الشعر ليس رصفاً للكلمات فقط مع تحري الأوزان، وإنما الأمر يتعدى ذلك إلى الخيال والتصوير.

وقد اختلف مفهوم الصورة الشعرية بين النقد العربي القديم والحديث، حيث إن "الدراسات القديمة اهتمت بالصورة البيانية، وتناولتها تناولاً تعليمياً جافاً، لا يتعدى الوقوف بها عند بعض الأدوات البلاغية لبناء الصورة، مثل المجاز والتشبيه والاستعارة" (ناصر، 1985، صفحة 225) والكناية... إلخ. أما النقد الحديث فإنه يرى أن "الصورة الشعرية لا تُلزم أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد لا تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك حقيقية التصوير دالة على خيال خصب" (هلال، 1971، صفحة 437)، قادر على نقل المعاني المنصهرة.

3. أنماط التصوير الفني لظاهرة الحزن عند "عمر هيبه":

والصورة الشعرية عند شاعرنا "عمر هيبه" إنما هي مختلفة، لذلك ارتأينا أن نقف عند تمظهراتها في دواوينه الشعرية، من حيث كونها أدوات وقنوات يبيث من خلالها حالته النفسية الحزينة والكنيية، تجاه نفسه والعالم والوجود. اعتماداً على أساليب بيانية أهمها: -الصور التشبيهية- تبادل المدركات الحسية (التجسيد والتشخيص)- الصور الرمزية.

3. 1. الصور التشبيهية (Simile images):

يعد التشبيه من أقدم الصور الفنية المثيرة للخيال، ومن أقربها إلى الفهم والأذهان، لذلك فليس من الغريب أن نجد المدونة الشعرية العربية مليئة ومزدهمة به. سواء تعلق الأمر بالشعر العربي القديم أو الشعر العربي الحديث.

والتشبيه لغة: التمثيل (منظور، 1994م، صفحة 17). وقد رأى العالم "عبد القاهر الجرجاني" أن وظيفة التشبيه تتعدى المماثلة والمبالغة، حيث إن "الصور تتداخل وتتركب وتأتلف ائتلاف الشكليات يصيران إلى شكل ثالث" (الجرجاني، 1969، صفحة 194)، وهذا ما يؤكد أن التشبيه ليس مجرد صناعة بسيطة، بل ينبغي أن يكون قريباً متوافقاً مع العقل وعواطف النفس الإنسانية، حتى تُقبل وتُستساغ لدى القراء.

والمأمل لشعر "عمر هيبه" يجد أن الصور التشبيهية هي العنصر المسيطر فيه، حيث تغلب التشابه على الصور الشعرية الواردة في دواوينه، لا سيما في القصائد ذات الاتجاه التقليدي لديه، أين تغطي الرؤية البصرية لربط المتشابهات، والعودة بها إلى الصور التراثية. يقول الشاعر وهو يسرد المحن والمصاعب التي يتلقاها المصلح في مجتمعه، من تهمة إش وإقصاء (هيبه، قلب وحجر، 2005، صفحة 65):

تِه نَبْعُ مَاءٍ عِنْدَ بَابِ الْعَجْرِي
تِه عَقْدُ مَاسٍ فَوْقَ جِدِّ حَجْرِي
كَكِتَابٍ عَرَبِيٍّ عِنْدَ طِفْلِ أَعْجَمِي

إِنَّمَا الْعَالَمُ فِي مِحْنٍ
إِنَّمَا الْعَالَمُ فِي مِحْنٍ
كَسِرَاجٍ عِنْدَ أَعْمَى

يبدأ الشاعر في هذه الأبيات بالقصر، أين يحصر العالم بـ "إنما"، حتى يجعله هو المعنى بالمحنة التي تصيبه ولا غير، فالعالم الذي يسعى للإصلاح أشبه ما يكون بنبع الماء في مواجهة أقوام يتسمون بالفوضى والتخلف، كما شبه العالم في البيت الثاني بعقد من ماس في رقبة (جيد) حجرية؛ أي ليست إنسانية، ثم شبهه في البيت الثالث بالسراج (المصباح) في يد الأعمى، ويضيف في نفس البيت ليشبهه بالكتاب العربي (العربي هنا كناية عن العلوم والحضارة) في يد طفل أعجمي (والعجم هنا كناية عن التشرذ والجهل).

فالشاعر في الأبيات السابقة يتحدث عن المحنة التي يمر بها العالم المصلح في مجتمعه، خاصة لما يواجههم ببعض الحقائق، وينكر بعض تصرفاتهم، حيث يتعرضون له، ويقاومون إصلاحاته، وكأنه عدو غاشم يتربص بهم. والشاعر في كل ذلك لا يتحدث إلا نفسه وسط مجتمعه، الذي ما زال يراه أحد الأسباب الرئيسية للحزن الذي يجتاحه كل مرة.

ولكي يعطي "عمر هيبه" قوة وعمقا للصور التي استقاها، فقد اعتمد على أسلوب القصر كنوع من الحصر، العالم هو من يعاني وليس غيره، ثم عمد إلى تقنية أخرى، تتمثل في تكرار عبارة "إنما العالم في محنته" مرتين، للتأكيد على الآلام والأحزان والعراقل التي يتلقاها العالم المصلح، ثم رفع من وتيرة الصورة، أين توالى صورتان اثنتان في بيت واحد، لتواكب انفعال وحزن الشاعر على الوضع. كما اتبع الشاعر في الصور التشبيهية الواردة في الأبيات الثلاثة السابقة تقنية التناظر، أين نلمح فيها التناظرات التالية:

- ♦ العالم ← نبع ماء ← عند باب الغجري.
- ♦ العالم ← عقد ماس ← فوق جيد حجري.
- ♦ العالم ← سراج ← عند أعمى.
- ♦ العالم ← كتاب عربي ← عند طفلٍ أعجمي.

إن الحالة النفسية التي يتخبط فيها الشاعر جعلته يلجأ إلى تفصيل معاناته، وهو في تفصيله هذا لا يخلو من علامات الحزن واليأس، التي تلاحقه من خلال شبه الجملة: "في محنته"، وتدخل الصور التشبيهية لتدعم حزنه، والتي تصور العالم في محنته بـ — (نبع ماء عند باب الغجري) و(عقد ماس فوق جيد حجري) و(سراج عند أعمى) و(كتاب عربي عند طفل أعجمي)، لتصبح المقابل الحسي لها. إذن؛ فانتقال الشاعر بين التشبيهات الحسية ما هو إلا استجابة للضغط الخارجي الذي يعايشه، أين سبب له كثافة في الشعور الذاتي بالتوتر والمعاناة.

وبالعودة إلى الأبيات السابقة تواجهنا النزعة التقليدية في استحضار تلك الصور التشبيهية، أين يتبين لنا أن الشاعر "عمر هبة" متأثر أیما تأثیر بثقافته القرآنية، حيث نجد أن الطرف الثاني لتلك الصور التشبيهية إنما مصدرها القرآن الكريم:

- ← (جيد) من قوله تعالى: ﴿فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ﴾ سورة المسد، الآية 5.
- ← (كتاب عربي) من: ﴿إِنَّا جَعَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾ سورة الزخرف، الآية 125.
- ← (الأعمى) من: ﴿قَالَ رَبِّ لِمَ حَشَرْتَنِي أَعْمَى وَقَدْ كُنْتُ بَصِيرًا﴾ سورة طه، الآية 125.
- ← (أعجمي) من: ﴿لِسَانُ الَّذِي يُلْحِدُونَ إِلَيْهِ أَعْجَمِيٌّ وَهَذَا لِسَانٌ عَرَبِيٌّ مُبِينٌ﴾ سورة النحل، الآية 103.

حاول الشاعر "عمر هبة" توظيف مهاراته ورصيده التراثي الغني، حيث تجسد حفظه للقرآن الكريم في العديد من الألفاظ القرآنية، التي وظفها في صياغته للصورة، كما لجأ إلى "استخدام الصورة المستمدة من البيئة الصحراوية، [فهي] تتنفس في مناخ صحراوي صرف" (ناصر، 1985، صفحة 429). إذن؛ فقد أراد الشاعر تصوير المحنة التي يعايشها العالم في مجتمعه، فصورها بما يقابلها من عناصر مستمدة من البيئة الصحراوية والتراث التقليدي.

ويتراءى الموت وحشا شاخصا أمام الشاعر "هبة عمر"، خاصة حينما يفترس أفرادا من معارفه، حينها تغتربه مشاعر الحزن، ويصبح "التفكير في الابتعاد عن واقعه الذي أصبح لا يطاق، ليشعر بالاعترا ب... حينها يبدأ منصرفا إلى الحديث عن الموت" (توزان، 2006، صفحة 92). ففي قصيدة "صرخة الصمت" يبكي الشاعر رحيل عالم من العلماء الأجلاء في المنطقة، حيث يقول بصوت حزين ومشاعر صارخة (هبة، قلب وحجر، 2005، صفحة 95):

وَعُيُونٌ تَرَى بِعَيْنِ الْبَصَائِرِ
مُثْقَلِ الْحِظِّ وَالظَّلَالِ وَعَاثِرِ
تَتَدَلَّى وَهِيَ فِي الْعَقْدِ آخِرِ
أَسْفَلَ الْبَحْرِ حَيْثُ يَنْزِلُ بَاحِرِ
مَنْ يَرِدُ صَيْدَهُ يَعُوضُ يُغَامِرِ
لَيْسَ يَبْدُو وَتُبْلَى كُلُّ السَّرَائِرِ

أَنْتَ عِنْدِي الْخَبِيرُ فِي كُلِّ شَيْءٍ
أَيُّهَا الَّذِي رَأَيْتَكَ فِي النَّاسِ
أَنْتَ عِنْدِي يَتِيمَةُ الْعَقْدِ لَمَّا
أَنْتَ عِنْدِي كَلُولُ الْبَحْرِ يَرْسُو
صَدَفَ الْبَحْرِ أَسْفَلَ الْبَحْرِ تَجْبُو
مِثْلَ حُبِّ دَفِينِ قَلْبٍ مُحِبِّ

أما في هذه الأبيات فإننا نلاحظ أن الشاعر قد استقى صورا بيانية، تراوحت بين المادية الصريحة والمعنوية المجردة، وهذا ما أثرى تجربته النفسية الحزينة أكثر، جراء الرحيل غير المتوقع لأحد أعمدة المجتمع، فخلف لديه مأساة كئيبة، لا يعرف مرارتها إلا هو، وهذا ما يفسر توالي تلك الصور التشبيهية مع بعض، ضف لذلك التنويع الذي لحق الصور، حيث جاءت كالاتي:

- ♦ أَنْتَ ← الخبير في كل شيء.
- ♦ أَنْتَ ← عيون ترى بعين البصائر.
- ♦ أَنْتَ ← يتيمة العقد.
- ♦ أَنْتَ ← لؤلؤ البحر.
- ♦ أَنْتَ ← حب دفين.

