الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن

١٩٨٠ - ١٩٩٥

The Image in Contemporary Arabic Poetry in Yemen

(1980 - 1995)

إعداد

أحمد قاسم علي أسحم

٩٦٢٠٣٠١٠١٢

إشراف

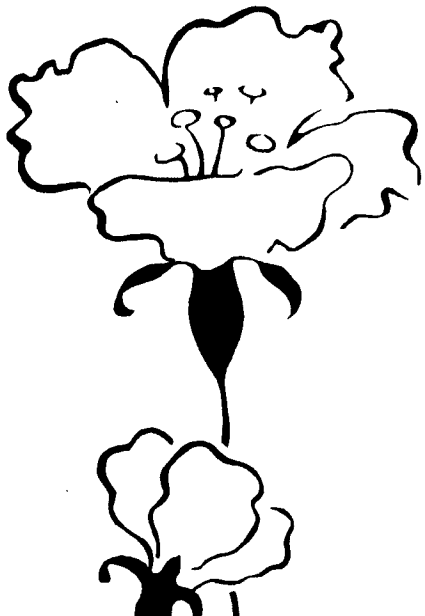
الأستاذ الدكتور

شكري عزيز الماضي

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
١. الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي	
٢. الأستاذ الدكتور يـــوسـف بكّـار	
٣. الدكتـور نايـف خالـــد العجلونـــي	
٤. الـــــدكتور عبـد القادر أبـو شريفـة	

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها في كلية الآداب والعلوم في جامعة آل البيت

نوقشت وأوصـي بإجازتهـا بتاريـخ ٢/ ٦ /١٩٩٩



الإهـــــداء

إلى وطني

اليمن الموحّد

الأرض والإنسان

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

بالبداية أتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى أستاذي القدير الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي، الذي لم يضن عليّ بوقته الثمين ولا بعلمه الغزير في رعايته لهذا البحث منذ أن كان فكرة مشوشة حتى صار على هذه الصورة، فله حق المعلم على تلميذه من الشكر والثناء والتقدير والاحترام.

كما أتقدم بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين استفدت من ملاحظاتهم القيمة وهم الأستاذ الدكتور يوسف بكّار نائب رئيس جامعة اليرموك، والدكتور نايف العجلوني رئيس مركز اللغات بجامعة آل البيت، والدكتور عبد القادر أبو شريفة رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم بجامعة آل البيت.

كما أتقدم بالشكر إلى جميع أساتذتي في جامعة تعز وجامعة آل البيت الذين كان لهم الفضل الكبير في بناء شخصيتي العلمية، وأخص منهم الأستاذ الدكتور ثابت بداري، والأستاذ الدكتور يحيى الجبوري.

وأتقدم بالشكر أيضاً إلى أستاذي الفاضل الدكتور عباس علي السوسوة الذي مدني بمصادر وظل يراسلني متابعاً ومحفزاً.

ولا أنسى أن أتقدم بالشكر إلى الأخوة: محمد قاسم أسحم، ومطهر حسن أسحم، وسمير عبد الفتاح أسحم، الذين لم يألوا جهداً في مدي بكل ما أريده من المصادر والمراجع.

كذلك أتقدم بالشكر إلى زميلي وأخي الأستاذ طه أحمد حسن على مساعدته لي في ترجمة بعض النصوص الإنجليزية.

وأخيراً أتقدم بالشكر الخالص إلى زوجتي التي غرست في أنفس أولادي معنى البحث، فوفرت لي جهداً ووقتاً.

الباحث

فهرس الدراسة

الموضوع	الصفحة
الإهداء	ب
شكر وتقدير	جـ
ملخص الدراسة	د
فهرس الدراسة	هـ
المقدمة	١
الفصل الأول	
مصادر الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن	
تمهيد:	٥
أولاً: المصدر الواقعي.	٩
أ. الواقع المحلي	١٠
١. المدينة والريف	١٠
٢. الأحداث السياسية والوطنية	١٧
٣. المرأة	٢٣
٤. من مظاهر الحياة الاجتماعية:	٢٧
١. ظاهرة الهجرة	٢٧
٢. ظاهرة القات	٣١
ب. الواقع القومي	٣٣
جـ. الواقع العالمي	٣٧
ثانياً: المصدر التراثي:	٣٨
١. المصدر الديني	٣٩
٢. المصدر التاريخي	٤٣
٣. المصدر الأدبي	٤٨
٤. المصدر الفولكلوري	٥١

الفصل الثاني

أنماط الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن

تمهيد: ٥٦

أولاً: تجديد النمط البلاغي: ٥٩

١. الصورة التشبيهية ٥٩

٢. الصورة الاستعارية ٦٢

ثانياً: تجديد النمط النفسي: ٦٨

١. الصورة السمعية ٦٨

٢. الصورة الشمية ٧٢

٣. الصورة الذوقية ٧٥

٤. الصورة اللمسية ٧٦

٥. الصورة الحركية ٨١

٦. الصورة المتجاوبة الرمزية ٨٢

ثالثاً: النمط الجديد: ٨٧

١. الصورة الإشارية ٨٧

٢. الصورة الفطرية ٩١

٣. الصورة العنقودية ٩٣

الفصل الثالث

أساليب بناء الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن

تمهيد: ٩٥

أولاً: الأسلوب القصصي ٩٦

ثانياً: الأسلوب الدرامي ١٠٧

ثالثاً: الأسلوب الرمزي ١١١

رابعاً: الأسلوب الأسطوري ١١٧

خامساً: الأسلوب الدائري ١٢٧

سادساً: الأسلوب التدويري ١٢٩
سابعاً: الأسلوب المكثف ١٣٢
الخاتمة ١٣٦
ملحق التراجم ١٣٨
المصادر والمراجع ١٤٤
الملخص باللغة الانجليزية ١٥٣

ملخص الرسالة

الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن

حاول الباحث أن يدرس الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن في الفترة ما بين ٨٠ -٩٥ من حيث: المصادر والأنماط وأساليب بنائها.. فوجد أن مصادرها يمكن أن تصنّف في مصدرين: واقعي وتراثي، وقد وجد أن الواقعي ذو ثلاثة جوانب: محلي وقومي وعالمي، وكان الأبرز هو المحلي ثم القومي، إذ استمد الشاعر من المكان والزمان والمرأة والمظاهر الاجتماعية المحلية، والقضايا العربية، صوره ذات الرؤى المختلفة التي تدل على أن الشاعر المعاصر في اليمن قد استطاع أن يطور مصادر الصورة من موضوعات عادية مكرورة إلى موضوعات جديدة لغرض إظهار خصوصية الشعر اليمني، التي لا تمنعه من أن يكون رافداً من روافد الحركة العربية المعاصرة.

وجاء المصدر الثاني التراثي مؤكداً تميز الصورة في الشعر المعاصر في اليمن، حيث اعتمدت على المصادر المتنوعة للتراث: الديني، والتاريخي، والأدبي، والفولكلوري، للايحاء بقضايا العصر والمشكلات المصيرية.

كما وجد الباحث أن أنماط الصورة المعاصرة في اليمن قد تطورت أيضاً تطوراً فنياً، عما كانت عليه في القصيدة التقليدية أو القديمة، إذ حصل تطور في الأنماط القديمة البلاغية والنفسية في اللغة والخيال والعلاقات بين التراكيب، كما وُجدت أنماط جديدة كالنمط الإشاري والفطري والعنقودي، والأهم الذي استطاعت الصورة أن تحققه -فنياً- هو أنها صارت هي البناء نفسه الذي تُفهم عن طريقه الفكرة.بكلمة أخرى، أنها لم تعد قشرة يمكن نزعها والاستغناء عنها.

كما وجد الباحث أن أساليب بناء الصورة الكلية قد تنوعت وتعددت، وأبرز تلك الأساليب التي كان هدفها بالدرجة الأولى تحقيق الوحدة العضوية للصورة - سبعة: القصصي، والدرامي، والرمزي، والأسطوري، والدائري، والتدويري، والمكثّف.

ويفسر الباحث هذا التنوع والتعدد والتطور الذي حصل للصورة في الشعر المعاصر في اليمن برغبة المجتمع اليمني في التحديث في شتى مجالات الحياة؛ إذ إن التنوع في الأدوات والأنماط والأساليب، يُعد آية على التطلع إلى عالم أفضل.

سوف تردكه طلقة من أرق[1]

فالصورة الشمية "في الأفق ..." جديدة تصويراً ولغة، فلم يعد هناك شيء ما يحترق فتكون الرائحة نتيجة لذلك، بل الرائحة نفسها هي التي تحترق رغبة في مزيد من الإيحاء الذي لا تستطيع اللغة العادية بعلاقاتها المنطقية أن توحي بما يريده الشاعر، ولذلك "تصبح الصورة الشعرية (حينئذ) ضرورية الاستخدام، لأنها تخرج الشاعر من ضيق المعجم ومن ضيق العناصر، فتثري اللغة وتنمو وتتطور"[2].

بقي أن نقول إن الشاعر المعاصر في اليمن، لم يتخذ الصورة الشمية للتزيين أو الشرح أو غير ذلك مما يجعلها زائدة، وإنما كان هدفه منها بناء الصورة الكلية وتجسيد رؤيته، كما مر معنا في النماذج السابقة، والنموذج التالي لسند عبد الله من قصيدة "سلام" وهي صورة كلية تتغنى بالريف اليمني:

لهذي الجبال التي عانقت هامة الشمس
مسكوبة في المدى
لهذا الصباح المعطر بالبن
والإرجوان الشفيق الذي يغسل الليل
عن صهوات القمم[3]

فالصورة الشمية "لهذا الصباح" جزء أساسي في الصورة الكلية تعكس البيئة اليمنية، ولا يمكن الاستغناء عنها.

وعلى ذلك فالصورة الشمية في الشعر العربي المعاصر في اليمن قد تطورت عما كانت عليه، إذ جاءت في بعض النصوص رمزية، وجاءت -أيضاً- جديدة في لغتها وبنائها أضف إلى ذلك أنها جاءت لوظيفة البناء والتجسيد.

---

(1) هيثم، اكتمالات سين، مصدر سابق، ص٣٣، ص٣٤.

(2) مدحت الجيار، مسرح شوقي الشعري دراسة في توظيف الصورة الشعرية وبنية النص، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢، ص١٨.

(3) سند عبد الله، محاولات ١، مصدر سابق، ص٥٣.

سوف تردكه طلقة من أرق[1]

فالصورة الشمية "في الأفق ..." جديدة تصويراً ولغة، فلم يعد هناك شيء ما يحترق فتكون الرائحة نتيجة لذلك، بل الرائحة نفسها هي التي تحترق رغبة في مزيد من الإيحاء الذي لا تستطيع اللغة العادية بعلاقاتها المنطقية أن توحي بما يريده الشاعر، ولذلك "تصبح الصورة الشعرية (حينئذ) ضرورية الاستخدام، لأنها تخرج الشاعر من ضيق المعجم ومن ضيق العناصر، فتثري اللغة وتنمو وتتطور"[2].

بقي أن نقول إن الشاعر المعاصر في اليمن، لم يتخذ الصورة الشمية للتزيين أو الشرح أو غير ذلك مما يجعلها زائدة، وإنما كان هدفه منها بناء الصورة الكلية وتجسيد رؤيته، كما مر معنا في النماذج السابقة، والنموذج التالي لسند عبد الله من قصيدة "سلام" وهي صورة كلية تتغنى بالريف اليمني:

لهذي الجبال التي عانقت هامة الشمس
مسكوبة في المدى
لهذا الصباح المعطر بالبن
والإرجوان الشفيق الذي يغسل الليل
عن صهوات القمم[3]

فالصورة الشمية "لهذا الصباح" جزء أساسي في الصورة الكلية تعكس البيئة اليمنية، ولا يمكن الاستغناء عنها.

وعلى ذلك فالصورة الشمية في الشعر العربي المعاصر في اليمن قد تطورت عما كانت عليه، إذ جاءت في بعض النصوص رمزية، وجاءت -أيضاً- جديدة في لغتها وبنائها أضف إلى ذلك أنها جاءت لوظيفة البناء والتجسيد.

---

(1) هيثم، اكتمالات سين، مصدر سابق، ص٣٣، ص٣٤.

(2) مدحت الجيار، مسرح شوقي الشعري دراسة في توظيف الصورة الشعرية وبنية النص، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢، ص١٨.

(3) سند عبد الله، محاولات ١، مصدر سابق، ص٥٣.

أيضاً من مثل: الحر والتجريبي والأجد، لذلك سعى الباحث لاختيار مصطلح يكون أدق من المصطلحات السابقة، ويتسع للتجربتين فما وجد غير مصطلح "معاصر" لا لأن معظم النقاد قد استخدموه من مثل:عز الدين اسماعيل في كتابه "الشعر العربي المعاصر" وإحسان عباس في "اتجاهات الشعر العربي المعاصر" ونازك الملائكة في "قضايا الشعر العربي المعاصر" ومحمد فتوح في "الرمز والرمزية في الشعر المعاصر"...الخ، بل لأنه ينطوي على بعدين متلازمين: البعد الزمني فهو يطلق على الشعر الذي ظهر في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية وبعد فني .. وهو أن الشاعر ينطلق في صياغته للقصيدة من خلال فلسفة جديدة لمفهوم الشعر مصدراً وماهية ومهمة.

وقد حاول الباحث أن يسير في منهج فرضته الظاهرة المدروسة نفسها، إذ انطلق من النص في رصد الصور، وتحليلها من حيث المصدر والنمط وأسلوب البناء.. ورصد التفاعل بين الصور الجزئية، وعلاقتها بمجموع الصور داخل القصيدة، غير متناسٍ ربط الصورة بالمفهوم الجديد للشعر.

وركز على وظيفة الصورة عند الحديث عن نمطها وأسلوبها، مستفيداً من المنهج الاجتماعي في التفسير لاعتقاده أن الفن ما هو إلا شكل من أشكال الوعي الاجتماعي.

وبعد النظر في أبعاد الظاهرة المدروسة أيضاً وُجد أنها تدور حول ثلاثة أسئلة:

ما مصادر الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن؟

وما أنماطها ... وما أساليب بنائها؟

وقد فرضت هذه الأسئلة تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول:

مصارد الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن.

وأنماط الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن.

وأساليب بناء الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن.