حيث إن هذه الصور التشبيهية نتيجة منطقية لمشاعر الحزن التي يعاني منها الشاعر، أين تتضح لنا تلك العلاقات القائمة بين الذات الشاعرة والناس من جهة؛ وبين العالم من جهة أخرى، حيث تكونت لديه عبر مسارين: المسار الأول يتمثل في الذات الشاعرة التي عاشت التجربة بحد ذاتها، وذلك من خلال قوله (أَنْتَ عِنْدِي)، أما المسار الثاني فهو الذي له صلة بحياة الناس، ويظهر هذا من خلال قوله (أَيُّهَا الَّذِي رَأَيْتَكَ فِي النَّاسِ).

كما أننا نلمس عمق الأزمة النفسية لدى الشاعر، من خلال قوله (أَنْتَ عِنْدِي كَلُولُ الْبَحْرِ)، إذ اللؤلؤ لا يكون إلا في أعماق البحار والمحيطات، كما يظهر أيضا في قوله: (مثل حب دفين)، فكلية الدفين مشتقة من الدفن وعدم الإظهار. وهذا ما يمكن اعتباره نقطة إيجابية تُحسب للشاعر.

لكن لو تأملنا جيدا في التشابه التي استقاه "عمر هيبة" لوجدناها جافة جامدة، تسعى لتوضيح الفكرة بمخاطبتها العقل وحده، بغية الوصول إلى الحقيقة، أين تجلى ذلك جيدا في الأبيات الأربعة الأخيرة، فهو يريد أن يوضح العلاقات القائمة بين طرفي كل تشبيه، مثل قوله عن حب دفين — ليس يبدو، صدف البحر — أسفل البحر تجثو، يتيمة الدهر — لما تتدلى وهي..، لؤلؤ البحر — يرسو أسفل البحر. وبهذا نحس بانفصال الشاعر عن

تلك الصور التشبيهية، فالشاعر ينفصل انفصالاً عن شعره يكاد يكون كلياً، حين يتحول إلى مجرد واصف للوضع، يعالجه من الخارج. كما استخدم الشاعر في ذلك أداة التشبيه "الكاف" و"كأن"، التي توحي بأن عمر هيبه لا يملك القدرة على النفاذ إلى باطن الصور ليمتزج بها.

ضف لذلك نزعتة التقليدية في استدعاء الصور التشبيهية من القرآن الكريم، مثل (الخبير، البصائر، تبلى كل السرائر..). أين نلمس عدم التناسق فيها والفقر من صورة إلى صورة دون أن يكون هنالك خيط رفيع يربط بينها.

ويكي الشاعر بحرقة جزءاً من أمتا العربية الإسلامية العراق، في قصيدة "كلمات في زمن السقوط"، والعنوان هنا يتأسس وفق مرموزات إيحائية، لا تكشف عن نفسها بسهولة، لأن العنوان "مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز وتكثيف المعنى...، إنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص، دون أن يحقق الاشتمالية" (خليفة، 2008، صفحة 11)، فتأتي دلالة السقوط على شكل نسق دلالي مفتوح، يجيب إجابات مؤقتة للمتلقى. فيقول (هيبه، قلب وحجر، 2005، صفحة 197):

تَذُوبُ مِثْلَ الشَّمْعِ أَوْ مِثْلَ الْجَلِيدِ
مِنْ حَوْلِهَا حَرَسٌ عَتِيٌّ كَالْحَدِيدِ
وَتَمِيدُ كَالسُّورِقِ الْمُقَوَّى كَالْجَرِيدِ

مَا كُنْتُ أَحْسَبُ أَنَّ حَاضِرَةَ الرَّشِيدِ
مَا كُنْتُ أَحْسَبُ أَنَّ حَاضِرَةَ الرَّشِيدِ
تَنْهَارُ مِثْلَ الرَّمْلِ، مِثْلَ خُرَافَةٍ

لا شك في أن الصور التشبيهية الواردة في الأبيات الشعرية أعلاه كانت موفقة، وهي في تركيبها لا تشبه الصور التي عالجاها سابقاً، إذ إن الشاعر "عمر هيبه" أراد أن يبين لنا تلك الخيبة التي أصابته في سقوط بغداد، وهو الذي لم يكن يتوقع أبداً أن تنهار في لحظة من اللحظات، فهي آخر صرح علّق فيه آماله، لكنها في الأخير تداعت فأصيب من بعدها بالانكسار والحزن، والأبيات تجسد التناظر القائم في الصور التشبيهية:

- ♦ حاضرة الرشيد ← ذوبان الشمع
- ♦ حاضرة الرشيد ← ذوبان الجليد
- ♦ حاضرة الرشيد ← انهيار الرمل
- ♦ حاضرة الرشيد ← انهيار خرافة
- ♦ حاضرة الرشيد ← الورق المقوى
- ♦ حاضرة الرشيد ← الجريد
- ♦ حَرَسٌ ← الحديد

فقد ركز الشاعر على عنصر الحواس، خاصة منها البصرية، إذ يمكن للحس البصري أن يرسم صوراً جمالية للمضمون النصي، وفق ما تؤديه الحروف الطباعية على فضاء الصفحات، "حيث إن ذلك له صلة بالذوق وممهد للأدب لأن يرسم لوحاته الأدبية من خلالها" (كلود، 2011، صفحة 09)، "ولا يخفى على أحد أن حاسة البصر من أظهر الحواس أثراً وأكثرها أهمية، وذلك بأن ينقل الشاعر ما يراه إلى المتلقي، ذاكرًا أوصافه وأحواله المرئية، أو يبرز أمراً عقلياً في صورة آخر مرئي" (الغنيم، 1415هـ، صفحة 89). حيث كان لانهايار حاضرة الرشيد وقع شديد في نفسية "عمر هيبه"، أين قابل بين سرعة انهيار تلك الحاضرة بسرعة ذوبان الشمع.

ولنا أن نتصور مشهداً لذوبان شمعة بكل ما يحمله من معنى، حينها سنتهاّل علينا مشاعر حزن جياشة، تتمثل في ذلك النور الخافت الذي يبعث على الاكتئاب، وذلك الاحتراق الذي يحيلنا إلى الآلام والأوجاع، وتلك الظلمة التي تحيط بالشمعة حيث نشعرنا برهبة الأرجاء المحيطة، وتلك السرعة في الاحتراق نشعرنا بغربة زمنية مريرة، لا نستشعر معها وقع الزمن في الحياة. وعلى ذلك ترد الصور التشبيهية الأخرى.

واللافت للنظر أن الشاعر استطاع بكل اقتدار أن ينقل للمتلقي إحساسه الحزين المليء بالخيبة واليأس من الأوضاع التي تشهدها البلدان العربية الإسلامية، فكانت المطالع التمهيديّة التي يصدرُ بها قصائده بؤرة للحزن، حيث إنها "تمثل إضاءة للمتلقي حول ما ينتجه الشاعر" (حنفي، 1978، صفحة 49)، فضلاً عما ورد داخل المتن الشعري من صور تشبيهية مليئة بالمشاعر والأحاسيس، تحمل لنا الحالة النفسية والمعنوية للشاعر بكل سلاسة، ومن دون تكلف أو تقليد، لذلك "تكون الصورة الشعرية ناجحة موفقة إذا تمحورت على ذات الشاعر" (ناصر، 1985، صفحة 459)، فبهيأ أحاسيسه ومشاعره مثلما في الأبيات أعلاه، حيث الصور التشبيهية لم تختلف كثيراً عن سابقتها من حيث الموضوع.

فالفكرة قد تتماثل بين شاعرين، "لكنها تختلف عنها شعوراً وفناً، لأنها صورة وجدانية صادقة، جعل الشاعر محوراً ذاته، ونبضها أحاسيسه، فتوثبت حياة وشاعرية" (ناصر، 1985، الصفحات 459 - 460). ولم ينح في ذلك تقليد الأقدمين، لأنه في ذلك سيحاول استدعاء واستحضار صور تراثية لم يعايشها، وهذا ما يوقعه في الصور التشبيهية المفتعلة، والتي تكون صوراً مبتذلة مستهلكة في أغلبها، وسطحية لا تحمل معها الشحنة الانفعالية.

3. 2. تبادل المدركات (التشخيص والتجسيد / Personification and Embodiment):

لقد وظف الشاعر "عمر هيبه" الكثير من صور تبادل المدركات، بنوعيتها: التشخيص والتجسيد.

3. 2. 1. التشخيص (الأنسنة - Personification):

واضح من اشتقاق المصطلح أنه منسوب إلى الإنسان أو الشخص، وبالتالي فإن الأمر يتعلق بإضفاء صفة الإنسانية على بعض الأشياء الجامدة أو حتى المتحركة، لتبدو للمتلقي إنساناً لكنها في الأخير ليست إنساناً.

ومن هذا المنطلق تظهر الأفكار والمعاني الجامدة في صور جديدة متحركة، تنبض بالحياة والحيوية والأنسنة. حيث يقول الشاعر في قصيدة "ربوع الطهر" (هيبه، حديث القرى، 2008، صفحة 8):

تَعَانَقَ الطُّهْرُ فِي وَادِيكَ وَالْكَرَمُ
وَسَادَ فِي الرَّبْعِ دِينُ اللَّهِ وَالْقِيمُ

ولو تأملنا البيت جيدا لوجدنا أن الشاعر يحاول أن يُكسِبَ الطُّهْرَ والكرم صفة من صفات الإنسانية، ألا وهي العناق مع بعضهما البعض، كما أنه يقوم بالأمر نفسه مع دين الله والقيم، حيث أكسبهما صفة السيادة.

- ♦ (الطهر) و (الكرم) + العناق = تشخيص وأنسنة، لأن العناق خاصية إنسانية.
- ♦ (دين الله) و (القيم) + السيادة = تشخيص وأنسنة، لأن السيادة للإنسان فحسب.

ويمكن اعتبار الحزن أحد الركائز الأساسية التي تتأسس عليها القصيدة العربية، ذلك أن "الحزن بوصفه قيمة دلالية جوهريّة، تجعل النسق أكثر غوصا على المكبوت الإنساني" (محمد الغدامي، 2005، صفحة 47)، حيث نلمس تلك الأحزان التي يتكدها الشاعر وهو يتحدث عن موطنه، ذلك الوطن الذي يراه يبتعد عنه كل مرة، يحس أنه بدأ يفقد معالمه وقيمه الحضارية التي عُرِفَ بها، فيحن إلى معانقته والارتواء بين أحضانه، ليحميه ويحفظه من تلك الضربات، وبهذا استطاع الشاعر أن يخلق نوعا من الألفة بين تلك المعاني، كما أنه كسّر الحواجز التقليدية التي ارتبطت بكل عنصر، وهذا بدوره يسمو بخيال القارئ إلى عوالم عميقة.

لكن هذا لا ينفي تلك النزعة التقليدية التي اتبعتها "عمر هيبه" في إيراد تلك الصورة، أين نجده متأثرا جدا بالقوالب التي بنى عليها "المتنبّي" صورته، وهذا ما عاد بالسلبية عليه، من حيث كونه لا يعطي لصوره الحرية الكاملة لتصنع نفسها بمفردها وفق التجربة المعاشة.

وفي قصيدة أخرى بعنوان "الضفتان" يقول (هيبه، حديث القرى، 2008، صفحة 61):

عَلَّمَتْنَا الشَّمْسُ فِي عِزِّ الضُّحَى
عَلَّمَتْنَا النَّخْلُ فِي وَاحَاتِنَا
وَأَنْحَسَارُ الْغَيْثِ جِيْنًا دَلَّنَا
وَأَمْتِدَادُ الرَّمْلِ قَدْ عَلَّمَنَا
كَيْفَ نَحْيَا فِي وُضُوحٍ وَجَلَاءَ
كَيْفَ نَسْمُو، كَيْفَ نَهْوَى الْإِرْتِقَاءَ
أَنَّ هَذَا الْعَيْشَ رَهْمُنُ الْإِبْتِلَاءِ
أَنَّ هَذَا الْعَيْشَ أَخْذٌ وَعَطَاءُ
فِي سَكُونِ اللَّيْلِ تَأْبَى الْإِنْزَوَاءُ
رَقْصَةُ النُّجْمِ لَدَيْنَا مُقْلَةٌ

إن اغتراب الشاعر بعيدا خارج موطنه جعله يتذكر موطنه بكل حرقّة، فهو يعدد صفاتها وطبيعتها التي تمتاز بها، ومعلوم أن الشاعر يقطن في منطقة صحراوية، حيث الشمس الحارقة والجفاف والرمال وانبساط الأرض

والنخل... إلخ، لهذا فقد اتكأ الشاعر في صوره على عناصر من الطبيعة الصحراوية، التي صبغها بصبغة الإنسانية، أين يظهر لنا وفق هذا المخطط:

- ♦ الشمس ← علمتنا كيفية الحياة. ← أنسنة وتشخيص لأن التعليم خاصة إنسانية.
- ♦ النخل ← علمتنا السمو ← أنسنة وتشخيص لأن التعليم خاصة إنسانية.
- ♦ انحسار الغيث (الجفاف) ← دلنا ← أنسنة لأن الإنسان هو الذي يدل ويبرز.
- ♦ امتداد الرمل ← علمنا الأخذ والعطاء ← أنسنة وتشخيص لأن التعليم خاصة إنسانية.
- ♦ النجم ← يرقص ويأبى الانزواء ← هذا تشخيص لأن الرقص لا يكون إلا للإنسان فقط.

فالشاعر مكتئب حزين يشعر بمرارة الغربة عن وطنه، "الفرد إذ تتعدم حرته وإرادته وسط وجود وكون مليء بما كان مسبقاً" (سارتر، 2009، صفحة 311)، لهذا جاءت الصور أعلاه حزينة، تبتغي الانعتاق والتحرر، محملة بشحنة عاطفية كبيرة، فكانت الصورة (علمتنا) محورا ارتكزت عليه كل الصور اللاحقة، أين اعتمد فيها الشاعر على التشخيص والأنسنة، من أجل تعميق إحساسه بمعاناة الغربة، فهو يجعل من النخل والرمال والنجم أشخاصا تؤنس في غربته، لأنه يشعر بوحدة قاتلة في وطن غريب عنه، فحينما يجعل "عمر هبة" من النجم شخصا ماثلا أمامه يرقص، فإن هذا كفيل بأن يمنحنا لمحة عميقة عن الوحدة التي يكابدها، فهو أحوج ما يكون لشخص يتسلى أمامه ويرقص وبزيل عنه تلك الغربة المشؤومة، ضف لذلك أنه حينما يجعل من الشمس معلما، فهذا يعني أننا كمتلقين سنتصور شمسا لها وجه وأرجل وأيدي، تقف أمام المتعلمين لتتقل لهم الخبرات والكفاءات.

فجاءت الصورة محملة بالانفعالات النفسية الذاتية للشاعر، لكنها ظلت ضمن الصور الفنية التي "تعتمد على الاقتباس والنقل للأشياء" (شعيب، 1988، صفحة 288)، فمثلها غالبا ما تبدو مستوحاة "من النمط القديم الذي يظل مخزونا في الذاكرة" (شعيب، 1988، صفحة 288)، فنجد كلا من: النخل، الواحة، الغيث، حينا، العيش، رهن، الابتلاء، البید، الصبر، الليل، الرمل... إلخ، وهي مصطلحات تراثية من القرآن الكريم، وهي أيضا أقرب ما تكون إلى البيئة البدوية التي كانت تحيا فيها القبائل العربية، والشاعر بتوظيفها إنما أراد أن استحضار تلك الأجواء في شعره. فالشاعر ذو التزعة الاتباعية "يتناول مشاهد الصحراء تتوالا استعراضيا سريعا، لم يتخل فيه عما عُرِفَ به التناول التقليدي من وقوف عند السطح من المناظر الموصوفة، ولعل رغبة الشاعر في أن يتناول بريشته كل ما تمتاز به هذه البيئة من خصائص الجلال والجمال، فَوُتَّت [عليه] فرصة التعمق إلى بواطن الأشياء" (ناصر، 1985، صفحة 457).

فرغم المحاولات العديدة في أن يتعمق إليها، بنسبتها إلى الذات الفاعلة؛ أي الأنا، مثل: علمتنا، نحيا، واحاتنا، لدينا.. إلّا أن نقص التجربة في ذلك يخونه كل مرة، فنجدته يقفز بسرعة بين الصور البيانية وكأنه يستعجل

أن تقوت من مخياله. رغم أن "اللغة من هذه الناحية لها علاقة بالتجربة الداخلية للمبدع. فتكتسب مدلولاً جديداً بفضل سياقها الجديد في العمل الشعري" (أحمد، 1987، صفحة 63)، لأن الأديب بشكل عام يتصرف بالدوال اللغوية، ويكسبها حياة جديدة، من خلال رصفها ضمن أنساق لغوية، ما يمنحها قيمة إضافية، لم تُعرف بها سابقاً.

ويقول الشاعر في قصيدته "تقلبات الدهر" (هيبه، قلب وحجر، 2005، صفحة 28):

أَيُّهَا الدَّهْرُ مَا أَضْرَكَ حَالاً
حِينَ تُجْدِي، وَفِي الْحَيَاةِ نَعِيمٌ
أَوْ جَحِيمٌ يَعِثُ فِي النَّفْسِ حُزْنًا
حِينَ تَقْسُو، وَمَا أَجَلَكَ حَالاً
يَغْبُطُ النَّفْسَ يَبْعَثُ الْآمَالَ
يَحْمِلُ الهمَّ يَنْشُرُ الْأَهْوََالَ

واضح أن هذا الزمان قد ترك بصمته في نفسية الشاعر، لهذا نجده يسترسل بحزن في تبيان تلك التقلبات التي تصيبه، وما هذا إلا حديث يترجم أحاسيسه ومشاعره الكثيرة، فهو يبعث الحياة في تقلباته النفسية، فتكتسب ملامح البشر وصفة الإنسانية، وهذا يظهر جلياً في الصور الفنية المليئة بالحركة والانفعالات، فها هو يُسندُ النداء للدهر حيث يناديه كأبي إنسان عادي، ثم لا يتوقف عند هذا الحد بل يخاطبه ويلومه على مكائده وتقلباته، فهو أحياناً يبدو رحيماً وأحياناً قاسياً كقلب الإنسان تماماً في هذه الحياة:

الدهر ← مناداته + إلحاق الأذى + الاتصاف بالرحمة ← أنسنة وتشخيص الدهر.