ومما لاشك فيه أن أي باحث لا بد أن تقف في طريقه صعوبات وعقبات، ومن أهم تلك الصعوبات التي اعترضت سبيل الباحث: عدم وجود ما يمت بصلة إلى الأدب اليمني من دواوين ودراسات في المكتبات الأردنية، مما جعل الباحث يأتي بكل مصادر الدراسة من دواوين وكتب من اليمن، فإذا ما أضفنا جدة الموضوع وعدم وجود رسالة سارت على المنهج نفسه الذي سلكه الباحث في تقسيم البحث كانت صعوبة أخرى؛ لأن البحث سار على غير مثال سابق.

ويعترف الباحث أن هناك أخطاء وهنات قد وقعت في هذا البحث، ولكن كما قال الناقد الحديث ريتشاردز: "لأن تقدم بحثاً ملؤه الأخطاء في مثل موضوع الصورة خير من ألاّ تقدم شيئاً على الإطلاق"[1].

والله أسأل التوفيق،،،

---

[1] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص٩.

الفصل الأول

مصادر الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن

تمهيد:

إن دراسة مصادر الصورة لها أهمية كبيرة في معرفة المنابع التي استقى منها الشاعر صوره؛ فقد أوضحت الدراسات المختلفة "أن ثمة عوامل شخصية متعددة تتحكم في مجال الصورة وطبيعتها، ومن ذلك: تجربة الكاتب الشخصية، وقراءاته، وبيئته التي يعيش فيها، وأصدقاؤه ومعارفه"[1]، هذا الكم الهائل من العوامل يتدخل في تشكيل صور الشاعر، ومن هنا تنشأ صعوبة تحديد مصدر للصورة الشعرية، خصوصاً إذا كانت معاصرة، لأن الشاعر المعاصر "لا يقبل صور الطبيعة الناجزة"[2]، وإنما يفتت الأشياء الواقعة في المكان، لكي يفقدها تماسكها البنائي الماثل أمامنا، ولا يبقي منها إلا على صفاتها"[3] ثم يصهرها صهراً جديداً بذاته "وتموجات نفسه وطاقته الفكرية"[4].

ومع ذلك فغالباً ما يكون الشاعر قد استقى صوره من تجاربه التي عاشها في مجتمعه، من خلال صراعه وتفاعله معه، ولا شك أن الواقع تتفاعل فيه ثقافات ورؤى عديدة، بعضها يرجع إلى التراث، والآخر ينبع من المجتمع.

من هنا نستطيع أن نرجع جميع مصادر الصورة إلى مصدرين، هما الواقع والتراث. وهنا يبرز سؤال: هل هناك مصدر ذاتي للصورة كما يذهب بعضهم؟

لا شك أن المصدر الذاتي متمثلاً بخيال الشاعر له الدور الأساسي في انتاج الصور، ومع ذلك ما كان للأديب أن ينتج العمل الأدبي لولا المجتمع[5]، كما أننا لا نستطيع أن نجزم أن هناك صورة ذاتية مطلقة، أضف إلى ذلك أن الذات -كما قلنا آنفاً- إنما تكمن وظيفتها الأساسية، والمهمة في صهر العناصر التي تستمدها من الواقع أو التراث، فتخرجها برؤية جديدة، يقول محمد غنيمي هلال: "والصور التي ينقلها (الشاعر) في شعره لها مصدرها من الطبيعة

---

(1) شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، (د. ت)، ص١٧١.

(2) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٢٨.

(3) المرجع نفسه، ص١٢٩، وينظر المراجع التالية:

أ. شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ط١، دار المنتخب العربي، بيروت، ١٩٩٣، ص٦٠.

ب. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص١٤.

(4) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، ص٦٠، وانظر: سعد أبو الرضا، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ط١، مكتبة المعارف، الرياض، ١٩٨١، ص١٤٤.

(5) الماضي، في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص٨٨.

والوجود من حوله، ولها بذلك صبغة إنسانية عامة، والشاعر يستمدها من خارج ذاته"[1].

ويلاحظ أن آراء القائلين بالمصدر الذاتي للصورة تتصف عموماً بالاضطراب، كما هو الحال عند عدنان محمد المحادين في رسالته: "الصورة الشعرية عند السياب"، ففي الوقت الذي يرى أنه لا يمكن "أن نعد ما يمتلكه السياب من تجارب خاصة وعامة وثقافة، مصادر ذاتية لصوره، بقدر ما نعدها عوامل مساعدة على ابتكار الصور؛ لأن ما يمتلكه السياب يمكن أن نعده إلى حد ما ملكاً مشاعاً للجميع"[2]، نراه يعود ويقول مناقضاً ما قرره آنفاً: "ومن الممكن أن نعد ما يمتلكه من تجارب وثقافة مصادر ذاتية، إذا توافرت للصورة الشعرية إحدى هذه المميزات:

أولاً: أن تكون الصورة الشعرية تجسيداً حقيقياً لاحساسات الشاعر، وتعبر تعبيراً صادقاً عن مواقفه الذاتية.

ثانياً: أن تكون العلاقات القائمة بين عناصر الصورة جديدة، ابتكرها، أو اكتشفها الشاعر بنفسه.

ثالثاً: أن تكون الأفكار والمضامين التي تحملها الصورة أفكاراً ومضامين جديدة ابتكرها، أو اكتشفها الشاعر بذاته"[3] .

وهذه المميزات التي وضعها – والتي يمكن اختصارها بالميزة الأولى؛ لأنها تحمل مضمون الميزتين الأخريين –لا تعطي الصورة السمة التي تصير بها ذات مصدر ذاتي، إذ تنطبق هذه المميزات على الصورة سواء أكان مصدرها واقعياً أو تراثياً؛ لأن الصورة سواء أكان مصدرها واقعياً أم تراثياً– إذا لم تكن جديدة ومبتكرة ومجسدة لإحساس الشاعر، فهي صورة تسجيلية أو حرفية أو جاهزة، والجميع متفق على أن هذه الصور ليست صوراً فنية.

ومن هنا يتبين أنه ليس هناك معايير علمية تجعلنا، نميز المصدر الذاتي عن غيره من المصادر، لأن "التجربة الشعرية الجديدة تترك للشاعر الحرية في أن يخوض عوالم متباينة بعضها من داخل نفسه، والآخر من خارجها"[4]، والعالم الداخلي هو تجارب وموروثات مرجعها الخارج بمعنى "أنها فينا وليست منا"[5]، فإذا قلنا –كما قال المحادين– إن المصدر الذاتي يعتمد على "التجارب المهمة التي استوعبها (الشاعر) وتمثلها"[6]، فإن هذه التجارب لم تأتِ من فراغ، فقول الشاعر السياب:

عصافير أم صبية

---

(1) محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر، بـ (د. ت)، ص٥٨.

(2) عدنان محمد المحادين، الصورة الشعرية عند السياب، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٣، ص٢٩.

(3) المرجع نفسه، ص٢٩.

(4) محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشرق الأولى، ١٩٩٤، ص١٢٩.

(5) محيي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص٩.

(6) المحادين، الصورة الشعرية عند السياب، مرجع سابق، ص٣٨.

عليها سنا من غدٍ يلمع
وأقدامها العارية
محار يصلصل في ساقية
لأذيالهم رفة الشمأل
سرت عبر حقل من السنبل
وهسهسة الخبز في يوم عيد[١]

يقول المحادين معلقاً: "فالسياب في صوره هذه يتذكر أيام لعبه مع أقرانه ... فاستمد من تلك الذكريات هذه الصورة الجميلة ... فهذه إذن صورة خارجية، وصلها أو قرنها بتجربته الذاتية، فأصبحت أفكاراً ذاتية"[٢].

أي أن هذه الصورة ذات مصدر واقعي، هو بيئة الشاعر، فكيف صارت ذات مصدر ذاتي؟

وهذا هو الذي دفعنا إلى إنكار المصدر الذاتي؛ لأنه يدفعنا إلى الاضطراب فضلاً عن أنه يشكل خطراً، وذلك في "إعادة الظاهرة الأدبية إلى مصادر غير ملموسة"[٣].

فمثل هذه الصور التي يرى بعض النقاد أن الشاعر استمدها من اللاوعي، فإنها -كما يقولون أيضاً- إنما هي مستمدة من طفولة الشاعر، فبقيت في لا شعوره محتفظة بتأثيرها وإيحاءاتها فترة طويلة[٤] كذلك الصور التي استمدها من اللاشعور الجمعي، إنما هي في الأساس- ما أسميناه بمصدر التراث، فقول عبد العزيز المقالح مجسداً رؤيته عن الجمهورية، وقد رسخت واقعاً ملموساً يعطي ثماره بهذه الصورة.

فالقدم الثابت فوق الرمل والصخور
أشرف على جبين ألف شاعر[٥]

فعناصر هذه الصورة مستمدة من الواقع، مصدرها واقع اليمن في مرحلة الجمهورية، وذات الشاعر هي التي كان لها الفضل الكبير في التوحيد بين العناصر المتنافرة في صورة فنية توحي بأن الجمهورية ما رسخت قدمها إلا بعد أن أزهقت أرواح كثير من الشعراء[٦] .

---

(١) المحادين، الصورة الشعرية عند السياب، مرجع سابق، ص٤٠.

(٢) المرجع نفسه، ص٥٠.

(٣) شكري عزيز الماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧، ص٩٤.

(٤) انظر العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، مرجع سابق ص٢١٦.

(٥) عبد العزيز المقالح، الديوان، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٧٦، ص١٢٤.

(٦) الواقع التاريخي للثورة التي أتت بالجمهورية يؤيد هذه الصورة. يقول هلال ناجي موضحاً السبب الذي دفعه لدراسة الشعر في اليمن: "إعجابي العميق بالفروسية التي اتصف بها أدباء وشعراء هذا القطر، فما أعرف بين أقطار العرب كافة قطراً قدّم أغلى الضحايا من أدبائه على مذبح الحرية كالقطر اليمني في ثورته الرائدة على الملكية عام ١٩٤٨"، هلال ناجي، شعراء اليمن المعاصرون، ط١، مؤسسة المعارف، بيروت، ١٩٦٦، ص٥، ٦.

وعلى ذلك فالصورة مهما يكن نمطها فإنها ليست منفصلة -من حيث مصدرها- عن الواقع أو التراث. ولذلك عد (س. د. لويس) الخيال مفسراً لما تنقله الحاسة. وزعم أن الإنسان أو الشاعر لن يستطيع أن يبدع صورة ما لم تكن له عين بصيرة[١].

وهو رأي ظاهر الفساد، لأن الذي يجعل الشاعر يبدع هو الموهبة أولاً، ثم ثقافته وتجاربه التي اكتسبها من محيطه الذي يؤثر فيه بما يصطرع فيه من ثقافات ورؤى، وما على الشاعر إلا أن يتفاعل ليبتدع رؤية جديدة ويشكلها في صورة جديدة مبتكرة[٢]، قادرة على إثارة مشاعر انسانية، "فقصة الفنان كثيراً ما تكون قصة كل إنسان"[٣].

وبهذا يكون المصدر -في رؤية الباحث- هو الذي اعتمد عليه الشاعر لتشكيل صورته حتى يجسد رؤيته وتجربته من خلالها، وهذا المصدر لا يعدو أن يكون واقعياً أو تراثياً، مع التأكيد على أهمية الذات في اختيار الموضوع وفي صهره وتشكيله، وبذلك يتميز شاعر عن شاعر، ويتميز شعر الشاعر من مرحلة إلى أخرى.

---

(1) C.D. Lewis, The Poetic Image, London, 1969, p. 45.

(2) Bowra, C. M., The Romantic Imaigination, Oxford University, 1976, p. 1.

(٣) روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٢، ص٥٨.

أولاً: المصدر الواقعي.

من أهم سمات الصورة الشعرية المعاصرة أنها وسعت من مصادرها؛ فكان الواقع من أبرز تلك المصادر، ولذلك رأى الشاعر المعاصر أن الشعر ليس "مشاعر وإحساسات وتخيلات تستمد من الماضي وحده، بل خليق به أن يستمد من الحاضر، وكل ما يتصل به"[١] فاهتم به اهتماماً كبيراً، ووقف عنده وقفة تبصر وتأمل باعتبار أن هذا الواقع ذو حركة مضطربة[٢] فتميزت وقفته عن وقفة غيره سواء من ناحية العمق والفهم، أو من ناحية الموضوعات، فكل الأشياء في نظره صالحة لأن تكون موضوعات شعرية. وهو ما أكدته خالدة سعيد في كتابها، "البحث عن الجذور" حيث قالت عن مصدر الصورة عند محمد الماغوط: إن مصدرها عنده الأشياء التافهة المنبوذة، والأشياء الجميلة المقبولة[٣] .

ويقول محمود درويش: "الشعر -كما تعلم يا صاحبي- لا يأتي من انتظار الشعر، أو من البحث عن الشعر، لأنه في حاجة إلى ما هو خارج عن هويته، في حاجة إلى ما يبدو أنه نقيضه على الرغم من أنه مصدره، لهذا نهرب من ذاتنا إلى زحام العالم، ويصبح في وسع ورقة مريضة تسقط من شجرة أن تحرك الإيقاع الساكن، ويصير في وسع فتاة مجهولة تنتظر سيارة الباص، وتقضم ساندويشتها أن تفتح باب القصيدة على مصراعيه"[٤] .

وهكذا صار الشاعر المعاصر تلفت نظره أشياء في واقعه ومجتمعه، إذ صار من "الكلام الذي يتحدث به الناس في واقع تجاربهم يأخذ مادته الغفل التي يشكلها، ومن الأصوات التي تسمعها أذناه فعلاً يأخذ أصواته التي ينظمها"[٥] . لأن الهدف نقل تجربته وإحساسه إلى الناس "لا لإظهار براعته الفنية أو مهارته اللغوية أو استعراض ثقافته بل لكي نشاركه التجربة بشكل يؤدي إلى تغيير وجهة نظرنا -كقراء- أو تعديلها أو تأكيد ما كنا نؤمن به"[٦] ، ولهذا رأى (ريتشاردز) -في معرض دفاعه عن الشعر- أنه وسيلة لخلاص الانسانية[٧] .

ومن هنا لم يكن غريباً أن نرى شاعراً مثل صلاح عبد الصبور يستوحي صوره من معاناة العامل العادي، كما في هذه الصورة:

---

(١) شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار المعارف، (د.ت)، ص٩٦.

(٢) انظر اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص٤٥، وعز الدين اسماعيل، الشعر المعاصر في اليمن، الرؤية والفن، دار العودة، بيروت،١٩٨٦، ص٢١٥.

(٣) خالدة سعيد، البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠، ص٧٥.

(٤) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥، ص١٤٥.

(٥) محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ط٢، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ١٩٧١، ص٤٠.

(٦) الماضي، في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص٩٢.