فلقد جعل الشاعر الدهر إنساناً، أين يناديه ويخلق معه أجواءً من الحوار والألفة، وكأنه يعرفه منذ مدة طويلة، وقد ألف الحوار معه مراراً، وهذا ما تبينه أداة النداء "يا"، إذ تكسر كل الحواجز القائمة، فيخاطبه ويلومه في جو يلفه الأسى والاستغراب على غدره وتقلباته، كما أنه يتحرك ويتجه إلى إلحاق الأذى بالناس، وإلحاق الأذى إنما يتم بإحدى الجوارح كالرجل أو اليد أو ما شابه، أو قد تكون حتى بالقلب والمشاعر، وبالمقابل فالأذى أيضاً يتصف بالرحمة واللطف، والرحمة إنما تتمثل في الكلام الجميل والقلب الصافي والمساعدة وتقديم الخير والإغاثة.. وكل ما يدخل في هذا الإطار، فخيال المتلقي سيغوص بعيداً في مثل هاته التصورات، مع استحضار التجربة الشخصية الذاتية ودمجها معها، وهذا ما يمنح الصورة بعداً تعديداً وجمالياً أكبر.

كما أن الشاعر قد أعطى للجحيم صفة الأنسنة، وذلك بقوله عنه إنه يعيثُ، يحمل، ينشر. فالفنان يصنع "الصورة بلون من التصوير النفسي الذاتي، حيث يتحطم العالم الواقعي، ويتجَرَّ تحت سلطان الذات الشاعرة، التي تصر على أن تخلقها بنفسها خلقاً جديداً" (فردريتش، ثورة الشعر الحديث، 1972، صفحة 140)، فحينما نتلقى تجربتنا الذاتية مثل هذه الأفعال فإن شخص "الإنسان" سيمثل أمامها فوراً:

الجحيم ← يعيثُ ← يحمل ← ينشر ← أنسنة وتشخيص.

فالجحيم اكتسب صفة ذلك الإنسان الذي يبطش ويلحق الأذى بالآخرين، فهو يحمل الهم بكلتا يديه ويوزعه بين الناس، فهو مكر شرير لا يحب إلا الشر والأذى.

ويقول في قصيدة "صرخة الصمت" (هيبه، قلب وحجر، 2005، صفحة 97):

صَرَخَةُ الصَّمْتِ هَذِهِ كَلِمَاتٌ
مُثْقَلَاتُ الْخَطِيءِ وَهِيَ جِرَاحٌ
تَحْمِلُ الْغَيْظَ، وَالْقُلُوبُ مَنَابِرُ
وَدَوِيُّ السُّكُوتِ يَغْزُو الْمَقَابِرُ

لقد رسم الشاعر لوحة جميلة لما يعانيه داخلياً، حيث أثر الصمت أمام كل هذا الحزن واليأس الذي يعيشه، لكن أحاسيسه المرهفة وإنسانيته الشاعرة لم تقوَ على كبت كل هذه الطاقة المتفجرة، فجعل بذلك للصمت صراخاً لأن الوضع لا يُحتمل، فكانت كلمة "صرخة" محورا بنى عليها الشاعر هذه الصورة، بكل ما تحمله من معاني الصياح ورفع الصوت عالياً، وهي مشحونة أيضاً بمشاعر الغيظ والغضب ونفاد الصبر، خاصة لما قابل الصمت بضده وهو الصراخ، إذ إن الصمت غالباً ما يكون كدلالة على اليأس وعدم الرضى مما هو كائن، لكن القهر العميق الذي يتعرض له لم يسمح له بتجاهل الوضع، وهو ما انجر عنه ذلك الانفجار المصبوغ بصبغة الفجائية والقوة والغيظ.

ف"الصورة ليست مجرد أداة لتوصيل المعنى فحسب، بل هي صورة تحقق مستويين من الفاعلية: المستوى الدلالي المعنوي والمستوى النفسي، وهي بهذا قادرة على إثراء وتفجير العديد من الإحياءات في الذات المتلقية" (ديب، 1979، صفحة 21). فقد شخّص الشاعر الصمت من حيث كونه شيئاً غير محسوس، فجعله إنساناً غاضباً يصرخ فاتحاً فمه تحت طائلة الغضب. وهذا الذي من شأنه أن يمنح للصورة بعداً أعمق.

كما أن الشاعر قد رسم لوحة أخرى في البيت الثاني، أين جسّد صفة الإنسانية في الكلمات، حينما قال عنها: إنها مثقلات الخطي، حيث استعار صفة المشي من الإنسان وألصقها بالكلمات من حيث كونها مفهوماً معنوياً غير محسوس. لقد ربط إذًا بين الكلمات وثقل الخطي، وهو ما أضفى على اللوحة مشاعر حزن جارفة، فتلك الكلمات التي ييوح بها الشاعر تخطو خطوات متناقلة، والتناقل هنا هو المحور النفسي الرئيس الذي بنيت عليه هذه الصورة، فهي توحى بالرؤية السوداوية للوجود. فالحياة "في مطالبتها المتعددة التي قد لا يقوى الفرد على تحقيقها تنتهي به إلى ضرب من الاغتراب، وكره الحياة التي يحياها" (عصار، 1982، صفحة 88). فالتناقل الذي وظفه الشاعر "عمر هيبه" إنما يوحى بانعدام المحفز للإقبال على الحياة، فلا يوجد أي شيء يَبْنِثُ عليه الكلمات آمالها لكي تسارع الخطو للوصول إليه، إنه تلاشي الأمل وفقدان الإحساس بالزمن لديه:

♦ صَرَخَةُ الصَّمْتِ ← يعني أن الصمت يصرخ ← الصمتُ مفهوم معنوي ← والصراخ صفة تخص الإنسان فحسب ← إذا فالصمتُ إنسان لأنه يصرخ = أنسنة وتشخيص.

- ♦ كلمات مثقلات الخطى ← يعني أن الكلمات تمشي ويتناقل ←. الكلمات تحمل دلالة معنوية ←
والمشي إنما هي صفة إنسانية ← إذاً فالكلمات إنسان لأنها تمشي = أنسنة وتشخيص.

ويقول الشاعر "عمر هبة" في قصيدة "قراءة في الألم" (هبة، 2005، صفحة 158):

فِي زَحْمٍ مِنَ الْآلَامِ يَنْتَحِرُ الْمُنَى، وَتَضِيعُ أَحْلَى الذِّكْرِيَّاتِ
وَيَسَافِرُ الْفَجْرُ الْجَمِيلُ، وَتَنْضَوِي فِي عُمْقِهَا الْآهَاتُ وَالزَّفَرَاتُ

وككل مرة يؤكد الشاعر ذلك الحزن العميق الذي يصيبه من هذا الزمان، من هذه الحياة وهذا الوجود، فالشاعر يحيا في زخمٍ من الآلام، وهذا ما يدل على كثرة وعظم الخطب الملم به، فالأمنيات لديه قد انتحرت جميعها، ليس هذا فحسب فحتى الذكريات الجميلة قد ضاعت. إذا فقد نسب صفةً إنسانيةً للمنى، وذلك بقوله عنها إنها: قد انتحرت، وكما نعلم فالمنى إنما هي مجرد فكرة معنوية غير محسوسة، لكن الشاعر أكسبها ما يجعلنا نراها شخصا ماثلا أمامنا، ألا وهو الانتحار، فهو لا يمكن أن يكون إلا للذي يملك روحًا.

والانتحار هنا يغرقنا في أجواء مأساوية حزينة جدا، فأمام قسوة هذا الزمان واليأس القائم الذي يلفه يكون - هنا- الانتحار كملاد يهرب إليه، أو كاحتماء فيه من قسوة الوضع. فالشاعر يشخص المنى بإكسابها كل هذه الصفات الفكرية والنفسية التي تحملها كلمة "ينتحر" من: يأس من الحياة، قهر جراء العذاب، الوحشية التي ترافق تنفيذ الانتحار، الحزن والكآبة، هروب من الواقع... كما أن الأجواء تزداد حزنا بواسطة المقابلة الجميلة، التي لجأ إليها الشاعر بين انتحار الأمنيات وضياح الذكريات، وهي محاولة منه لتعليل حزنه وإظهار تعاطف المتلقي معه، فهو بين المطرقة والسندان، إذ فقد كل أمانيه بانتحارها وضاعت كل ذكرياته، فما الذي بقي له إذن بعد كل هذا!!

كما أكسب الشاعر صفة الإنسانية للفجر أيضا، وذلك بإكسابه صفة السفر، فالفجر إنما يأتي ليعلن بداية يوم جديد، وليبث الحياة والحركة والحيوية في نفوس العالم، كما أن الفجر مرتبط بزوال الظلمة والهموم والغموم بدرجة كبيرة، فغياب الفجر يعني بالضرورة حلول الظلام، والظلام بدوره يحيلنا إلى الأحزان الكبيرة التي يتخبط فيها الشاعر، فيتلهف لظهور الفجر تلهف العطشان، لكن في الأخير لن يأتي هذا الفجر إليه بعد أن ترقبه لمدة طويلة. فيعلنُ الفجرُ سفره بعيدا.