(٧) ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ت / محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧، ص٢٢٠.

يا صاحبي إني حزين
طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهي الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف
ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش
فشربت شاياً في الطريق
ورتقت نعلي[1]

فهذه الصورة انتزعها الشاعر من واقع العامل العادي للإيحاء بما يشعر به من حرمان وملل ورتابة.

وليس بالأمر السهل أن ينظر الشاعر إلى شيء ما في المجتمع، فيهب إلى الأوراق ليكتب شعراً، ذا رؤية معاصرة، فقديماً قال الشاعر:

والشعر صعب وطويل سلمه

وهو ما يؤكده (رلكه) حيث يرى "حاجة الشاعر إلى حياة كاملة طويلة، ليكتب في النهاية عشرة أبيات بليغة، بل من أجل أن يكتب بيتاً واحداً، عليه أن يرى مدناً عدة ورجالاً ونساء وأشياء وحيوانات و..."[2] ، أي أنه لا بد للشاعر من ثقافة واسعة تدعم موهبته الفنية، وإلا عجز أن يشكل صورة ذات رؤية جديدة، تولّد إحساساً جديداً في نفس القارئ.

هذا ويمكن القول إن المصدر الواقعي ينطوي على ما يلي:

المكان والزمان وما ينطويان عليه من قيم ومثل والأحداث السياسية والاجتماعية، والأعراف والتقاليد السائدة محلياً، وحركة الواقع العربي والعالمي.

أ. الواقع المحلي:

١. المدينة والقرية:

تعد المدينة موضوعاً معاصراً من موضوعات الشعر، وصارت من أهم المصادر الواقعية للصورة الشعرية المعاصرة، ولسنا -هنا- بصدد البحث عن سبب ذلك، ففي مناقشة إحسان عباس لذلك ما فيه الكفاية[3] .

وقد ظل الشعراء المعاصرون في اليمن يستمدون من هذا الموضوع صورهم، وعكست تلك الصور رؤيتهم.

---

(١) مديحة عامر، قيم فنية وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص٢٥.

(٢) ناصف، الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص ٣٢.

(٣) انظر إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار الشروق، عمان، ١٩٩٢، ص٨٩، ص٩٠.

فالمدينة في رؤية المقالح ليست سيئة بحد ذاتها، وإنما هناك شيء يغير وجهها الجميل، ويفسدها، شيء ينمو داخلها كالسرطان يقول:

المدائن حبلى
ونهر الطفولة يجري
ولكن شيئاً بظهر المدينة يزحف
يزحف
يشرب ضوء قناديلها
تصمت الطرقات[1]

وفي قصيدة "وجه المدينة الآخر" لاسماعيل الوريث، ترى المدينة مكفهرة والكآبة تغطي البيوت، والموت ينتظر الزحام فيدخل من خلاله، ويرسل أشباحه فتجوب الحواري الفقيرة، كما توحي هذه الصورة:

يفتح الموت بوابة وراء الزحام ويدخل
يرسل أشباحه شيعا
فتجوب الحواري الفقيرة
تنسل من جسد الليل سماً زعافا
وتنسج حول عيون الصغار الكوابيس[2]

فالصورة توحي بأن الموت معشعش بالمدينة حيث الزحام الذي يدل أصلاً على الحياة.

وتصبح المدينة في قصيدة "مدينة القبور" بلاداً للزيف، ليس فيها شيء جميل فكل ما فيها مزيف، وليس فيها على حقيقته إلا الغبار والكلاب، كما توحي به هذه الصورة:

قائمة مدينتي مدينة القبور
أوجه أهلها محشوة بالزيف
بالغرور
يدخلها الغبار فاتحاً إذا أتى الصباح
وتنبح الكلاب حين يأتي ليلها المجدور[3]

من أجل ذلك كان لا بد أن يبحث الشاعر عن مدينته الفاضلة المثالية كما توحي هذه الصورة من قصيدة، "البحث عن مدينة أفضل".

---

(1) عبد العزيز المقالح، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٨١، ص٤٢.

(2) اسماعيل الوريث، مرثاة عدو الشمس، ط ١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٧، ص١٨.

(3) المصدر نفسه، ص٥١.

أحلم بالمدائن المغسولة الخضراء
حيث يرف الحلم في السماء
ويلعب الأطفال في بيوت رحبة
الأرجاء[1]

وهكذا نجد أن صور الشاعر الوريث توحي بأن المدينة موبوءة بالفقر، والانحلال والنفاق، والزيف؛ لذلك يحاول أن يبتدع مدينة أخرى هي أقرب ما تكون من الريف اليمني الأخضر الجميل، حيث القيم لم تلوث بعد.

وفي صورة للشاعر محمد حسين هيثم توحي برؤية أن المدينة بالرغم من اتساعها لا تستطيع أن تستوعب القروي النازح إليها، فهو يعبر عن أزمة القيم في المدينة المعاصرة، وسيطرة المادة عليها.

أيا عدن الوسيعة مثل صدر الأم
يا عدن التي ضاقت بخطو النازح القروي
لم أسمع هبوب البحر محتفلاً
كعادته[2]

ويفسر صورته السابقة بهذه الصورة:

تدخل المدن
المسالخ
هواؤها يورانيوم
هواؤها نشارة العظام المتفلسفة
هواؤها سماسرة وشواهد لا تكل
هل تدخل المدن
المسالخ
إذن
تمسك بقلبك جيدا[3]

إنه موقف عام من المدن كلها، إنها تحتاج إلى حذر وحرص، ولذلك يقع من لا يعرف المدينة على حقيقتها، يقع من يأتي إليها ليطلب الحياة فيها لنفسه ولأسرته القابعة في القرية كما

---

(1) المرجع نفسه، ص٢٤.

(2) محمد حسين هيثم، اكتمالات سين، ط١، دار الهمداني، عدن، ١٩٨٣، ص٣٩.

(3) المرجع نفسه، ص٧٣.

توحي به قصيدة "القروي" التي صورت معاناة العامل الغريب في المدينةالتي تنتهي به إلى السجن، كما تقول هذه الصورة:

ها هو ذا يجلس في طرف الزنزانة منفرداً

يستقرئ قلبه

ويحاذر أن يتكئ على الجدران[1]

ويستمد عبد الصمد القليسي من المدينة صوراً لتجسيد رؤيته عن عيد رأس السنة في المدينة، منها هذه الصورة:

ألا فاشهدوا

كل عام وأنتم بخير

عند منتصف الليل

زفت إلينا كلاب المدينة

عاماً جديد!

ألا فاشهدوا

كل عام وأنتم بخير

كل عام وحكام أمتنا طيبون

وحراسهم

وبطانتهم[2]

فالشاعر يجسّد بهذه الصورة تلك الليلة على أنها ليلة عادية، ولكنها تفترق عن أي ليلة بالازعاج المصطنع الذي تسببه الإذاعة المرئية والمسموعة، حين تذيع تهانيها بقدوم يوم رأس السنة، الذي لا يكون يوماً سعيداً إلا على طبقة معينة.

هناك مصدر آخر مرتبط بالمدينة، وهو الحفلات التي تجري فيها، وقد استمد محمد حسين الجحوشي بعض صوره منها، ليجسد رؤية خاصة، وهي ان تلك الحفلات ما هي إلا حفلات تنكرية لا تظهر الوجوه الحقيقية لشخصياتها، يقول:

تشكيل مريع من وحوش الغاب

طير جارح ما زال بعض دمٍ عالقاً في مخلبيه

إلى أن يقول:

سينتهي الحفل

---

(1) محمد حسين هيثم، الحصان، ط١، دار الهمداني، عدن، ١٩٨٥، ص٧٤.

(2) عبد الصمد القليسي، إيقاعات للزمان والمكان، ط١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٧، ص٣١.

وينزع كل وجه ذلك الورق المقوى منه

يودعه سحيق الروح[1]

ويرى عبد اللطيف الربيع المدينة -كما توحي به الصورة التالية- مقبرة، وما الشرطي الذي ينظم السير في شوارعها إلا رجل ينظم السير نحو المقبرة !! يقول:

قرب "خزيمة"[2] يتسع الجسد

وتكثر الحركة

وهناك دائماً شرطي

ينظم السير نحو "المقبرة"[3]

إنها صورة مهولة حين يتدفق الناس متزاحمين زرافات نحو الموت مفضلين إياه على الحياة في المدينة، يتسابقون على اللحود للعيش مع أصحابها!

فهل لذلك تفسير؟ .. يقول نزار قباني: "لم تعد مشكلة الإنسان العربي أن يجد شقة يسكن فيها، أو يتزوج فيها، أو ينهي أيامه الأخيرة فيها، إن المشكلة الكبرى التي يواجهها المواطن العربي هي أن يجد قبراً يدفن فيه.. فالأنظمة العربية ترفضك حياً وترفضك ميتاً -كما يرى الشاعر- ترفض ان تحتفل بعيد ميلادك وترفض ان تنشر نبأ وفاتك في صحفها، وترفض أن تقيم سرادقاً يقرأون فيه القرآن على روحك"[4] .

ويرسم عبد الغني المقرمي صورة للمدينة، فتبدو حزينة كئيبة يعربد فيها الليل ويمنع عنها كل بصيص من ضوء، حتى القمر، حاول أن يخيط الليل (الرمز) جفونه، حتى يصول واقرانه من فقر وجوع ومرض في المدينة كيفما شاءوا، ويظل النهار (الرمز) هناك بعيداً عنها، خائفاً وجلاً ... يقول:

الليل ينثر الظلام في أزقة المدينة الحزينة

والبدر أوشكت أنامل الدجى

تخيط بالكرى جفونه

وأوشكت مآذن المدينة

تبوح بالمواجع الدفينة

لكنما الظلام حولها يلف حزنها بصمته

---

(1) محمد حسين الجحوشي، ما لم تقله الغيوم، ط١، دار الهمداني، عدن، ١٩٨٣، ص١٣.

(2) خزيمة هي أشهر مقبرة في مدينة صنعاء.

(3) عبد اللطيف الربيع، الكفن – الجسد، ط١، دار آزال، بيروت، ١٩٨٦، ص١٨.

(4) مختار أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، (ع١٩٦)، الكويت، ابريل ١٩٩٥، ص١٨٣.

وينشر الهدوء والسكينة[1]

وهكذا تتحول السكينة رمزاً للذل والخنوع، ويظل الظلام يعربد في المدينة مع الإحباط، وتتولى رموزه كتم الأنفاس، حتى تتحول المدينة إلى مكان موبوء بالحشرات والآفات التي تمتص دم الإنسان، كما تقول هذه الصورة:

الليل في مدينتي
مدينة يلفها السكون والضباب
وسورها مجرّة من السراب
وبابها مغارة
يعيش في ظلالها الكثيف زمرة من البغاث والجراد
تقتات كل قادم إلى مدينتي[2]

وفي صورة لمحمد عبد الإله العصار نرى المدينة ميتة، فهي تنام دون روح، وكثرة الناس فيها ليس دليل حياة بقدر ما يرمز إلى ضياع الروح الإنسانية فيهم.. يقول:

خلق كثيرون هنا
وأنت في المدينة التي تنام
دون روح
خلق كثيرون هنا
رأيتهم ولم يروك[3]

ويرى أحمد قاسم دماج أن المدينة غامضة، ومصدر للمجاعة:

غامض كالحنين إلى الفجر وجه المدينة
والشوارع متربَة بالضنا
بأعيننا المتعبة
إنها المسغبة[4]

وإذا كان الشاعر المعاصر في اليمن قد نظر إلى المدينة نظرة تشاؤمية؛ فإنه على العكس من ذلك في نظرته إلى الريف اليمني، فهذا سند عبد الله يستمد صورته التي يرسم بها حبيبته (الحقيقة أو الرمز)من الريف:

كوجه قريتي

---

(1) عبد الغني المقرمي، من أوراق العمر، ط١، دار المجد، صنعاء، ١٩٩٥، ص٧٤.

(2) المرجع نفسه، ص٧٥.

(3) محمد عبد الاله العصّار، قصائد"اليمن الجديد، العدد (٥)، صنعاء، ما يو ١٩٩١، ص٩٢.

(4) أحمد قاسم دماج، "أحدهم" اليمن الجديد، العدد (٢)، صنعاء، فبراير ١٩٩١، ص١١١.

ونكهة المروج

والجبال

كبهجة الحصاد

أرسمها حبيبتي[١]

ومن جمال الطبعية القروية، ينطلق محمد حسين الجحوشي مستوحياً صورة منها، كما نراه في هذه الصورة التي تعرض علينا مشهداً رمزياً:

الغيوم النبيلة

إذ تعطش الأرض ترفدها بالنَّمير الحلال

لا يضايقها

أنه تباهي الحقول بنضرتها

أو تمد الغصون لآلئها ثمراً أو غلال

حسبها فرح وزغاريد

تنهل صخابة

- حين تعصر أثداءها [٢]

من شفاه الشجر[٣]

فهي صورة مستمدة من الريف اليمني للايحاء بدور الثورة اليمنية، التي رمز إليها الشاعر بالغيوم، هذه الثورة متمثلة بثورتي سبتمبر واكتوبر، اللتين حققتا للشعب مصالح كثيرة.

وإذا كان الشعراء المعاصرون العرب، قد تعرضوا لموضوع المدينة، فإن هناك اختلافاً في نظرتهم اليها، إذ ظهرت "بغداد عند السياب مبغى كبير"[٤]، ومقدسة المال ووحشاً يفترس كل من يقترب منها. وعند حاوي تتحول "بيروت إلى مدينة للزيف، كل ما فيها مصنوع حتى الحب،

---

(١) سند عبد الله، محاولات ١، ط١، دار نجاد، صنعاء، ١٩٩٥، ص٤٥.

(٢) في الصورة الجزئية الأخيرة يظهر أثر البردوني واضحاً، ففي قصيدة "عينة جديدة من الحزن".

يقول البردوني:

مثلما تعصر نهديها السحابة: تمطر الجدران صمتاً وكآبة.

انظر البردوني، لعيني أم بلقيس، ط٤، دار إحياء التراث العربي، ١٩٧٧، ص٢٢.

والبردوني لم يبتكرها، وإنما استوحاها من تراث الفراعنة، " فقد صوّر الفراعنة السماء على هيئة أنثى يتحلب المطر من ثديها"، انظر: نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط٢، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨٢، ص١٦١.

(٣) الجحوشي، ما لم تقله الغيوم، مصدر سابق، ص١١.

(٤) عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٩١.