والسفر هنا إنما يحمل معانٍ وشحنات نفسية كثيفة جدًا، فلنا أن نتصور مشهد رحيله وهو يلبس معطفه الداكن، ويحمل حقائبه ويحزن عميق يودعنا، فنستشعر وقع خطاه متناقلة في سكون، ثم تخفت شيئًا فشيئًا إلى أن يصير طيقًا. فالسفر إنما يعني الرحيل لأماكن قاصية بعيدة، وقد يطول هذا الغياب وربما لن تكون فيه عودة أصلا.

ونجح الشاعر في تحميل تلك الصور الشعرية آلامه وحزنه العميق إلى حد بعيد، ناقلا المعنى من درجة أقل إلى درجة أعلى، كما عمل على نقل المعاني المجردة إلى مرتبة الحسي العاقل:

- ♦ المُنَى ← ينتحر ← الانتحار يخص الإنسان ← لأنه يملك نفساً ← المنى تملكُ نفساً إنسانية لذلك فهي تنتحر = أنسنة وتشخيص المنى.
- ♦ الفجر الجميل ← يسافر ← الإنسان هو الذي يسافر ← لطلب الرزق أو لحاجات أخرى ← الفجر إنسان لذلك فهو يحزم حقائبه ويسافر = أنسنة وتشخيص الفجر.

3. 2. 2. التجسيد (التجسيم - Embodiment):

التجسيم هو ما يجعل للأشياء جسماً وحدوداً، أي نترأى لنا وكأنها مجسمات حسية، يمكننا لمسها والتعامل معها في إطار الحواس الخمس. إذ ولطالما كانت هذه الخاصية وسيلة في أيدي الشعراء، بها يمنحون نصوصهم وأفكارهم الحيوية، فتبدو أمام المتلقي نامية متحركة.

ولقد ورد التجسيم في شعر "عمر هيبه" كغيره من الشعراء، أين يضيف الطابع الحسي على المعنويات، ويبرزها أجساماً أمامه، مثل: (الموت-الوحش)، أو يعتمد إلى نقل المحسوس في دائرته إلى دائرة محسوس آخر، كعلاقة جديدة يعقدها بين محسوسين، يختلفان في كونهما ليسا من نفس الدائرة أو البيئة، مثل (الدموع-الأمطار)، وقد يُحوّل الشاعرُ الإنسانَ من عالمه الإنساني إلى دائرة المادي المحسوس، مثل (الإنسان-النجم)، وهذا راجع إلى الخيال والتجربة الشعرية الذاتية التي يتمتع بها "عمر هيبه" في صياغة صورته، إذ يقول في قصيدة "الدنيا" (هيبه، 2005، صفحة 205):

قَدَرُ تَعِيشٍ وَبَعْدُ تَرْحَلُ فِي خُطَى مُتَرَادِفَةٍ
قَدَرُ وُجُودِكَ كُلُّهُ، لَحَظَاتُ عُمْرِكَ سَالِفَةٍ
بَعْضُ يَعْيشُ حَيَاتَهُ، يَحْيَا وَهُوَ الْعَاصِفَةُ
يَقْتَاتُ مِنْ شَطَطِ الْحَيَاةِ، وَفِي هُمُومٍ جَارِفَةٍ
وَالْبَعْضُ يَنْعُمُ دُونَ هَمٍّ فِي ظِلَالٍ وَارِفَةٍ

لقد اختار الشاعر أجساماً منتمية إلى عالم الطبيعة وظواهرها، لكي يقابلها مع بعض الأفكار المجردة التي أتى بها في شعره. ويلجأ إلى إيراد العناصر الحسية في صورته الشعرية لجعلها أكثر قرباً للمتلقي، فهذا هو:

- ♦ يُكسبُ القَدَرُ صفة التجسيم، حينما قال: في خطى مترادفة، فجسّم ذلك الرحيل في وقع خطى متتابعة مترادفة، جراء تلك الحياة التي ترحل سريعاً دون أن نستلذ وقع خطاها. فكثيراً ما نسمع بالرحيل دون أن

نستحضر كل ما يحيط به، لكن حينما منح للرحيل تلك الخطى المترادفة أدركنا كُنْهَ ذلك الرحيل باختلاف وضعيات التلقي لكل قارئ، دونما أن ننسى ذلك التيار النفسي الحزين الذي يجرفنا معه في تلك الصورة.

⇨ رحيلُ الأيام في خطى مترادفة ⇨ الرحيل معنوي لا نتحسَّسه ⇨ بينما ترادف الخطى نستشعره بالسمع والبصر = تجسيم الرحيل بترادف الخطى.

⇨ يكسِبُ العمرَ صفة التجسيم، حينما يقول: لحظات، أين تبدو لنا الحياة مجرد لحظات، فكلنا يعلم ذلك الحجم الزمني الصغير للحظة، فرغم أن العمر قد يطول لمائة سنة، إلا أنه يرحل سريعاً كمرور اللحظة في أوقاتنا. وهنا نستشعر تلك المرارة التي تتجر عن شعور إنسان بقرب رحيله، خاصة لما يرى لنفسه ملياً، فلا يجد ما يستحق تلك الحياة.

⇨ عمر الإنسان لحظات ⇨ العمر معنوي لا نتحسسه ⇨ بينما اللحظات نستشعرها باستعمال الساعة وحساب الوقت = تجسيم عمر الإنسان باللحظات.

♦ يُكسِبُ الشاعرُ الحياةَ صفة التجسيم، فيصور لنا مرارتها واضطرابها بهول العاصفة، فالعاصفة دوماً ترافقها الأحوال المتمثلة في تلك الأصوات الرهيبة، وفي ذلك الضجيج والصفير الذي تحدثه، وفي الكوارث التي تحدثها من تخريب ودمار وموت. وهو الأمر المحزن والموجع الذي يمكن تصويره من خلال ذلك التقابل، ففعل "يحيا" فعل مضارع دلّ على المداومة والاستمرار، وهذا ما يوحي بحياةٍ بائسةٍ يائسةٍ مليئةٍ بالاضطراب والأحوال. فالحياة لا يمكن تحسس مرارتها واضطرابها في حال من الأحوال، لذلك اتخذ الشاعر من صورة العاصفة وأحوالها (حيث يمكن تحسسها بالعين والسمع) نظيراً للصورة الأولى.

⇨ اضطراب الحياة وهول العاصفة ⇨ الاضطراب معنوي لا نتحسَّسه ⇨ بينما هول العاصفة يتراءى أمام أعيننا وأبصارنا = تجسيم اضطراب الحياة بهول العاصفة.

♦ كما أكسبَ الشاعرُ شظفَ الحياةَ صفةً التجسيم، حينما قابلها بأي طعام أو أكل يمكن الاسترزاق به، وذلك من خلال قوله: يقات من شظف الحياة، فأصبح الإنسان متطفلاً متشرداً بكل ما تحمله الكلمة من معاني الضياع والمعاناة، فكانت الحياة بذلك طعاماً بائساً بين يديه يقات منها.

⇨ يقات من شظف الحياة ⇨ الشظف معنوي لا نتحسَّسه ⇨ بينما ما يُقاتُّ به نستشعر ذوقه عند أكله = تجسيم شظف العيش بما يُقاتُّ به.

♦ وقد أكَسَبَ الشاعرُ تَنَعُّمَ الإنسانِ في هذه الحياة صفة التجسيم أيضًا، أين قابلها بالظلال الوارفة، فالمتلقي سيتحسَّس النعيم مربوطاً مباشرةً بذلك المشهد الرومانسي، فتتراءى أمامه صور تلك الغابات الخضراء، متكونة من أشجار بأسقة كثيفة ومتداخلة الأغصان، جالسا تحت ظل من ظلالها، مع حرارة لافحة وإلا لما استشعر لذة تلك الظلال. ما يثري الحالة النفسية لهذه الصورة الشعرية التي تُدْمِجُ القارئ ضمنها.

⇨ تتعم الإنسان في ظلال وارفة ⇐ التعم معنوي لا نتحسسه ⇐ بينما الظلال الوارفة نستشعرها بجلودنا وأجسامنا = تجسيم التعم بالظلال الوارفة.

وفي قصيدة أخرى بعنوان "التوبة" يقول (هيبة، 2005، صفحة 207):

فَمَا فِي الشَّعْرِ مَنَقَصَةٌ، وَلَكِنْ
وَأَكْثَرُهُ بَذِيءٌ أَوْ هُرَاءٌ
رَأَيْتُ الشَّعْرَ يَصْدُقُ حِينَ يُقْسِي
وَيَنْبُعُ صَافِيًا مِنْ كُلِّ رَجَسٍ

يتأكد حزن الشاعر من خلال الصور الشعرية التي وظفها في الأبيات السابقة، وسبب هذا الحزن إنما كان إحساسا بالإخفاق وعدم صلاحية الشعر، لذلك اتخذ قرارا كي يهجر قول الشعر، فوظف في ذلك صورا عميقة، ساهمت في "تصوير الأحاسيس الدفينة، وتجسيدها تجسيدا يجعلنا ننفعل انفعالا عميقا بها، لِمَا تضيفه على التعبير الشعري من حيوية ووضوح واختصار، واجتناب رتابة التعبير المباشر المألوف" (شوارب، 2005، صفحة 122)، الذي لا يثير دهشة ولا غرابة لدى المتلقي:

♦ فلقد أحس "عمر هيبة" بتفاهة هذه الحياة، خاصة مع تقدم قطار العمر، أين أحس أنه يجب عليه أن يهجر الشعر، لأنه قد يؤدي به بعض الأشخاص أو ما شابه، فحلاوة الشعر إنما تتبع من قساوته وخروجه عن المألوف، كما تقول في ذلك العرب "أجمل الشعر أكذبه". حيث صَوَّرَ الشعر أمرا قاسيا يُلْحَقُ الأذى بأعراض الناس وأخلاقهم، فجسَّم الشعر الجميل بالحجر أو أي شيء تصدَّق فيه صفة القساوة، لذلك فقد حملت إلينا الصورة بين طياتها إحساسا نفسيا كبيرا، ناتج عن تعرُّضِ الجسم لقساوة تلك الضربة.

⇨ جمال الشعر قاسٍ ⇐ جمال الشعر معنوي لا نتحسسه ⇐ بينما القساوة يمكن تحسسها بحاسة اللمس = تجسيم جمالية الشعر بالحجر في قساوته (لاشتراكهما في صفة القساوة).

♦ أما في البيت الثاني فقد أكَسَبَ جمالَ الشعر الصفاء، حيث صَوَّرَ أصالة ذلك الشعر بذاك النبع الذي يقذف المياه الصافية، والتي لا يشوبها أي كدر أو طين، ولنا أن نتصور في الأخير ذلك الشعر الذي ينبع من إحدى العيون، فلا نرى فيه أي كدرٍ أو تراب، فنستسيغه ونقبله بصدر رحب.

﴿ جمال الشعر ينبع صافيا ﴾ جمال الشعر أمر معنوي لا يمكن تحسسه ﴿ بينما الصفاء يمكن تحسسه بالعين المجردة وحتى بالذوق أحيانا = تجسيم جمالية الشعر بالماء (لاشتراكهما في صفة الصفاء).

ويقول الشاعر في قصيدة أخرى بعنوان "البطل" (هيبه، 2005، صفحة 74):

يَا شَارَةَ بَيضَاءٍ قَدْ سَقَطَتْ، وَيَا نَجْمًا أَقْلُ
لَكَ فِي قُلُوبِ النَّاسِ مَنْزِلَةٌ، وَفِي أَعْمَاقِهِمْ أَنْتَ الْبَطْلُ

من خلال البيتين السابقين يتبين لنا مدى الحزن الذي لحق بالشاعر "عمر هيبه" جراء رحيل العالم المصلح. والعالم المقصود هنا هو: حمو محمد عيسى النوري (1913-1992م)، عضو جمعية العلماء المسلمين، وأحد رجالات الحركة الإصلاحية بالمنطقة. إذ يرى عمر هيبه في رحيل أي عالم أو مصلح موت جزء من ذاته ومن مجتمعه، لأنه كبر وتعلم بين أحضانهم، فلا غرابة إذن في أن يكون تاريخه الذاتي جزءا من هؤلاء، وهذا الأمر بالتحديد هو الذي يثير في نفسه لواعج الحزن والكآبة، وهذا ما تؤكد الصور الشعرية التي وظفها في البيت الأول أعلاه، حيث نقل العالم من دائرة البشر إلى دائرة الماديات المحسوسة في ثنائيتين هما: (العالم-النجم) و(العالم-شارة بيضاء).

♦ لقد أكسب الشاعر العالم صفة النقاء والطهر وذلك حينما قال: "يا شارة بيضاء"، أين ننصّر شارة بيضاء على هيئة إنسان، فهي -دوماً- في المقدمة تحلق عاليا فوق الرؤوس، وتؤمّ الناس وتقودهم لمعرفة الحق من الضلال، والبياض إنما يلعبُ هنا دورا مهما ومحورا أساسيا تتبع منه المعاني والمشاعر النفسية، إذ البياض يمثل في عرف الكثيرين الطهارة والنقاء والعلم والحب والإخلاص. فسقوط تلك الشارة البيضاء يعني الضياع مرة أخرى.

فالفنان يصبغ "الصورة بلون من التصوير النفسي الذاتي، حيث يتحطم العالم الواقعي ويتفجر تحت سلطان الذات الشاعرة، التي تصر على أن تخلقها بنفسها خلقاً جديداً" (فردريتش، 1972، صفحة 140)، ما يكسبها بصمتها الخاصة، والتي بدورها- تنثر في المتلقي أبعادا جمالية أخرى.

﴿ يا شارة بيضاء (العالم) ﴾ الشارة تدخل في نطاق الماديات المحسوسة ﴿ بينما العالم ينتمي إلى نطاق الماديات المحسوسة العاقلة = تجسيم بنقل المحسوس العاقل من دائرته إلى دائرة محسوس آخر.

♦ كما أكسب "عمر هيبه" العالم صفة محسوسة مادية، ونقله من عالم البشر إلى عالم آخر، ألا وهو عالم الأفلak، ليس إنقاصاً من شأنه، وإنما العكس تماما حيث أراد أن يبين للناس قيمته، فلجأ إلى استدعاء

صورة النجم حتى ينقل للمتلقي مراده، ولنا أن نتصور النجم بكل أبعاده وتفاصيله، فهو بعيد جدا عن الأرض، وفي هذا دلالة كبير على أنه يسمو بعلمه وأخلاقه وفضائله عن أدران هؤلاء الناس، أما عن إشعاعه فحدث ولا حرج، فهو مضيء ويشع نورا في ظلمة الليل، وحينما يستحضر المتلقي الليل فإن في ظلمته وسواده رهبة ووحشة تعم النفس الإنسانية.

إذن؛ فأقول النجم إنما يمثل غياب النور، وغياب النور يحيل بدوره إلى سواد الليل الذي يطغى على المجتمع، برحيل شيخ وعالم كبير مثله، "فلا يقف معها التعبير عند المعنى القليل، بل يزداد ويتسع، ويكون بذلك عاملا مُهمًا من عوامل التأثير في المتلقي، ولا غرابة في ذلك، فالمبالغة تُلَبِّغُ بالمعنى أقصى غاياته وأبعد مراميها، ومن شأنها أن تمنح التعبير شيئا من الطرافة" (الغنيم، 1415هـ، صفحة 21) والتي بدورها تضيء للصورة بعدا نفسيا آخر.

كما أن توظيف الشاعر لأداة النداء هنا يدل على تلك العلاقة الكبيرة التي يكنها لذلك العالم، فأضحت المسافة بينهما قريبة إن لم نقل منعمة، وساهم النداء بذلك في تفسير كل الحواجز القائمة بينهما، لأن النداء -في الأصل- إنما يكون للإنسان المخاطب أمامنا، فموتُ العالمِ إنما يمثل رحيلًا وابتعادا قسريا عن الشاعر وعن الأمة عموماً، وفي ندائه له يبدو العالمُ صادداً عنه، مستمر في رحيله لا يُلقِي بالاً له وللدنيا، وقد يكون نداؤه للالتفات إليه ومنعه من الرحيل عزاءً لإحساسه الحاد بالألم والحزن لهذا الفراق.

❖ يا نجما (العالمُ) ❖ النجم ينتمي لعالم الماديات المحسوسة ❖. بينما العالمُ ينتمي لدائرة الماديات المحسوسة العاقلة = تجسيم بنقل المحسوس العاقل من دائرته إلى دائرة محسوس آخر.

3. 3. الصور الرمزية (Symbolic imagery):

إن الشعر في تجسيده للخواص التصويرية يعتمد كثيرا على "اللغة الرمزية"، وذلك لكي يبرز به الشعراء تجاربهم الذاتية ومكوناتهم التي يختزنونها في أعماقهم، خاصة وأن اللغة الشعرية -بطبيعتها- تعتمد إلى التخفي والاستبطان، فالرمز إذا -كما يعرفه غوستاف يونغ- "وسيلة لإدراك ما لا يمكن التعبير عنه بغيره، لذلك فهو أفضل طريقة للتعبير عما لا يوجد له معادل لفظي" (ناصف، 1981، صفحة 153)، كما أنه "أكثر امتلاءً وأبلغ تأثيرا من الحقيقة الواقعة" (إسماعيل، 1962، صفحة 74)، نظرا لكثافته الدلالية التي يحملها.

والرمز الفني في القصيدة إنما هو عبارة عن "وجود ظلال من المعنى تتحرك خلف النسيج الحسي لألفاظ اللغة، لتشير بقوة إلى وجود شيء معنوي، أو مجرد متعدد أو متفرد، يشدُّ إليه الذهن ويحرك خيط الفكر" (حشلاف، 2000، صفحة 8). لهذا نستنتج أن الصورة الرمزية إنما هي وعاء أو وسيلة مشحونة بمضمون عاطفي فكري

كثيف جداً، وهو في ذلك يفتح مجالات رحبة للخيال والتيارات العاطفية والتأويلات المختلفة المصاحبة لذلك الموقف.

ولقد لجأ "عمر هيبه" إلى توظيف الصور الرمزية في أشعاره مثله مثل أي شاعر آخر، حيث تعامل معها بوصفها مصدراً للإيحاء ومركزاً لتوليد الدلالة، مثلاً نلاحظ هذا في قصيدته "جَهْدٌ وَجُهْدٌ" إذ يقول (هيبه، 2008، صفحة 76):

أَسْفِي أَنْ يَصْدَحَ الطَّيْرُ عَلَى الْغُصْنِ	—ن، وَمَنْ يَفْقَهُ سِرَّ الصَّادِحِينَ
رُبَّمَا تَفْرَحُ مِنْ مَاءٍ مَعِينٍ	رُبَّمَا تَبْكِي بُكَاءَ الْخَنِينِ
رُبَّمَا تَلْعَنُ لِلْجَذْبِ السَّنِينِ	رُبَّمَا تَمْسُحُ دَمْعَ الرَّاحِلِينَ
فَلْيَكُنْ حَقًّا وَصِدْقًا وَيَقِينُ	أَنَّهَا تَفْقَهُ مَعْنَى الصَّادِحِينَ

كان للحياة المعاصرة تأثيرها النافذ في نتاج الشعراء والفنانين، حيث يكاد "الحزن يشكّل سمة تغطي على العديد من القصائد، وتنتشر في أعمال العديد من أعمال الحداثة" (سيف الدين، 2015، صفحة 99). إذ الملاحظ أن الشاعر يعبر عن مأساته وحزنه من خلال توظيفه لرمز "الطير"، أين حمّله إحياءات ودلالات تكشف عن واقعه النفسي وعن تجربته الشعورية المريعة. فالدلالة الرمزية لـ "الطائر" إنما تتبع من عمق الأزمة النفسية التي يعانيها، من خلال قوله (أسفي أن يصدح الطير على الغصن)، والأزمة تتطور وتتلاحق أكثر بتوظيفه لـ "ربما"، حيث لا مكان للدقة في معرفة العلة من وراء غناؤه:

♦ (ربما يصدح الطير فرحاً بماء عذب) أو (ربما يصدح الطير بكاءً للحنين) = تداخل بين ثنائية الفرح والحزن.