وبغداد البياتي ذات صور متحولة[١] . بينما نرى رؤية الموت والفقر والظلم والازعاج والكيد وغيرها هي التي تطغى على الصورة التي استمدها الشاعر المعاصر في اليمن من المدينة.

كذلك نرى الشاعر العربي المعاصر يحلم بمدينة مثالية، تحل مكان مدينته الحقيقية فحجازي يحلم بمدينة لا يتركه الناس فيها وحيداً، وترسم نازك الملائكة مدينتها الفاضلة المثالية، وتعطيها اسم "مدينة الحب" ويخلق عبد الصبور في ديوانه "الناس في بلادي" عالماً مثالياً يتسع للحب [٢] [٣] ، بينما نرى الشاعر المعاصر في اليمن يرى القرية بما تحمل من سمات الصفاء والنقاء هي مدينته الفاضلة (اليوتوبيا)، ولعل السبب يكمن في أن الشاعر المعاصر في اليمن كان -ربما- أكثر احتكاكاً بالمواطن العادي المسحوق، فعرف كثيراً مما يتعلق بمعاناته.

ولا نعدم القول بأن الرؤية المعاصرة بشكل عام رؤية سوداوية نقدية ترى أن المادة في المدينة قد سحقت كثيراً من القيم الانسانية الأصيلة النبيلة.

٢. الأحداث السياسية والوطنية:

كثيرة تلك الصور التي مصدرها الأحداث السياسية والوطنية اليمنية، فما تكاد تفتح ديواناً من الدواوين الشعرية ، إلا تجد صوراً يكون مصدرها الوطن أو الثورة أو الوحدة، فإذا ما نظرنا في دواوين شاعر رائد هو المقالح، وجدنا معظم إنتاجه يدور حول هذه الأحداث، فقد شكلت المصادر الحقيقية لشعره، يقول وهب رومية: "اليمن -كما يلوح في شعر عبد العزيز المقالح- أسطورة قصية وغامضة لا يكف الشاعر عن الحنين إليها، ولا يتوب عن الشوق"[٤] .

ولما كانت قصيدة المقالح بعمومها مشدودة بجذورها إلى وطنه اليمن[٥] ، غدت "ملكاً لكل يمني، لأنه قد عبر بذلك لا عن عبد العزيز المقالح الشخص أو الفرد، وإنما عبر عن ذلك من خلال تجارب وممارسة صادقة عما يشعر به كل يمني"[٦] .

---

[١] خليل المرسي، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ط١، مطبعة الجمهورية، دمشق، ١٩٩١، من ص٣٢ – ص ٣٤.

[٢] أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٢٦٣، ص٢٦٧.

[٣] فلم تقتصر هذه النزعة العدائية على الشاعر فقط، بل هي موقف الروائي المعاصر أيضاً، فالبطل في رواية "مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة" لفاضل العزاوي، يحلم بمدينة خالية من الناس، ومن الضجة، ويحقق حلمه عن طريق وباء اكتشفه، فأحال المدينة إلى مقبرة، ثم انتحر اخيراً!!

انظر: شكري عزيز الماضي، إنعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٧٨، ص٢٣٤.

[٤] وهب روميه، "عبد العزيز المقالح بين غربة السلطة وحضور الوعي"، في النص المفتوح، قراءة في شعر عبد العزيز المقالح، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩١، ص٤٧.

[٥] عبد الودود سيف، "المقالح من رحلة البحث عن صنعاء حتى الخروج من دوائر الساعة السليمانية"، المرجع نفسه، ص٨.

[٦] عبده عثمان، "حوار معه"، في حوار مع أربعة شعراء في اليمن، دار النهضة، بـ (د. ت)، ص٣٣، ص٣٤.

ولنكتف بنماذج شعرية للشاعر من الفترة المحددة للدراسة، فديوان "الخروج من دوائر الساعة السليمانية" أغلب صوره -إن لم تكن كلها- مصدرها اليمن يقول:

وطني كان
ما زال
يبقى
سخياً بأمواته
وسخياً بأحزانه
شجر البن
يا وطني، كنت
أنت
الشهيد
وكنا ... صغاراً على راحتيك
نداعب وجه التراب
نقبل جدرانك الهرمات
وحين سمعنا نداء الجبال تطير به قطرات من الدم
جئنا
أفقنا
استجبنا[1]

نجد مصدرين استمد الشاعر صوره منهما: حبه للوطن، وتمجيده للثورة، التي هي استجابة الشعب لنداء الوطن، وترى توحد الوطن - في رؤية الشاعر- بالشهيد.

وفي صورة لاسماعيل الوريث ترى الثورة تتحول إلى نخلة، وفي ذلك رمز ثري يوحي بالأصالة والخلود والخصب ... تقول:

ويطير الزمان
ولكنك النخلة المنتفاة تطول
وتضرب في الأرض عمق الثبات
وثمرك ينضج ينضج[2]

---

(1) المقالح، الخروج من دور الساعة السليمانية، مصدر سابق، ص٢٢، ص٢٣.

(2) الوريث، مرثاة عدو الشمس، مصدر سابق، ص٣٨.

وفي صورة لمحمد علي الشامي، يصير "أيلول" –في رؤية الشاعر– معادلاً للوطن، وتكون عودته كل عام تجديداً لذكرى ثورة سبتمبر اليمنية، وتجديداً للقدرات والطاقات ليظل الوطن سائراً إلى الأفضل:

أيلول
إليك ترتحل السنون
تصافح الذكرى نياط القلب
حين يطل من وجع المسافة
وجهك القمري
من شجن النوارس للبحار[١]

بل تكون عودة أيلول كل عام تمد اليمني روحاً ثورية، تجعله يرفض الطغاة كما تقول هذه الصورة:

ينتحر الطغاة من المرارة
يلعق الجبناء حسرتهم
يا شمس اسطعي
فقد ولّى زمان القهر
هذا زمان الشعب[٢]

ويستمد الشاعر المعاصر في اليمن من "البن" صوراً كثيرة، يستخدمه معادلاً رمزياً لليمن؛ باعتبار أن اليمن هو اول من اكتشف شجرة البن، ومنه عرفها العالم[٣].

يقول سند عبد الله:

لهذي الجبال التي عانقت هامة الشمس
مسكونة في المدى
لهذا الصباح المعطر بالبن
والإرجوان الشفيف الذي يغسل الليل
عن صهوات القمم[٤]

---

[١] محمد علي الشامي، من أسفار الحلم والرحيل، مطابع روز اليوسف، القاهرة، ١٩٨٨، ص٣٦.

[٢] المصدر ذاته، ص٤٤.

[٣] راجع هانز هولفريتز، اليمن من الباب الخلفي، ترجمة خيري حماد، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦، ص١٩١، ص٢٠٥.

[٤] سند عبد الله، محاولات١، مصدر سابق، ص٥٣.

ويقول محمد الشرفي في صورة ترمز لصنعاء بالقهوة، وعدن بالتباك وللوطن كله بالبحر:

ونغني للشاطئ
والموجة ترقص بين يدينا
والبحر يغني معنا للبحر ... وللسفن
وأنا أرسم وجهك فنجاناً للقهوة في "صنعاء"
وأنقش حبك
في زهر "التمباك" ... العدني[1]

فهي صورة توحي بالرغبة في وطن واحد، والتي تحققت بعد ذلك بسنوات، وليس غريبا أن يكون البحر رمزاً لليمن، فعلاقة اليمني بالبحر وطيدة، فهو يحيط باليمن من جهتين الغرب والجنوب، ولذلك كان مصدراً ثرياً لكثير من الصور الشعرية التي تتحدث عن الوطن، ومن تلك الصور هذه الصورة لحسن أوسان التي توحي بتعلقه بوطنه اليمن الذي رمز إليه "بالبحر".

البحر هو البحر البحر
البحر هو الرحم الأول
منه أتيت وإليه أعود[2]

ويستمد الجنيد محمد الجنيد –هو الآخر– صورة من هذا الموضوع، ليتحدث عن عدن تلك المدينة أو النجمة التي تقف شامخة في داخل البحر، فيبثها الهوى، كما تقول هذه الصورة:

للموج في شطآن قلبي
لون أعشاب الهوى
وحكاية الأمواج
رقص تحت أحلام الشجر
رسمت نوارس بحرنا
أفقاً موشى بالندى[3]

ومن الأحداث الدامية التي حدثت في عدن في ١٣ يناير ١٩٨٦، استطاع الشاعر المعاصر، في اليمن أن يستوعب الحدث ويعبر عنه بصور شتى استمدها منه.

وكان أبرز الشعراء الذين تفاعلوا مع الحدث قبل حدوثه، وحين حدث، الشاعر محمد الشرفي، كما توحي هذه الصور التي قالها قبل الحدث بسنة:

---

(١) محمد الشرفي، ساعة الذهول، ط١، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٨، ص٦١.

(٢) حسن أوسان، ديوان حسن أوسان، ط١، دار الهمداني، عدن، بـ (د.ت)، ص١١٠.

(٣) الجنيد محمد الجنيد، "صباح الخير سيدتي عدن"، اليمن الجديد، العدد (١)، صنعاء، يناير ١٩٩١، ص٩٧.

وأخشى بأن يصبح القتل كالخبز
فوق الموائد
وأن يتوزع كالعطر للسامرين
ومثل بخور المساجد
ونلقاه فوق كراريس أطفالنا
ونشهده في زوايا البيوت
وخلف المراقد[1]

وقد كانت الكارثة كما تنبأ بها الشاعر في صورته السابقة.

ومن الحدث نفسه استمد الشاعر هذه الصورة:

أجيبوا صراخ اليتامى
ودمع الأرامل
اجيبوا .. ويكذب من قال
إن المبادئ كانت تقاتل
وأن البلابل قد خرجت
تطلق النار صوب البلابل[2]

ويقول مفسراً رؤيته السابقة:

ولسنا كما قيل من سبأ أو معين
وأن الذي جاء في جبة الأنبياء
ومن جاء في بزّة المصلحين
ومن يدعي أنه في اليسار
ومن يدعي أنه في اليمين
ومن قال: نحن مع الكادحين
ومن قال: أنَّا مع الثائرين
تساووا جميعاً .. على أنهم
دُمىً كالدمي.. في يد اللاعبين[3]

---

(١) محمد الشرفي، ساعة الذهول، مصدر سابق، قصيدة "أخاف أخاف"، ص٣٠.

(٢) المصدر نفسه من قصيدة"عدن" الكارثة والسؤال الكبير"، ص٣٣.

(٣) المصدر نفسه، ص٤٢.

ويحلم الشاعر المعاصر -في الثمانينات- بالوحدة اليمنية، ومن أولئك محمد حسين الجحوشي كما توحي هذه الصورة:

اسميته يمن
فمار كون مترع بالحب والنشيد
ما أروع البدن
ملتئم الأشلاء مكتظاً سنى وعيد[1]

ويستمد عبد الحفيظ النهاري من واقع الوحدة اليمنية الصورة التالية التي توحي أن الوحدة مزقت الحواجز بين الشطرين، ولحمت الجسد - الأرض، وأن التمزق والتشطير لم يعد إلا ذكرى تاريخية أليمة:

لقنني المنهج المدرسي
بأن التشطير أن التمزق
وجه قديم لهذا الوطن
وأن لا جنوب على الأرض
إلا محيط وريح[2]

ومن أحداث محاولة الانفصال، نجد الشرفي يستمد منها كثيراً من الصور، منها هذه الصورة التي يوجّه مضمونها لمؤسسي الوحدة اليمنية عندما بدأت نار الانفصال تشتعل:

دعوا الشعب يكمل مشاويره الفاتنات
ويرحل بأحلامه الخضر
أنى يشاء
وحيث يشاء
بأجنحة الحب، والوحدة الأمنية[3]

وهكذا نجد أن الصور التي استمدها الشاعر المعاصر في اليمن من الأحداث السياسية والوطنية كانت توحي بتمجيد الوطن والثورة والوحدة، تارة ترد موحية بنفسها وتارة عن طريق الرمز، وفي كلتا الحالتين تتنوع الرؤى، فالوطن في رؤية المقالح مرادف للشهيد تأكيداً للوفاء، والثورة في رؤية الوريث نخلة للإيحاء بالأصالة والخلود والخصب، وأيلول في رؤية الشامي

---

(1) الجحوشي، ما لم تقله الغيوم، مصدر سابق، ص٣٨.

(2) عبد الحفيظ النهاري، أشواق في كف الريح، ط١، دار اليمن، صنعاء، بـ (د.ت)، ص١٤.

(3) محمد الشرفي، وأنا أعلن خوفي، من قصيدة "إلى أين أيها الحاكمون"، ط١، صنعاء، ١٩٩٥، ص٨٨.

معادل للوطن، وروح ثورية تتجدد في دماء اليمني كل عام. والبن والبحر يترددان في كثير من الصور رمزين لليمن، باعتبار أن اليمن هي أول من عرف البن، وأن البحر يحيط باليمن من جهتين، ووسيلة اليمني للاطلاع على العالم الخارجي من قديم الزمن، فصار عنده لا يقل أهمية عن الأرض.

وكان الشاعر المعاصر في رؤيته للأحداث ذا نبوءة واضحة، فجاءت صوره بعيدة عن تزييف الواقع.

٣. المرأة:

اهتم الشاعر المعاصر بالمرأة، وصار على وعي كامل بوظيفتها، باعتبارها نصف المجتمع وبدونها لايحدث أي تقدم للمجتمع، وهذا الوعي جعله لا ينظر إليها نظرة صوفية حالمة أو نظرة حسية[١]. تقول خالدة سعيد موضحة التحول الذي حصل في الصورة المعاصرة المستمدة من المرأة وقضيتها: "وهكذا لم يعد الشعر .. حلية لصدر الأنثى.. إن أحب الشاعر الحديث، فلا يتغزل بعينيين وثغر ونهد"[٢]، لأنه يهتم بقضايا أخرى أرفع من هذه الأشياء.

وإذا كان الشاعر المعاصر في اليمن قد اتخذ "المرأة" مصدراً لكثير من صوره، فإنه كثيراً ما نظر إليها نظرة رمزية، إذ صارت في رؤيته معادلاً موضوعياً للأرض، وللثورة لاهتمامه بقضايا أمته، يقول المقالح: "فالشعر العاطفي لم يشهد ازدهاراً من أي نوع في أي مرحلة من مراحل تطور الشعر في اليمن، وأن القضايا الوطنية والقومية والاجتماعية، قد امتصت كل الاهتمامات العاطفية للشعراء"[٣]، وهو أمر تؤكده دواوين الشعراء الشباب في الثمانينات والتسعينات، فضلاً عن دواوين الرواد الذين أخلصوا للقضية ومن أبرزهم الشاعر عبد العزيز المقالح، الذي كانت المرأة (الرمز) مصدراً لكثير من صوره في أغلب أعماله الشعرية، ومنها هذه الصورة:

يا صدر أمي
ليتني حجر على أبواب قريتنا
وليت الشعر في الوديان ماء أو شجر
ليت السنين الغاربات
حكاية مرسومة في نهر راعية عجوز[٤]

---

[١] انظر: ثابت بداري، الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ص٢٤٩.