♦ (ليس غناؤه إلا لعناً ربما) أو (ليس غناؤه إلا مسحاً لدموع الراحلين) = تجسيد لثنائية اليأس والحزن.

فقد كانت الأبيات أعلاه صادقة مؤثرة في المتلقي، حيث أسقطَ من خلال هذا الطائر صرخته المبحوحة وانفعالاته الجياشة، كما برزت معالم المكان في الأبيات التي تحيلنا إلى المنطقة الوطن، أين تعاني من الجفاف ومن بعض العراقيل الطبيعية الأخرى.

إذ امتدت الدلالة الرمزية على كامل الأبيات الأربعة، فكانت الصور الرمزية الجزئية في خدمة الصورة الكلية، بفضل الأفعال التالية (يصدح، تفرح، تبكي، تلعن، تمسح، تفقه)، فكلها أفعال مضارعة تدل على المداومة والاستمرار، فضلاً عن الألفاظ الأخرى التي لعبت دوراً كبيراً في اكتمال الصورة، منها (ربما، الطير، الغصن، ماء معين، بكاء، حنين، الجذب، السنين، دمع، الراحلين، الصادحين)، فتكامل واندماج كل هذه العناصر مع بعضها

البعض، أدى إلى إظهار حالة الحزن والكآبة، لهذا اندمج الشاعر مع الرمز "الطائر" لتصوير معاناته وأحزانه، أين وازن بين حالته الكئيبة وبين هذا الطائر الرمز. بهذا يكون الشاعر "عمر هبية" قد سما بأحزانه إلى عوالم إيحائية شفافة تزيد من جمالية التجربة الشعرية لديه.

ويضيف الشاعر في نفس القصيدة قائلاً (هبية، 2008، الصفحات 76 - 77):

أَسْفِي أَنْ يُحْرِقَ الشَّمْعُ —	سُعَ عَلَى مَرِّ السَّنِينَ
أَبْكَاءُ الشَّمْعِ يَأْتِي	مِنْ صَلَاةٍ وَخُشُوعٍ
أَمْ لَهُ جُرْحٌ قَدِيمٌ	فِي غَيَابَاتِ الضُّلُوعِ
أَمْ حَبِيبٌ غَابَ عَنْهُ	وَأَخْتَفَى مِنْهُ الرُّجُوعُ
أَمْ تَرَى قَدْ نَمَّ عَنْهُ	هُوَ أَنْ تَبْكِي الشَّمُوعُ

لقد اتخذ الشاعر من "الشمع" رمزا محوريا في هذه الأبيات الخمسة، فالفنان يبتغي أن "يقول كل شيء من دون أن يعتمد شخصه أو صوته الذاتي بشكل مباشر" (بسيسو، 1999، صفحة 171)، فالدلالة الرمزية لـ "الشمع" إنما تشير إلى التضحية وبذل الجهود في سبيل الآخرين، وذلك من خلال قوله (أَنْ يُحْرِقَ الشَّمْعُ عَلَى مَرِّ السَّنِينَ)، خاصة وأنَّ الشمع لا يوقَدُ إلا في ظلمة الليل، وتكون الحاجة إليه ماسة أكثر من أي وقت آخر.

فـ"الشمع" الرمز قد كرّس سنواته الطويلة لإنارة الأجواء للناس، ولإزالة الظلمة الحالكة عنهم، وهنا يظهر لنا التصوير المتنامي للمأساة، خاصة لما يوظف الشاعر صيغة الاستفهام التي تدل على الاغتراب والضياع في بحر من القلق والبؤس. فمن عادة الشاعر أن "يحطم الراهن ليصل به إلى الآتي" (هلال ع.، 2005، صفحة 13)، كما أنه يمزج الصورة "بصور عصره، وقيَمَها المضيئة بقيم زمانه، باحثا في طياتها عن إجابة لأسئلته الذي يثيرها في نفسه واقعه المتداعي، مستجدا بها لتعينه في معالجة واقعه الحاضر" (حداد، 1986، صفحة 119)، "الذي بلغ حدًا من الانحدار يستدعي ظهور المخلص" (اطيمش، 1982، صفحة 103).

إضافة إلى الأفعال التي وظيفها في الأبيات، مثل (يُحْرِقُ، غاب، اختفى، تبكي)، كما كانت للكلمات الأخرى دور كبير في بلورة تلك المشاعر، مثل (أسفي، الشمع، مَرَّ، السنين، بكاء، صلاة، خشوع، جرح، قديم، غيابات، الضلوع، حبيب، الرجوع، عهد). فقد سبر الشاعر أغوار هذا "الشمع" الرمز، معتمدا في ذلك على تجربته الشخصية وعلى شعوره الداخلي.

ويقول الشاعر في قصيدة أخرى بعنوان "الدوحة الثابتة" (هبية، 2008، صفحة 5):

أَنَا عَصْفُورٌ أَغْنِي رَوْضَةً	أَعْشَقُ الْجَوَّ وَأَهْوَى الْفَنَّا
وَأَغْنِي خَارِجَ السَّرْبِ إِذَا	ضَاقَ فِكْرِي أَوْ أُرِيدُ الظَّنَّا
دَوَّحْتِي، لَنْ أَتَخَلَّى لَحْظَةً	عَنْ مِهَادٍ اِحْتَوَانِي زَمْنَا
كَانَ عَشًا أَمِنَّا يَغْمُرُنِي	فَهَذَا نِي وَسَقَانِي لَبْنَا

لقد جسّد الشاعر إحساساته اليائسة من الناس والبيئة التي ينتمي إليها، وذلك من خلال توظيفه لـ "العصفور" الرمز، وربما كان "الحزن يحصل لكل الناس، لكنه قضية وقتية، وإذا ما استمر وطال وقته صار اكتئاباً" (الخاطر، د. ت، الصفحات 16-18) فتجربة الشاعر الشعورية إنما مصدرها من العلاقات التي تربطه بمحيطه، وبالكائنات التي في حيزه. إذ إن المسافة الفاصلة بين طرفي الرمز (الشاعر-العصفور) قاد الصورة إلى الكثافة الإيحائية، ببعديها الدلالي المعنوي والنفسي، فالدلالة الرمزية من توظيف الشاعر لـ "العصفور" يشير إلى تمنيه الانعتاق من أجواء هذا التخلف الاجتماعي الذي أصاب قومه، وذلك من خلال قوله (أنا عصفور)، وما يؤكد الأمر أكثر هو قوله (أغني روضة-أعشق الجو-أهوى الفن-أغني خارج السرب-إذا ضاق فكري). فللصورة الرمزية قدرتها الإيحائية وكثافتها، كونها تعتمد الإيجاز في اللفظ، "مع خفاء مستتر، وغموض مستحب، يحملان المتلقي على إعمال الفكر، للوصول بنفسه إلى عمق دلالات الصورة" (الزرزومني، 2000، صفحة 176).

فكانت هذه القنوات تكشف الدلالة المعنوية والتي بدورها تكون مشحونة بالتيارات النفسية القوية، فالغناء وحب التحليق في الجو إنما هو ناتج عن حريات مصادرة أو هو قمع يُمارَس على الشاعر، لذلك أراد أن يتخطى حدود هذه المملكة ليحس بالأمان والرضى النفسي.

لكنه في ذلك -دوما- يريد أن يعلل هروبه من هذه المملكة والتحليق من دونها في الأجواء العالية، إذ يقول (إذا ضاق فكري أو أريد الظَّن)، فالشاعر يحب وطنه ومجتمعه، لكنه أحيانا لا يحس بالتوافق معه، لذلك يغني خارج السرب. ويستدرك الشاعر موطنه فيرمز إليه بـ "العش" و "الدوحة"، فمهما طار بعيدا في الأجواء فإنه سيعود إلى عشه ولن ينساه.

لقد أسقط الشاعر معاناته وأحزانه على هذا "العصفور" الرمز، إذ "مهما تكن الرموز التي يستخدمها.. فإنه حين يستخدمها الشاعر لابد أن تكون مرتبطة بالحاضر وبالتجربة الحالية، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها" (إسماعيل، 1978، صفحة 199)، فتبادل المدركات في تلك الصورة الرمز ساهم بشكل كبير في إظهار حالة الحزن. فيجب على الأديب أن "يحدثنا عن واقعه الشعوري الذي يرتبط في الوقت نفسه ارتباطا شعوريا وثيقا بتلك الواقعة الرمزية" (زايد، 1997، صفحة 202)، وذلك من خلال الرؤية الكلية التي تطبع الأبيات، أين نلاحظ ونشعر بذلك الاندماج الكامل بينهما، فـ "العصفور" إن هو إلا طائر متشكل على نفسية وهياة الشاعر.