[٢] خالدة سعيد، البحث عن الجذور، مرجع سابق، ص٩.

[٣] المقالح، الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨٤، ص٣٥٠.

[٤] المقالح الخروج من دوار الساعة السليمانية، مصدر سابق، ص٢٥.

فالشاعر –هنا– يخاطب اليمن، فما صدر أمه إلا معادل رمزي للأرض اليمنية.

ويحاول اسماعيل الوريث في قصيدة "انتظار" أن يجسد حبه للأرض اليمنية، ويتخذ عناصر الصورة من قاموس الغزل، فتبدو الأرض وكأنها امرأة:

من يداوي جراح الهوى
عند منعطف الوصل جرّدني الصمت من لغتي
فتواصلت سراً مع طيفك المتوهج بالحلم
وانتصبت قامة النخل في أضلعي
وانتحى البحر في ندبة القلب ملتحماً بمداراته[1]

فالشاعر يخاطب الوطن كما يخاطب امرأة، ويظل منتظراً لها فتأتي في رحلة الغيم. وتتحول المرأة (الأم) في صورة سند عبد الله معادلاً رمزياً –أيضاً– للوطن:

مثقل بالمتاهات
والخوف
والأسئلة
مثقل بالحنين إلى صدر أمي[2]

ويضع محمد علي الشامي قصيدة بعنوان "قالت المرأة الحلم" وهي مجموعة من صور مبنية بأسلوب المقاطع، تمثل رموزاً، فهناك المرأة الحلم، والمرأة الأفعوان، والمرأة الشوك، ومن مقطع (المرأة الحُلُم) هذه الصورة:

والدموع تفر من المقلتين[3]
كدهر من المطر المستطيل
احتوتني بأهدابها برهة
وانثنت تتأوه مسحورة
بالهيام
وطعم الملوحة يملؤني بالحنين
استفاقت تقول معاتبة
كيف يا شجني تتناسى العذاب[4]

---

(1) الوريث، مرثاة عدو الشمس، مصدر سابق، ص٢٠.

(2) سند عبد الله، محاولات ١، مصدر سابق، ص٣٣.

(3) هذه الصورة مستوحاة من صورة محيي الدين فارس، من قصيدته "ذات مساء"، حيث يقول:
والبرق مثل أدمع يفر من محاجر النجوم
راجع: عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، ١٩٦٣، ص٩٦.

(4) الشامي، من أسفار الحلم والرحيل، مصدر سابق، ص٥٨.

فالمرأة الحلم هي معادل رمزي للوطن، كما يريده الشاعر ويحلم به.. وتأتي المرأة "الأفعوان" و "المرأة الشوك" و "المرأة الأخطبوط" و "المرأة المستكينة" رموزاً معادلة للمشاكل والصعوبات التي تقف عقبة أمام تحقيق حلم الشاعر.

ويخاطب محمد ناصر شراء الثورة مستوحياً صورتها من المرأة (الرمز):

كل الفصول التي انتظرت مولدي
تظهر الآن في مقلتيك
تُعمدّني فاتحاً للمدائن
يا امرأة حملتها السيوف إلينا
دعيني أطهر روحي في مقلتيك[1]

كذلك نجد حسن أوسان يستوحي مفردات تقال للمرأة، ليرسم صورة يخاطب بها عدن:

وها أنت قريبة جداً
من عيني
ومن يدي
فأنظر في مقلتيك
كثيراً ★
وازرع في أرضك الحب
واحصد غابة من الفرح[2]

كما أن الشاعر المعاصر في اليمن، قد عمد إلى المرأة الإنسان، يستمد صوره منها، كسند عبد الله في الصورة التالية، التي تتحدث عن حياة القروية تلك التي ما زالت في كثير من القرى، لا تبدأ صباحها المشرق إلا بالعمل، حيث تذهب إلى أماكن بعيدة عن قريتها، لتعود لأسرتها بالماء رمز الحياة، وهي تترنم بأغاني الصباح الشعبية:

لعطر الصبايا وقد عُدْنَ
في ثلة من غناء
وماء[3]

---

(1) محمد ناصر شراء، طقوس يمانية، دار الهمداني، عدن، بـ (د.ت)، ص٧١.

(2) حسن أوسان، ديوان حسن أوسان، مصدر سابق، ص٨٣.

(3) سند عبد الله، محاولات١، مصدر سابق، ص٥٣.

★ ولا يخفى أثر "أرجوان" في مخاطبته لحبيبته إلزا –التي صارت عيناها طريقه إلى الحب الحقيقي، الحب للانسانية كلها– على هذه الصورة.

وهي صورة قريبة من صورة محمد حسين هيثم، التي استوحاها -أيضاً- من حياة المرأة القروية التي تظل طوال الليل تراقب بزوغ أول خيط من خيوط الفجر، لتذهب إلى البئر:

تتعاقب المضمخات بالأرق الجميل

يقلن:

الطبول حكمة الجسد المخاصم أرضه

الفوانيس هدنته المؤجلة

لكنما

تستمرئ البئر الرعونة

وتخرج للقرويات المضمخات بالأرق الجميل[1]

وأكثر شاعر معاصر في اليمن اهتم بالمرأة وقضيتها، ولفت بذلك اهتمام الدارسين هو الشاعر محمد الشرفي، فلقد أنتج عدداً من الدواوين استمد صورها من المرأة منها:

"دموع الشراشف"، و "لها أغني"، و "من أجلها" و "منها وإليها" و "والحب دموع والحب ثورة"، و "هكذا أحبها" و "دعونا نمر"... حتى وصفه بعضهم أنه نزار قباني اليمن!

ومن ديوان "دعونا نمر" نختار هذه الصورة:

وجئت أنت يا سميرة الكتاب

والدفاتر والندامى

والقراءة المشابعة

قصيدة يغتسل الهوى في مائها

عصفورة في ريشها يغتسل المدى

ونورس يحتضن السماء السابعة[2]

ومن ذلك يتضح أن الصورة المعاصرة في اليمن، التي استمدت من موضوع المرأة قد سارت في اتجاهين، اتجاه -هو الغالب- كانت المرأة فيها معادلاً رمزياً للأرض أو الثورة، لأن معظم الأدب اليمني أدب سياسي، لذلك صرف الشاعر عنها، واتخذها رمزاً. واتجاه قائم على الحقيقة، ركز الشاعر فيه على معاناة المرأة وقضاياها.

---

[1] هيثم، الحصان، مصدر سابق، ص٢٩.

[2] محمد الشرفي، دعونا نمر، ط١، الآفاق للطباعة، ١٩٩٣، ص٧٧.

٤. من مظاهر الحياة الاجتماعية:

١- الهجرة:

لا يوجد شعب فُرضت عليه الهجرة كالشعب اليمني منذ القديم إلى الآن، وقد حاول أحمد محمد الشامي أن يحدد أسباباً لهذه الظاهرة، حيث قال: "ففي عصر العزة والمجد قالوا إنهم تركوا أوطانهم غزاة فاتحين... وفي الفترات الأخيرة فارقوها طلباً للرزق أو مجانفة لضيم، أو هروباً من ظلم أو حباً في علم"[١].

وهي أسباب معقولة، إلا أن الظاهرة تحتاج إلى دراسة ميدانية منفردة، تلم بكل الأسباب.

وقد أثارت هذه الظاهرة اهتمام الشاعر المعاصر في اليمن، فحاول معالجتها معالجة فنية، هدفها الإيحاء بمساوئها، ومن أولى المحاولات هذه الصورة لمحمد أنعم غالب:

يا بيتنا على التلال
إني أراه : طيف
الريح في أرجائه تلعب والخفاش
يمرح في أرجائه بطيش
وكوة وحيدة تضاء في المساء
ويرسم الضياء في الجدار
ويقبع الأطفال حوله
يحكي لهم عني
في العالم القاصي
عن غائبين آخرين
كانت بهم تخضوضر الشعاب
ساروا مودعين الأهل والأحباب
حقولهم مع الربيع
تودُّ لو لامسها إنسان
وينعس الأطفال والأشواق
تفرش في عيونهم الأحلام
بعودة الأحلام[٢]

---

[١] أحمد محمد الشامي، قصة الأدب في اليمن، ط٣، دار الندوة الجديدة، ١٩٩٠، ص١٦٥، ص ١٦٦.

[٢] الزمر، الشعر اليمني المعاصر بين الأصالة والتجريد، مرجع سابق، ص٤١٠.

فالشاعر يضع أمامنا بعض سلبيات الهجرة، منها تحول البيت والأرض إلى آثار، فضلاً عن الآثار النفسية التي تتركها الهجرة في نفسية المهاجر وأهله.

ويظل الشاعر عبد العزيز المقالح أكثر الشعراء المعاصرين في اليمن شعوراً بهذه المأساة فقد استمد منها كثيراً من صوره، وما ديوانه، "عودة وضاح اليمن" إلا بشرى يزفها وأمنية يرجوها بأن يعود المواطن اليمني ليعمر بلاده، ويحرث أرضه، "فوضاح اليمن" هو ابن الوطن الذي تشغل المقالح قضية عودته"[1].

ومن صور المقالح الشعرية التي استمدها من هذه الظاهرة في ديوانه "الخروج من دوائر الساعة السليمانية" هذه الصورة، التي يتحول المهاجر اليمني فيها إلى موج يتحرك في البحار لا يرده شيء، يقول متقنّعاً بقناع المهاجر:

أنا الموج
صوتي جوازي
وسيفي شهادة قومي
أبي جبل من جبال الجزيرة
أقدامه في الخليج وعيناه في اللاذقية
أمي بأفريقيا غابة للأرانب
طاحونة للبكاء
إلى أين؟ صاح رجال الجوازات
قلت: أنا النار والقهوة اليمنية
هذا الرماد الذي حول وجهي من الغرب
والجرح
لن تقفوا في طريق دمائي
من المطر ابتدأت رحلتي عمدتني الرياح
سأدخل في الماء
في الصوت كيما أعانق شمسي[2]

فهي تعكس حال اليمن الذي طبع بصماته في كل مكان، فكانت شاهدة على سفره الطويل، الذي وصفه محمد حسين هيثم بقوله:

ظل ألفاً وألفاً وألفاً من السنوات

---

[1] زياد علي، عودة وضاح.. الشاعر والحبيبة، في إضاءات نقدية، مرجع سابق، ص١٤٧.

[2] المقالح، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، مصدر سابق، ص٨٦.

هو المتناسل في كل ريح[1]

وإذا كان اليمني قد أرغم على الهجرة، فإنه دائم الحنين لوطنه اليمن، كما تدل هذه الصورة:

كم تنزت نخلة مني

وكم بلدٍ تناديني

ولكني

رأيت الأرض

ترتجل البكاء الحلو

عند الخيمة القصوى[2]

كذلك نجد محمد ناصر شراء يستمد من (النخل، والبن) صورة توحي بشوق المهاجر للوطن، يقول على لسان مغترب:

يزيد اشتياقي إلى النخل

يزيد اشتياقي إلى البن

إني تمنيت أن تصبح الرغبة الجامحة

بيادر يلبسها وجه هذا المهاجر[3]

فالنخل والبن رمزان للوطن، ولذلك يخاطب الوطن قائلاً:

حين نسافر في دمنا الأفراح

نتذكر في الأسحار قصائدنا البيضاء

ونأتي

نحوك تجذبنا رائحة البن وأصداء التاريخ[4]

وإذا كانت هناك أسباب كثيرة لهجرة اليمني، فإن سند عبد الله يجعل المجتمع هو وراء تلك الهجرة كما توحي بذلك هذه الصورة:

المدى باسط للضياع يديه

وعينك مغلولة الضوء

مذ شوهتها القبيلة

وقلبك مضطرب الخطو

---

(1) هيثم، الحصان، مصدر سابق، ص٢٤.

(2) المصدر نفسه، ص١٠٨.

(3) شراء، طقوس يمانية، مصدر سابق، ص١٤.

(4) المصدر نفسه، ص٥٧.

قفر من الظل

وأنت وحيداً تجوب المنايا

المنافي[1]

لذلك يدعوه إلى المواجهة، وليس هناك أفضل من الرجوع إلى الوطن:

ترجل، فإنك إن زدت بعداً

تموت

وإن زدت زهداً بحب البلاد - الجياع

تموت

وإن نلت نصراً بغير البلاد

تموت البلاد[2]

ويستوحي محمد عبد الاله العصار من عودة "تمثال الملك ذمار" من الخارج إلى اليمن، صورة لتجسيد شعوره، ورغبته في عودة اليمني إلى وطنه:

طبت حين تجمعت من عرق الأزمنة

وتطهرت من ملٍ كان يطويك

لم يكن الدهر يعنيه أن تتجزأ

كنت طريقاً ونجماً غريباً تسافر

جزءاً

فجزءاً

يداس على طين وجهك

يُنْكرك الأهل والطرقات

وأنت الملك[3]

فما الملك ذمار إلا رمز معادل للمهاجر اليمني الذي خاطبه الشاعر بهذه الصورة، يشعره بمدى قيمته في وطنه، وإن كانت هذه القيمة تضيع إن هو كان في الخارج.

وهكذا يتبين أن ظاهرة الهجرة من الظواهر التي لفتت أنظار الشعراء المعاصرين فراحوا يستمدون منها صورهم، تلك الصور التي حاولت أن توحي بمساوئ الهجرة، وحاولت بعضها أن تحدد الأسباب التي دفعت اليمني إلى الهجرة.

---

[1] سند عبد الله، محاولات١، مصدر سابق، ص٩١.

[2] المصدر نفسه، ص٩٥.

[3] عبد العزيز المقالح، البدايات الجنوبية: قراءة في كتابات الشعراء اليمنيين الشبان، ط٦، دار الحداثة، ١٩٨٦، ص١٩١.

وتنوعت صورهم، فكانت في أغلبها تقوم على الرمز، كالرمز إلى اليمن بالنخل والبن، تأكيداً منهم على أصالة اليمن، ورغبة في إثراء الصورة ومنحها نكهة محلية.

٢- ظاهرة القات:

يعد القات مظهراً من مظاهر التخلف، فهو "عادة سيئة موغلة في تاريخ اليمن، ومن الناحية الاقتصادية (فإنه) يمتص تقريباً ثلث دخل رب الأسرة، أما من الناحية الصحية، فلا نخال فرداً يستعمله يجهلها ولو كان عادياً"[١]. لذلك كان مصدراً ثرياً لكثير من الصور المعاصرة.

وكان أول من لفت الأنظار إليه، باعتباره مظهراً من مظاهر التخلف، هو الشاعر المقالح، ففي قصيدته"صورة لطاغية" وهي صورة مصدرها القات، تحاول تجسيد آثاره السلبية بطريقة فنية بديعة، ورؤية عميقة، يقول:

لا أسميه فأنتم تعرفونه
كل يوم فوق أجفان الضحايا تقرأونه
في المقاهي تبصقونه
في الزوايا
عند أكواخ اليتامى تلعنونه
إنه أشهر من تاجر في سوق العبيد
في بلادي حيث يبدي ويعيد
حيث لا شيء جديد
حيث لا شيء جديد[٢]

فالشاعر بعد محاولة لاستقصاء آثاره، يصل بالنهاية إلى أنه مظهر من مظاهر التخلف والرتابة والتقوقع، ولذلك نجد ديوان "الخروج من دوائر الساعة السليمانية" يوحي عنوانه برغبة الشاعر في التخلص من شجرة القات نهائياً، فما "الساعة السليمانية" إلا الساعة التي يصل فيها متناول القات إلى أوج سعادته الوهمية ... يقول المقالح في أول قصيدة عنوانها عنوان الديوان:

من شجر القات، ومن قواميس اللغة الميتة
أخرج شاهراً حرفي، ممتطياً صوتي
أسير

---

[١] أحمد محمد المعلّمي، ترويح الأوقات في المفاضلة بين القهوة والقات، الجبلاوي، ١٩٧٥، ص٥.

[٢] المقالح، الديوان، مصدر سابق، ص١٦٩.

في عيني وردة الميلاد

في يساري نخلة الميعاد

في دمي بشارة القيامة[١]

فالصورة توحي بأن التغير الحقيقي الذي يجلب للوطن السعادة الحقيقية، إنما يكون بالخروج عن هذه العادة المقرونة بالثبات والرتابة.

ويستوحي الشاعر محمد حسين هيثم قصيدته "الطحالب" من الشجرة نفسها، ومن هذه القصيدة هذه الصورة التي توحي بتلك السعادة الوهمية التي يشعر بها المتناول للقات:

تكتب فوق القرنفل

أن نهاراً من الخمر

أورق في شفتي[٢]

وتوحي الصورة التالية، أن القات قد استولى على كل بيت:

في أي بيت ستدخل

ها كل نافذة تحتذيها الطحالب[٣]

ويستوحي أحمد العواضي من الظاهرة هذه الصورة التي توحي بأن القات هو سبب الحزن الذي يأوي في قلوب المساكين:

كيف لي أن أرى

والمدى موغل في المدى

هل أقول سيخرج من ورق القات برق يضيء

لكي نتعرف على أشيائنا

فيضيء ونسقط في لحظة مقفرة

كل حزن من الطين يأوي إلى شجر القات

إلا الذي حزنه جوهره[٤]

وهكذا تبين من كل ذلك أن القات مظهر من مظاهر التخلف في اليمن لأسباب كثيرة من أهمها قلة الوعي، وقد وجدنا الشاعر المعاصر في اليمن، يحاول أن ينظر إلى الظاهرة نظرة عميقة، حتى تتضح سلبياتها، فكان في رؤية المقالح مظهراً من مظاهر الرتابة والثبات والتقوقع، وكان في رؤية هيثم مظهراً للسعادة الوهمية الزائفة، وكان في رؤية العواضي عائقاً للتقدم.

---

(١) المقالح، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، مصدر سابق، ص١٣.

(٢) هيثم، اكتمالات سين، مصدر سابق، ص٦.

(٣) المصدر نفسه، ص٧.

(٤) أحمد العواضي، "ما تبقى من الوقت"، اليمن الجديد، ع٧، ابريل ١٩٨٩، ص١٥٤.

ب. الواقع القومي:

لم يكن الشاعر العربي المعاصر في اليمن بعيداً عن الواقع القومي العربي العام، فكل القصائد تؤكد أن القضايا القومية قضايا أساسية ومركزية لديه. يقول عز الدين اسماعيل: "ارتبط الشعر اليمني المعاصر بهموم الإنسان اليمني الخاصة، وإن اتسعت دائرة هذه الهموم لكي تستوعب هموم الآخرين، أو تشارك فيها"[1]، لوعي الشاعر اليمني أنه جزء من العروبة.

ولذلك أثارت قضية فلسطين اهتمام أغلبية الشعراء المعاصرين، إن لم يكن كلهم، وكذلك أحداث بيروت ١٩٨٢، وحرب الخليج.

أما قضية فلسطين، فقد استمد منها الشاعر المعاصر في اليمن كثيراً من صوره، فالمقالح تعد بالنسبة إليه "ناقوس خطر يدق على الدوام"[2]، ولذلك ظل متابعاً لأحداثها، ومن تلك الأحداث أحداث ثورة الحجارة، التي استمد منها قصيدته: "قصيدتان إلى طفل الشمس" فطفل الشمس ما هو إلا الطفل الفلسطيني الذي وقف أمام الصهاينة مسلحاً بالحجر، والعزيمة، رغبة في الحرية له ولأرضه، ومن القصيدة نكتفي بهذه الصورة التي يخاطب فيها الشاعر الطفل الفلسطيني:

في العام القادم
يصبح عمرك عامين
يصبح ضوؤك ضوءين
شعرك هذا المتهدل فوق جبين القدس
صوتك هذا المنساب على وجه الدنيا
يكبر
هل من غرق يتهدد هذا الطفل
يطارد هذا البحر[3]

ويستمد محمد علي الشامي من المصدر نفسه الصورة التالية، التي جسَّدت ثورة الحجارة بالضوء الذي ظهر فجأه في ليل الأمة العربية:

الضوء يبعث دفئه في القلب
يرتعد الظلام
والصبح يطلق شارة الإبحار
يتقلع السكون

---

[1] عز الدين اسماعيل، الشعر المعاصر في اليمن، مرجع سابق، ص١٩٣.

[2] عبد الودود سيف، هوامش يمانية في إضاءات نقدية عن عبد العزيز المقالح، مرجع سابق، ص١٣٧.

[3] المقالح، "قصيدتان إلى طفل الشمس"، اليمن الجديد، ع٦، صنعاء، يونيو ١٩٩٠، ص١٣٥.

الضوء يرقص
والهوى العربي يؤجج
شوقنا للقادم العملاق
يحصن حبنا
يختال
هذا الطفل يجترح المحال[1]

ومن المصدر نفسه يستقي عبد الغني المقرمي صورته الآتية:

ماذا أحدث عن فلسطين البطولة
أنجبت مليون طفل في ثوان
في كل طفل منهم
تسري دماء العنفوان
وتدفقوا
كالسيل
كالبركان
كالإعصار
كالرعد الغضوب[2]

ومن الصور التي استمدت موضوعها من القضية الفلسطينية عموماً، هذه الصورة لعبد الرحمن إبراهيم التي يرى فيها أن "إسرائيل" أفعى تحاول التهام العرب، ويرى أن لا سبيل إلى دفعها إلا بالثورة العربية التي رمز إليها بـ (إلزا):

أفعى تفرخ في حناجرنا
ملوك من دخان الموت قد خرجوا على الدنيا
سراب يمتطي الأشياء
مذعور هو الجبل الخفيف
عالٍ هو الصمت الذي يرعى أرانبه

---

[1] الشامي، من أسفار الحلم والرحيل، مصدر سابق، ص٨.

[2] المقرمي، من أوراق العمر، مصدر سابق، ص١٢.

ويعطي ذنبه مولاه
والزاه[1]

ومن معاناة المناضل الفلسطيني يستوحي محمد حسين الجحوشي الصورة التالية التي يخاطبه بقوله:

لسواك هذا النفي
عن إيمانك الأزلي
والتهجير من وطن إلى كل البلاد
لسواك هذا النعي
والنعش المدثر بالتحلل والسواد
لسواك موت[2]

وبعد اجتياح "إسرائيل" لبيروت سنة ١٩٨٢، استمد كثير من الشعراء المعاصرين في اليمن، كثيراً من الصور من تلك الأحداث، أحداث الخراب والدمار التي هزّتهم من الأعماق.

فهذا حسن أوسان يستمد من رد الفعل العربي من تلك الأحداث، الصورة التالية التي توحي أن البلاد العربية في حالة مخاض، يقول:

ما نامت مصر
ولا هدأ النيل
واستلقى النيل الأسيان
يستجمع أنفاسه
ويراود حراسه
ودمشق وبغداد الثكلى
القدس وبيروت ووهران
كل الوطن العربي بركان
ينبض في الأعماق
حمم تتلظى وتغور
ودم يتنزى ويثور[3]

---

(١) عبد الرحمن إبراهيم، إلزا وحدها قدري، ط١، دار الهمداني، عدن، ١٩٨٤، ص١٥.

(٢) محمد حسين الجحوشي، مصدر سابق، ص٤٧.

(٣) أوسان، ديوان حسن أوسان، مصدر سابق، ص٨٦.

ويشخص محمد اسماعيل الإبّارة بيروت في صورة امرأة ثكلى عقب الاجتياح:

رأيتها ثكلى – يحيط بها جحيم الغزو من كل الجهات

تآمر الأعداء والخلان

حوصرت المدينة بالقنابل والدخان[١]

ومن العراق وما عانته من حرب مع إيران، كانت هذه الصورة التي استمدها محمد علي الشامي من واقع تلك الأحداث:

كان الفرات

يغني هوى البابلية

يرفع عن وجهها شبح الحرب

كان يغرد بالكلمات

ودجلة يمرح بين العذارى

يعانق كل الجميلات

يسرح في وجدهن

يبلسم أحزانهن

يبشر بالفجر

يأتي مع النصر

والمستحيل[٢]

ومن واقع العرب بعد حرب الخليج الثانية، ودخول الجيوش الأجنبية إلى الجزيرة يستمد أحمد المعلّمي الصورة التالية التي توحي بأن البداوة، وعدم المعرفة ما زالت طبعاً راسخاً في العربي:

في أمتي فقد الوئام

وتسوست أخلاقها

واندك صرح الاحترام

وجميعنا بدو

ومأوانا الخيام[٣]

وهكذا وجدنا أن الصورة المعاصرة في اليمن قد تنوع مصدرها القومي فاستمدت موضوعاتها من فلسطين، وبيروت وبغداد، والخليج، وتنوعت رؤاها، فرأى المقالح أن الطفل الفلسطيني هو الأمل في إرجاع الحرية للأرض، ورأى الشامي أن ثورة الحجارة ضوء ساطع

---

(١) محمد اسماعيل الأبارة، القادمون من المذابح، ط١، مطابع الدستور التجارية، ص١١.

(٢) الشامي، من أسفار الحلم والرحيل، مصدر سابق، ص٢٢.

(٣) أحمد عبد الرحمن المعلّمي، حديث الأعوام، ط١، مطبعة عكرمة، دمشق، ١٩٩٤، ص٦٠.

أشرق في ليل الأمة العربية، ورأى المقرمي أن فلسطين قادرة على تحرير أرضها، خصوصاً أنها في لحظة أشعلت ثورة بمليون طفل.. وغير تلك الرؤى التي تدل على وعي الشاعر المعاصر في اليمن بقضايا أمته، باعتباره فرداً منها.

جـ. الواقع العالمي.

لم يقتصر الشاعر المعاصر في اليمن على الدائرتين المحلية والعربية، إنما تعداهما إلى الدائرة العالمية، ولذلك حاول أن يستمد بعض صوره من هذا الواقع، مثل الشاعر اسماعيل الوريث الذي أثيرت شاعريته، وهو في بيئة بعيدة جداً عن البيئة العربية، وهي بيئة موسكو وقد كشفت هذه الصور الواقع الروسي، وحال الغريب هناك، حيث يكون غريب الوجه واليد واللسان:

ثلج وشتاء وحنين
والعشاق أمامك يمشون اثنين اثنين
والغربة تجتاحك كالإعصار
فأصرخ لن يرتد لك صدى
وتحدث لن يسمع صوتك إلاّ الريح[1]

ونرى الشاعر عبد الرحمن إبراهيم يتفاعل مع شخصيات عالمية كما في الصورة التالية من قصيدة "لعبود حلمه الممتد":

وعلمني أفرش للفضاء الوطني منديلي
وعلمني أشرس في تهاليلي
وأهدي الناس كل الناس أشعاراً
لـ "نيرودا"
ولوحات مطهرة لـ "بيكاسو"
وأهدي الناس عين الشمس
في "أبهى" وفي "تشيلي"[2]

إن استقصاء مصادر الصورة الواقعية في الشعر المعاصر في اليمن، بصورة دقيقة، سيؤدي بخروج هذا البحث عن مبتغاه الحقيقي وهدفه، لأن المصدر الواقعي -وحده- في هذا الشعر يحتاج إلى دراسة مستقلة، وحسبنا الإشارات السابقة.

---

(1) اسماعيل الوريث، "ثلاث قصائد من موسكو"، اليمن الجديد، ط٢، صنعاء، فبراير ١٩٩١، ص١٤.

(2) عبد الرحمن ابراهيم، الزا وحدها قدري، مصدر سابق، ص١١٧.

ثانياً: المصدر التراثي:

تمهيد:

يعتبر التراث من أهم المصادر التي اعتمد عليها الشاعر المعاصر في تكوين صوره الشعرية ، باعتباره "أحد مصادر الإلهام الرئيسية التي لا يستطيع أن يفلت منها أديب – مهما قصد إلى ذلك"[١].

ومن هنا كان من الطبيعي أن يتفاعل مع التراث المشرق الحي سواء أكان وصل إلينا من ثقافتنا العربية والإسلامية، أم من الأمم الأخرى. لأن "التراث الحي في أبسط تفسير له هو الرباط السري الذي يربط بين الماضي والحاضر، وهو يشكل بمعطياته الحضارية والفكرية حزام الأمن الذي يربط المسافر عبر الأجيال إلى لغته ووطنه، ومن هنا فالحديث عنه والاهتمام به يشكل البداية الصحيحة نحو الصحوة"[٢] فالذي "ينفصل عن الجذور إنما يشبه النبات الذي يعيش على سطح الماء فلا يقوى على مقاومة التيارات العنيفة"[٣].