لكن ما يُعاب على الشاعر في توظيفه للرمز (العصفور) نسبة ضمير المتكلم إلى نفسه، في الوقت الذي يستطيع أن يحصره في العصفور كلية، وهذا ما يمكن تسميته بتمزيق أو اختراق القناع، ومرد هذا أن الشاعر وجد "عصفوره" عاجزا عن التعبير عن تجربته الذاتية كفاية، مما يدفعه إلى أن يتم ما نقص بصوته المباشر. وإن دُلَّ هذا على شيء فإنما يدل على أنَّ المبدع لازال أسير صوته الغنائي الهش (الرواشدة، 1995، صفحة 16).

وعموما فإنه يمكننا القول: إن جيل الشعراء المحدثين والمعاصرين "جيل ضائع، ومن سمات ضياعه تلك الحيرة والقلق والشك" (عبد العزيز، 2005، صفحة 201)، رغم هذا فإن تناول الشاعر "عمر هيبه" للرمز في شعره لم يكن بالشيء الكثير، إذ إن معظم شعره كان يمتاز بالمباشرة والتقرير والوضوح. وحتى ما وظف فيه الصور الرمزية لم تظهر بالنضج الذي يسمح للقارئ بالاندماج معها كلية، لأن طرفا العملية -الشاعر والرمز- يجب أن يتفاعلا "تفاعلا عضويا، على الرغم من اختفاء الشاعر بـ[الرمز]، إلى الحد الذي لا يعود فيه مرئيًا لدى المتلقي" (الرواشدة، 1995، صفحة 14)، فلا يسمع إلا صوتا واحدا، ألا وهو صوت الرمز.

4. خاتمة:

من خلال ما تناولناه؛ فقد توصلت الورقة البحثية إلى النتائج التالية:

✓ إنَّ الشعر عبارة عن لعبة تصويرية متكونة من دوال لغوية. لذا فهو يبقى فضاءً مفتوحاً على جميع الجبهات القرائية والتأويلية، فهو نص مغامر جريء، يحاول تجاوز الواقع والمألوف، لا يعترف بالحقيقة المباشرة ولا يرضى بالخطيئة والابتذال.

✓ تتفق سياقات التصوير الفني عند "هيبه عمر" في كونها تعكس واقعية الفضاء الموحش والحزين المحيط به، فهي صور تحتشد في نصوصه ضمن تصورات ذهنية مجازية، تستند على التوظيف الفني للتفاصيل اليومية البسيطة، والعناصر الطبيعية والجزئيات الحياتية. فهي صور منتزعة من الواقع، إذ تستفيد من حيوية عناصره في رسم لوحة فنية مزدهمة بالألوان الكئيبة.

✓ يعتبر التصوير التشبيهي العنصر المسيطر في الكشف عن الحزن المتعشش في قلب الشاعر. وهذا على مستوى كافة متونه الشعرية، حيث تغلب التشابيه على الأنماط الأخرى، لاسيما في القصائد ذات الاتجاه التقليدي، أين تطغى الرؤية البصرية لربط المتشابهات، والعودة بها إلى صور تنشي بالحزن والاعترا ب، تتناص فيه مع الشعر القديم.

✓ كما عمد "عمر هيبه" إلى التصوير القائم على تبادل المدركات، من خلال أنسنة الحزن؛ أو تجسيمه. أي منحه ما ليس له، حتى يبدو أمام المتلقي وكأنه لا يشبه نفسه. ولا يتم ذلك إلا باستدعاء مناخات جديدة قادرة على احتواء التجربة الشعورية لديه.

✓ وظّف "عمر هيبه" الرمز الفني في قصائده بطريقة شحيحة، والتي تظهر على شكل ظلال تتحرك خلف النسيج الحسي لألفاظ اللغة. لهذا نستنتج أن التصوير الرمزي لظاهرة الحزن إنما هو أداة مشحونة، تعتمد إلى التّخفّي والاستبطان. وهو في ذلك يفتح مجالات رحبة للخيال والتيارات العاطفية والتأويلات المختلفة المصاحبة للموقف. إذ إن معظم شعره كان يمتاز بالمباشرة والتقرير والوضوح. وحتى ما وظف فيه التصوير الرمزي لم يظهر بالنضج الذي يسمح للقارئ بالاندماج معه كلية.

5. قائمة المراجع:

1. أعزوز شعيب. (1988). *الاتجاه القومي في الشعر المغربي الحديث* (الإصدار 1). الرباط، المغرب: جامعة محمد الخامس.
2. Roland Parthes. (1970). *le degré zéro de l'écriture*. France: coll point, Paris.
3. إبراهيم الغنيم. (1415هـ). *الصورة الفنية في الشعر العربي* (الإصدار د.ط.). الرياض، المملكة العربية السعودية: الشركة العربية للنشر والتوزيع.
4. إبراهيم أمين الزرزموني. (2000). *الصورة الفنية في شعر علي الجارم*. القاهرة، مصر: دار قباء.
5. إبراهيم عبد العزيز. (2005). *شعرية الحداثة*. دمشق، سوريا: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
6. ابن منظور. (1994م). *لسان العرب*، مادة (ش ب هـ) (الإصدار 3). بيروت، لبنان: دار صادر.
7. أبو عثمان الجاحظ. (1969). *الحيوان* (الإصدار 3). بيروت، لبنان: دار إحياء التراث العربي.
8. أبو هلال العسكري. (1981). *الصناعتين* (الإصدار د.ط.). بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
9. أحمد سيف الدين. (2015). *ظاهرة الحزن في الشعر العربي الحديث*. مجلة جامعة البعث، 37، (10)، 99.
10. الطريسي أعراب أحمد. (1987). *الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب* (الإصدار 1). الدار البيضاء، المغرب: مطابع إفريقيا الشرق.
11. جون بول سارتر. (2009). *الكيونة والعدم* (الإصدار 1). (نقولا متيني، المترجمون) بيروت، لبنان: المنظمة العربية للترجمة.
12. خير الله عصار. (1982). *مقدمة لعلم النفس الأدبي*. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

13. سامح الرواشدة. (1995). *القناع في الشعر العربي الحديث دراسة في النظرية والتطبيق* (الإصدار 1). أريد ، الأردن: مطبعة كنعان.
14. شعيب خليف. (2008). *هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل* (الإصدار 1). الدار البيضاء، المغرب: دار الثقافة.
15. صلاح فضل. (1980). *النظرية البنائية* (الإصدار 2). مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.
16. عبد الحليم حنفي. (1978). *مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية* (الإصدار 1). مصر: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.
17. عبد الرحمن بيسو. (1999). *قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر* (الإصدار 1). الأردن: دار الفارس.
18. عبد القادر توزان. (2006). *الشعور بالاغتراب عند أبي العلاء المعري وألبير كامو (أطروحة دكتوراه)*. الجزائر: جامعة الجزائر.
19. عبد القاهر الجرجاني. (1969). *دلائل الإعجاز* (الإصدار د.ط.). مصر: مكتبة القاهرة.
20. عبد الله خاطر. (د. ت). *الحزن والاكتئاب*. الرياض، السعودية: جامعة الملك سعود.
21. عبد الله محمد الغدامي. (2005). *تأنيث القصيدة والقارئ المختلف* (الإصدار 2). الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.
22. عبد الناصر هلال. (2005). *تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر*. القاهرة، مصر: مركز الحضارات العربية.
23. عبيد كلود. (2011). *جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر* (الإصدار 1). بيروت، لبنان: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.
24. عثمان حشلاف. (2000). *الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر* (الإصدار د.ط.). الجاحظية، الجزائر: منشورات التبیین.
25. عز الدين إسماعيل. (1962). *التفسير النفسي للأدب* (الإصدار د.ط.). بيروت، لبنان: دار العودة ودار الثقافة.
26. عز الدين إسماعيل. (1978). *الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية* (الإصدار 3). القاهرة، مصر: دار الفكر العربي.

27. علي حداد. (1986). أثر التراث في الشعر العراقي الحديث (الإصدار 1). بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية.
28. علي عشري زايد. (1997). استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (الإصدار د.ط.). القاهرة، مصر: دار الفكر العربي.
29. عمر هيبه. (2005). قلب وحجر (الإصدار 1). غرداية، الجزائر: المطبعة العربية.
30. عمر هيبه. (2008). حديث القرى (الإصدار 1). غرداية، الجزائر: المطبعة العربية.
31. كمال أبو ديب. (1979). جدلية الخفاء والتجلي دراسة بنيوية في الشعر (الإصدار 1). بيروت، لبنان: دار العلم للملايين.
32. محسن اطميش. (1982). "دير الملاك" دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر (الإصدار د.ط.). بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية.
33. محمد أبو موسى. (1988). البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري (الإصدار 3). القاهرة، مصر: مكتبة وهبة.
34. محمد غنيمي هلال. (1971). النقد الأدبي الحديث (الإصدار 5). القاهرة، مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.
35. محمد غنيمي هلال. (1998). الأدب المقارن (الإصدار 3). مصر: نهضة مصر للطباعة.
36. محمد مصطفى أبو شوارب. (2005). جماليات النص الشعري (الإصدار 1). الإسكندرية، مصر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
37. محمد ناصر. (1985). الشعر الجزائري الحديث (الإصدار 1). بيروت، لبنان: دار الغرب الإسلامي.
38. مصطفى ناصف. (1981). الصورة الأدبية (الإصدار 2). بيروت، لبنان: دار الأندلس.
39. هوجو فردريتش. (1972). ثورة الشعر الحديث (الإصدار د.ط، المجلد 1). (عبد الغفار مكاوي، المترجمون) القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.