وكان الشاعر المعاصر في اليمن على يقين أنه "ليس من حداثة بدون تراث"[٤]، لذلك "استطاع أن يتمثل الشخصيات التراثية والأساطير والرموز تمثلاً انسانياً وفنياً وتمثلاً عصرياً"[٥] ، فغدت علاقة الشاعر المعاصر بهذا التراث علاقة استيعاب وتفهم و إدراك واعٍ للمعنى الإنساني والتاريخي للتراث"[٦] .

وقد وُجد أن استغلال التراث يخضع لأمور من أهمها: أن تكون ثمة علاقة عضوية بينه وبين القصيدة، وأن تكون ثمة صلة سابقة من نوع ما بين المتلقي والرمز؛ بأن لا يكون غريباً عنه غربة مطلقة[٧]، وأن لا يهتم الشاعر بما يستلهمه إلا من حيث قدرته على إضاءة اللحظة الراهنة[٨]، فهذه أهم الشروط التي حققها الشاعر المعاصر، وأخذ بها حين استوحى التراث لتكوين صوره الشعرية.

وقد ذكر كثير من النقاد والدارسين للأدب المعاصر كثيراً من الأسباب التي كانت وراء تفاعل الشاعر المعاصر مع التراث ..منها: تأكيده لذاته أمام الواقع العربي المتردي، ورد فعل

---

(١) طه وادي، "الشعر المعاصر وقضية التراث"، قراءة في شعر عبد العزيز المقالح، في إضاءات نقدية عن عبد العزيز المقالح، مرجع سابق، ص١٧٣.

(٢) عبد العزيز المقالح، يوميات يمانية في الأدب والفن، دار العودة، بيروت، بـ (د. ت)، ص١٠١.

(٣) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٦.

(٤) ريتا عوض، القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ط١، دارالآداب، بيروت، ١٩٩٢، ص٢٠.

(٥) عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٨١، ص١٥٠.

(٦) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٣٠.

(٧) انظر: محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨، ص٣٢٣.

(٨) الماضي، مقتطفات من خطاب نوح بعد الطوفان أو تجربة الفكاك من أسر التبعية، في النص المفتوح، مرجع سابق، ص٩١.

لاستلاب الإنسان العربي أمام المد الاستعماري، ومنها خلق التفاعل الذكي بين التراث والحياة المعاصرة، ومحاولة رأب الصراع بين الأنا الفردية والأنا الجماعية. ومنها، تطور مستوى الشاعر الثقافي، والرغبة في الموضوعية والدرامية، والبعد عن الغنائية، ومحاولة لتوسيع نطاق الدلالة الرمزية بما يخدم واقعنا ويثري شعرنا العربي المعاصر[1].

وربما كانت كل هذه الأسباب مجتمعة هي التي جعلت الشاعر -فعلاً- يلجأ إلى التراث، ولعل أهمها فني في الدرجة الأولى هو إثراء التجربة الشعرية واكتشاف منابع بكر لإثارة الدهشة عند المتلقي.

وقد تبين من النصوص أن الشاعر المعاصر في اليمن تفاعل مع التراث بصوره المتعددة، ونستطيع أن نلخص المصادر التراثية التي رجع إليها فيما يلي:

المصدر الديني، والتاريخي، والأدبي، والشعبي الفولكلوري.

أولاً: المصدر الديني.

اعتمد الشاعر المعاصر في اليمن على المصدر الديني، فاستوحى منه كثيراً من صوره، وحاول توظيفها لتعبر عن رؤيته الواقعية، ومن أهم المصادر الدينية التي رجع إليها، فهمه للنص القرآني.

وكان من أبرز الشعراء المعاصرين الذين حاولوا توظيف فهمهم للنص القرآني عبد العزيز المقالح، ففي ديوانه "الخروج من دوائر الساعة السليمانية" يستوحي قصة سيدنا سليمان عليه السلام، واستطاع أن يوظفها للإيحاء بما يشعر به الإنسان اليمني المتناول أغصان القات من راحة نفسية وهمية، إذ يبدو أمام نفسه أنه صاحب ملك وسلطان، فتصغر امام نفسه كل المشكلات، وتتحول ساعة القات -وهماً- إلى ساعة توصف بالسليمانية، لأن المتناول للقات لا يجد فيها شيئاً عصياً ولا أمراً عسيراً[2].

ويعد الديوان ثورة على الرتابة والجمود كما يوحي عنوان الديوان، والصور الأخرى من أمثال:

---

[1] أنظر المراجع التالية:

١. علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ط١، دار الشؤون الثقافية، العراق، ١٩٨٦، ص٧٠ -٧٥.

٢. المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، مرجع سابق، ص١٥٠.

٣. الزمر، ظواهر اسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، مرجع سابق، ص١٤٢.

٤. مراد عبد الرحمن مبروك، الظواهر الفنية في القصة القصيرةالمعاصرة في مصر، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص١٦٥.

٥. محمد رحومة، دراسات في الشعر والمسرح اليمني، ط١، دار الكلمة، صنعاء، ١٩٨٥، ص٨٤.

[2] أنظر عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمنية"، ط١، دار الحداثة، ١٩٨٦، ص٧٩.

في دمي بشارة القيامة[1]

فهي صورة استخدم في بنائها ألفاظاً قرآنية مثل 'القيامة' للايحاء بالتمرد على الواقع.

وكذلك قوله:

لا تكذبي

يا صافنات الشك

موجود أنا[2]

فالصافنات هي الخيول الواقفة على ثلاث قوائم وطرف الحافة الرابعة[3]، وهي من الخيول الأصيلة، وردت في قوله تعالى: ﴿إذ عُرض عليه بالعشي الصافنات الجياد﴾[4].

فالشاعر يستوحي قصة سيدنا سليمان عليه السلام، حين ألهته الخيول عن صلاة العصر، فلما غابت الشمس، علم أنه وقع في محظور، فطلب إرجاعها وضرب أعناقها وسوقها قرباناً لله تعالى[5] .

فالشاعر يستوحي تلك القصة ويوظفها توظيفاً فنياً، فتصبح تلك الخيول الأصيلة رمزاً للمغريات التي توضح أمام الشاعر، الذي يقتنع قناع المواطن الشريف المحب لوطنه؛ فيرفضها من البداية في سبيل محافظته على وطنه.

ويستوحي الشاعر شوقي شفيق قوله تعالى لمريم: ﴿وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنيا﴾[6] في صورته التالية:

فهزي الجذع تتساقط أقمار الزيف

وهزي الجذع تتصاعد أقمار الحب[7]

فالنخلة غدت رمزاً للأرض اليمنية، ومريم رمزاً للثورة التي استطاعت أن تسقط كل رموز الزيف التي كانت كالرمم تغطي وجه الأرض اليمنية، ورفعت كل من يمجد الحب للإنسان ويسعى إليه.

---

(1) المقالح، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، مصدر سابق، ص١٣.

(2) المصدر نفسه، ص٢٧.

(3) أبو عبد الله محمد القرطبي، ت(٦٧١ هـ)، الجامع لأحكام القرآن، المجلد الثامن، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص١٩٣.

(4) سورة (ص)، الآية ٣١.

(5) أبو عبد الله محمد القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، مرجع سابق، ص١٩٥.

(6) سورة مريم، الآية ٢٥.

(7) المقالح، البدايات الجنوبية، مرجع سابق، ص٢٩.

ويستوحي عبد الصمد القليسي قوله تعالى: ﴿هل أتى على الإنسان حين من الدهر﴾[1] في صورته الآتية:

هل أتى عليك يوم من الدهر
تمنيت فيه الصباح
حتى إذا طل
أتى عليك يوم
توجست ما بعده
كرهت غباره[2]

فهو يرمز بذلك إلى انتظار الذي يأتي ولا يأتي.

ويتأثر بآية وحديث في هذه الصورة:

الجرح مداه الدهر
فها تقتل أمك في ضلع أبيك
الضلع الآخر منك
وأخوة يوسف من بعد
ألقى الدكنة من قلب الأمس الدامي
حصن بيتك بالضوء[3]

فالشاعر قد استوحى قصة يوسف وأخوته، والحديث النبوي الشريف الذي يقول بخلق المرأة من ضلع أعوج.

ويستوحي محمد حسين الجحوشي قوله تعالى: ﴿طلعها كأنه رؤوس الشياطين﴾[4]. مستفيداً من ظلالها: ظلال الدهشة والغرابة، ليجسد روح الصديق الوفي المثير للدهشة والغرابة في عصر قلما تجد فيه صديقاً وفياً:

طافح بالمودة
مؤتزر بالوفاء النبيل
يا صديقي الذي كلما زرته
نالني من سجاياه دين ثقيل

---

(1) سورة الإنسان، الآية ١.

(2) عبد الصمد القليسي، إيقاعات للزمان والمكان، ط١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٧، ص٣٥.

(3) المصدر نفسه، ص٩٩.

(4) سورة الصافات، الآية ٦٥.

أي ماء ترى سُقيت روحه
فانبرى للملأ طلعها المستحيل
كن معي[1]

ويستفيد محمد الشرفي من الآية نفسها في نسخ صورة توحي بتلك اللحظات المتوترة التي تبدو مزعجة كقرون الشياطين، اللحظات التي كان الشعب ينتظر فيها إعلان الوحدة اليمنية، وكان يخشى ألا يتفق زعيما الشطرين فيعود التشطير بوجهه القبيح:

وتماسكنا واستسلمنا للصبر مراراً
ورسمنا جبلاً
ورسمنا فأراً
واسترخت لحظات كقرون الشيطان[2]

ويستمد أيضاً الصورة التالية من النعيم الذي أعده الله للمؤمنين:

واسأل نفسك بعد الأربع
ماذا تبغي في الجنة بالحور العين
ماذا تبغي بالولدان
وهم كالدر المكنون[3]

كما أن هناك بعضاً من الشعراء المعاصرين في اليمن قد استوحوا صورهم من المسيحية، رغبة في إثراء التجربة، منهم عبد الكريم الرازحي الذي استمد من ليلة "العشاء الأخيرة"- حسب المعتقد المسيحي- قصيدته "ثلاث لوحات"، ومنها هذه الصورة:

أرسم خبزاً وملحاً
وارسم لي أصدقاء
ارسم لي جرحاً يصيح
وجه الذي خانني
قبل العشاء الأخير[4]

فهو يستوحي قصة الخيانة التي تعرض لها المسيح -حسب المعتقد المسيحي- من أعز أصدقائه وخلانه "يهوذا" ويسقطها على الواقع، الذي صارت الخيانة فيه ألواناً وفنوناً، وهو لا يسجل المشكلة فقط، بل يضع لها الحل مستوحياً إياه أيضاً من كلام المسيح، فالخبز والملح لا

---

(1) الجحوشي، ما لم تقله الغيوم، مصدر سابق، ص٢٣.
(2) الشرفي، وأنا أعلن خوفي، مصدر سابق، ص٩.
(3) الشرفي، دعونا نمر، مصدر سابق، ص٦٧.
(4) عبد الكريم الرازحي، ثلاث لوحات، اليمن الجديد، ع١٠، اكتوبر، ١٩٨٩، ص١٠٩.

يصنعان القيم الإنسانية، وإنما هناك شيء آخر يصنع الإنسان الحقيقي، بعيداً جداً عن الماديات، إنه الروح.

وهكذا نجد أن الشاعر المعاصر في اليمن، قد استفاد كثيراً من تفسير القرآن الكريم في إقامة صوره، وكذلك استفاد من السنة الشريفة، مما يؤكد رغبته في إثراء التجربة الشعرية، واكتشاف منابع جديدة.

ثانياً: التراث التاريخي:

لا شك في أن الشاعر المعاصر لا يتعامل مع التاريخ من منطلق كونه حقائق مجردة، أي انه لا يورد إشارة أو حدثاً كما يورده المؤرخ، الذي تهمه الحقائق لذاتها.

فالشاعر يضفي عليها من ذاته وواقعه، وطبيعة الحالة النفسية التي دفعته إلى الاستعانة بجزء من التاريخ ومضامينه، بل يجعلها تتجاوز عصرها ليتحقق لها قدرة التواصل الحي مع العصر الراهن[1] .

وبهذا يفترق الشاعر عن المؤرخ. يقول أرسطو: "إن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً ... وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة، وأسمى مقاماً من التاريخ"[2].

وهكذا اتجه الشاعر المعاصر لا ليردد ما قاله التاريخ بل يستوحيه ليطلع بصورة مبتكرة ذات جدة وذات رؤية جديدة للواقع.

وقد استطاع الشاعر المعاصر في اليمن أن يرجع إلى التاريخ في صوره المتعددة، فرجع إلى التاريخ المحلي، والإسلامي، والعربي، والأجنبي، وهو ما سنتناوله بالتفصيل:

١. التاريخ المحلي:

اتجه الشاعر المعاصر في اليمن إلى التاريخ المحلي لتأكيد الهوية الوطنية، وكان عبد العزيز المقالح من أكثر الشعراء المعاصرين في اليمن رجوعاً إلى التاريخ المحلي، ومن ذلك قصيدته "ذو نواس .. البحر.. الاغتيال"، وفيها يرمز بـ "ذو نواس" إلى المخلص كما تقول هذه الصورة:

---

(١) انظر حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، مرجع سابق، ص٨٠.

(٢) ارسطو، في الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، بـ (د. ت)، ص٢٦.

اسكني زمن المد
قافلة البحر والنار لا تنتهي
ذو نواس .. سيولد ثانية من عيون البحار
سيطلع
من غضبة الموج يطلع[1]

ويخاطب محمد ناصر شراء "أوسان" وكأنه يخاطب اليمن عن أحد رجالها وهو "كرب أل وتر" رمز الوحدة، كما توحي الصورة:

وأتيت يا أوسان من عطن المدائن نازحاً
أنفض عن جسدي غبار الأزمنة
عن "كرب إلْ وتر" البعيد
أصوغ أغنية
وأفتح دفتراً للاحتمال
أتيت لا ألوي على شيء سوى قبس الطريق
لكي أضيء الأمكنة
وأمد حبل الاتصال[2]

وتتحول "بلقيس" في صورة أحمد الحبيشي التالية إلى رمز لليمن الجمهوري:

رقصت (بلقيس) نشوى
عانقت آي الجمال
صفدت وحش القبور
حادثت كل الطيور
أبحرت عبر المحيط
شيدت جسر العبور
فتحت كل طريق للديار[3]

فهذه هي اليمن بعد أن قامت الثورة المباركة...

---

(1) المقالح، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، مصدر سابق، ص٤٦.

(2) شراء، طقوس يمانية، مصدر سابق، ص٨١.

(3) أحمد الحبيشي، الرحلة إلى نقطة البداية، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣، ص١٧.

٢. التاريخ الإسلامي:

كما امتدت أنظار الشاعر المعاصر في اليمن إلى التاريخ المحلي، امتدت إلى التاريخ الإسلامي باعتباره تراثاً مشرقاً قادراً على إثراء التجربة الشعرية، إن أحسن الشاعر استغلاله فنياً.

وكان المقالح -أيضاً- هو أكثر الشعراء المعاصرين في اليمن اغترافاً من هذا التراث، ومن ذلك هذه الصورة التي تقنع فيها بقناع عقيل بن أبي طالب، ولكنه لم يخضع لذاته كما خضع عقيل التاريخي، فعقيل المعاصر رفض دعوة معاوية، مفضلاً العيش مع علي رمز الوطن، يقول:

قال لي:
ورماد الخيانة يحجب عينيه
والليل يسقط من شفتيه
الموائد في الشام متخمة
وبساط "علي" من البلح الجاف
أي الطريقين تسلك يا صاحبي
قلت: حيث يكون "علي" أكون يظللني سيفه
وأصلي وراء سحابته
حين أظمأ، صوت العدالة مائي
وإن جعت فالوجبة التمرة اليابسة[١]

وفي قصيدته "محاولة للكتابة بدم الخوارج"[٢] يحاول أن يستفيد من بعض الثورات التي حدثت في التاريخ الإسلامي، ابتداءً من ثورة الخوارج بقيادة ابن الفجاءة، وانتهاءً بثورات القراطمة، للإيحاء بالواقع الثوري في اليمن.

ويكثر استيحاء التراث الإسلامي عند حسن أوسان، فنرى من الشخصيات الإسلامية شخصية سيف الدولة الحمداني الحامي للثغور الإسلامية، معادلاً موضوعياً لشخصية جمال عبد الناصر .. يقول:

قال الراوي:
ثم أعلن سيف الدولة
منذ الآن
لا يبقى في وادي النيل

---

[١] المقالح، الخروج من دوائر ابساعة السليمانية، مصدر سابق، ص٣٦.

[٢] المصدر نفسه، ص٩١.

تمساح رومي
أو بنك رومي
وأعلن كل مياه النيل
حقاً للمحرومين
والأرض جناناً للفقراء[1]

ويستمد عبد الرحمن إبراهيم قصيدته "مشهد من عرس حمدان القرطمي" من التاريخ الإسلامي، حيث يحول "حمدان" إلى بطل من أبطال الأساطير كإخيل أو شمشون أو جلجامش كما توحي هذه الصورة:

الليلة عرسك يا حمدان
وتعطر بالعرق الدموي
صهيل الشمس يبارك عينيك
فعلمنا كيف يجيء العرس
ويزهر في شريان الأرض
المنجل

بل يتحول حمدان إلى "تموز" كما توحي هذه الصورة:

وحمدان ينمو اخضراراً على بقعة
من تراب العذارى
وينمو ظلالاً قديماً – جديداً
وخبزاً طرياً وبحراً بعيداً
وينمو وينمو وينمو[2]

إن حمدان هذا هو المواطن العربي الذي يحاول أن يتمرد على الأنظمة ليؤسس دولته الموحدة.

٣. التاريخ العربي:

كذلك استفاد الشاعر المعاصر في اليمن من التاريخ العربي في تكوين صوره الشعرية ففي قصيدة "الوحدة وهواجس الوقوع" نرى محمد الشرفي يستوحي شخصيات عربية، كأبي جهل

---

[1] أوسان، ديوان حسن أوسان، مصدر سابق، ص٩٣.

[2] عبد الرحمن ابراهيم، إلزا وحدها قدري، مصدر سابق، ص١٣٢.

رمز العداء الشرس، وابن أُبيّ رمز النفاق، وابن أبيه رمز الاغتصاب بدون حق شرعي، ويوظف هذه الرموز، للإيحاء باغتصاب بعض الأراضي اليمنية، حيث يقول:

لن تقعوا
لو حاولتم أن تنشلوا القمر المسروق
من الجب
ومن أغشية التمويه
وتزيحوا عنه كوابيس الرعب
وآثار التشويه
وتردوه سليماً ومعافى
من جهل أبي جهل
ونفاق ابن أبي
ودعاوى ابن أبيه[1]

فالقمر رمز معادل لبعض الأراضي اليمنية المغتصبة من قبل "الجيران" وللقمر خصوصية فقد كان في قديم الأزل أحد المعبودات في اليمن تحت أسماء عديدة منها "المقة" و "سين".

ويستمد عبد الله علوان من التاريخ العربي الجاهلي قصة "منشم" فتتحول في صورته الشعرية التالية إلى رمز للهلاك، يقول:

مررت على "منشم" لم أجد العطر
نعقت ببهو الممالك
ديار بني نفط أقلقتها
ووزعت ذعري
هتافاً يبشر بالانهيار[2]

---

[1] الشرفي، وأنا أعلن خوفي، مصدر سابق، ص٣٠.

[2] علوان، مزامير الزمن القرمطي، مصدر سابق، ص١٤.

٤. التاريخ الأجنبي:

كذلك استفاد بعض الشعراء في اليمن من التاريخ الأجنبي، ومن أولئك الشعراء عبد الرحمن إبراهيم الذي نجده في قصيدته -التي صارت عنواناً للديوان- "إلز وحدها قدري" نراه يستمد صورتها من التراث الأدبي الفرنسي، فإلزا، هي ليلى ارجوان، ووظفها الشاعر معادلاً موضوعياً للثورة ... يقول:

كم قلت: والزاه لم تسمع
وكم حاربت نصف الآه لم يجزع
فهل ترجع لنا إلزا
وينسى نفسه السفر[١]

وما السفر هنا إلا المواطن اليمني المهاجر، الذي بيده إشعال الثورة وإصلاح الأوضاع، ولكثرة أسفاره ورحلاته، صار هو السفر عينه.

وهكذا استطاع الشاعر المعاصر في اليمن أن يستفيد من التراث التاريخي المحلي والإسلامي والعربي والأجنبي، لإقامة صوره الشعرية، وتحولت شخصيات التاريخ إلى رموز موحية.

ثالثاً: المصدر الأدبي:

يعتبر التراث الأدبي من المصادر التي اعتمد عليها الشاعر المعاصر في اليمن، لإقامة صوره الشعرية. وقد فضل أن يستوحي صوراً لشعراء مشهورين مثل امرئ القيس، والمتنبي، وعبد يغوث؛ فنجد اسماعيل الوريث يستمد الصورة التالية من قصيدة للشاعر اليمني عبد يغوث الحميري التي مطلعها:

ألا لا تلوماني كفا اللوم ما بيا فما لكما باللوم خير ولا ليا

يقول الوريث:

كأنا لم نسافر في صحارى الهجر أعواما
ولم نسهر مع النجمات إذ تغفو ولا نغفو
ولم نحسب ثواني الهجر أزمانا[٢]

ويستوحي محمد حسين الجحوشي من قصيدة "احتفالات ما بعد الوصول" هذه الصورة من بيت امرئ القيس المشهور:

أيقتلني والمشرفي مضاجعي ومسنونه زرق كأنياب أغوال

فيقول مخاطباً صديقه:

---

[١] عبد الرحمن إبراهيم، الزا وحدها قدري، مصدر سابق، ص١٣.

[٢] الوريث، مرثاة عدو شمس، مصدر سابق، ص١٧.

هو مبتغاك

ودونه قدر يراوغ

دونه ريح وزلزال

هلاك ممكن

نصل وأنياب مسننة[1]

ويستمد عبد الودود سيف صورته التالية من مزجه بين مصدرين: قديم وحديث، فالقديم قول جرير المشهور في هجاء الراعي:

فغض الطرف إنك من نمير فلا كعباً بلغت ولا كلابا

والحديث: قول إيليا أبو ماضي في قصيدة "ابتسم".

قال التي كانت سمائي في الهوى صارت لنفسي في الغرام جهنما

خانت عهودي بعد ما ملكتها قلبي فكيـــف أطيـــق أن اتبسمـا

قلت ابتسم واطرب فلو قارنتهـــا أمضيت عمرك كلـــه متألمـا

يقول الشاعر وقد مزج كل ذلك للإيحاء بكثرة المشاكل في واقعه ساخراً منها:

فغض الطرف إنك من هذيل أو شذى

واصعد لأول ما يحد من مدى

واصعد كأنك لا ترى أحدا

وباقي القلب صارية بكفك والأسى مرسى

وقل: إن الذي كان انتهى

قبل ابتدائه والذي...

يمشي إليك الآن

يأخذ في يديك إليك من بدء

وترجع واحدا[2]

ويستوحي حسن أوسان من حياة المتنبي قصيدته "عودة أبي الطيب أحمد" للايحاء بصمود العربي في فلسطين ولبنان في وجه الصهيونية، كما تقول هذه الصورة:

قد شردوك وأنت أحمد

وأوثقوك وأنت أحمد

وعذبوك وأنت أحمد

يا أحمد العربي

---

[1] الجحوشي، ما لم تقله الغيوم، مصدر سابق، ص١٦.

[2] عبد الودود سيف، "أول الغمام"، اليمن الجديد، ع١١، صنعاء، نوفمبر، ١٩٨٨، ص٨٦.

ها أنت تستعصي
على وجع السلاسل
ها أنت تأتي ألف أحمد
وألف أغنية وشادي
يا صخرة الوادي
ويا شدو البلابل[1]

ويستوحي الشرفي الأمثال الأدبية من ذلك قول العرب: "تمخض الجبل فولد فأراً" وقولهم 'طفح الكيل' في اللحظات التي سبقت إعلان الوحدة، يقول:

كنتم في القاعة تجتمعون وكنا
نتهامس خلف الباب المغلق
ماذا يلد الجبل المعروف
وماذا ينتظر المنتظرون
وسقطنا فوق سكاكين اليأس
مراراً ..
وصرخنا، طفح الكيل
وزاد الهذيان[2]

ويحاول محمد ناصر شراء في قصيدته "انبعاث" أن يبشر بالوحدة اليمنية، فيستوحي المثل المعروف "تفرقوا أيدي سبأ" ولكنه لا يعكسه كما هو، بل يوظفه ليحمل رؤية عصرية ... يقول:

وأصيح في الركب المسافر في العروق
تجمعوا أيدي سبأ
وتجمعوا
ليس الطريق إلى المدائن سالكاً
والخوف كل الخوف
من فأر السدود المؤمّنة[3]

فالصورة توحي برغبة الشاعر في الوحدة التي تحققت فيما بعد.

---

(1) أوسان، ديوان حسن أوسان، مصدر سابق، ص١٠٥.

(2) الشرفي، وأنا أعلن خوفي، مصدر سابق، ص٩.

(3) شراء، طقوس يمانية، مصدر سابق، ص٨١.

رابعاً: التراث الفولكلوري.

يعد التراث الفولكلوري من المصادر الهامة التي حاول الشاعر المعاصر استغلالها فنياً، لما قيل عن الصلة الوثيقة بينه وبين المجتمع، ولذلك قيل لا مجتمع بلا فولكلور، ولا فولكلور بلا مجتمع[١]، الأمر الذي جعل بعضهم يذهب إلى أن "أساس الأدب يكمن في الفولكلور إذ انه مادة خام كبيرة يستمد منها الأدباء كثيراً من موضوعاتهم وطرائق تعبيرهم"[٢] .

ويدل المصطلح في أوسع معانيه على الروايات الشفوية[٣] كالأغاني الشعبية والحكايات، والأساطير، والأمثال، والأقوال، والنكت، والطرائف[٤] .

وقد وُجد أن التراث الفولكلوري يحتاج إلى شاعر يحسن استغلاله فنياً، فيخرجه من حكايا وأمثال ... لها دلالات محددة إلى عمل فني يحمل دلالات جديدة ذات أبعاد إنسانسة عامة. يقول أنس داود: "نحن لا نريد من شعرائنا أن يفتحوا كتاب ألف ليلة وليلة- ثم ينظموا بعض حكاياته، فما أفدح خسارتنا حينئذ في فقدان هذه اللغة الشعبية الأليفة .. نحن نريد استلهام هذه الحكايات ومنحها روح العصر"[٥] .

وقد استخدم الشاعر المعاصر في اليمن الأسطورة والخرافة، والأغاني الشعبية والمثل الشعبي.

فمن أهم الرموز الأسطورية التي كانت مصدراً للصورة المعاصرة في اليمن، اسطورة تموز، وعشتار، وبرومثيوس، والعنقاء، والرخ، وغيرها من الرموز الأسطورية المحلية والعربية والأجنبية.

فمن الأساطير المحلية، أسطورة اكتمال القمر[٦] التي استوحاها محمد حسين هيثم في قصيدته "اكتمالات سين"، وأعطى الأسطورة دلالة معاصرة، إذ صار الاكتمال "معادلاً رمزياً لاكتمال وحدة الوطن اليمني"[٧] . وبذلك تكتمل قوة الوطن، كما توحي هذه الصورة.

المأربية قالت:

في اكتمالات سين

---

(١) انظر: عبد اللطيف البرغوثي، الفولكلور والتراث، مجلة عالم الفكر، ع١، ١٩٨٦، ص٩٣.

(٢) بداري، الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر، مرجع سابق، ص٢٩٢.

(٣) انظر: محمد شفيق غربال وآخرون، الموسوعة العربية الميسرة، ج٢، دار الجيل، ١٩٩٥، مادة فولكلور.

(٤) البرغوثي، الفولكلور والتراث، مرجع سابق، ص٩٦.

(٥) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ط٣، دار المعارف، ١٩٩٢، ص١٣٦.

(٦) راجع: (١) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ص١٢٣، ص١٨٣.
(٢) مبروك، الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر، مرجع سابق، ص٢١٥.

(٧) المقالح، البدايات الجنوبية، مرجع سابق، ص٤٠.

تأزر السرايا الحميرية

تختض لمجابهة قصوى[1]

ومن الأساطير العربية أسطورة العنقاء التي استوحاها غير واحد منهم محمد حسين هيثم في قصيدته "حداد":

كيف انسللت

لتبدأ من برهةٍ في الرماد

كيف أرّخت فوق الجسور الحقيقية

ألفّت أرضا

وسوّرتني بالمراثي وبالمدن

الذاهلة[2]

ويستوحي عبد الرحمن إبراهيم حكاية الطير الأسطوري "الرخ" ويوظفه للإيحاء بالواقع المادي المعاصر، فرخ الشاعر هو الرأسمالية التي لا تعترف إلا بالمال، لذلك تسحق في سبيله كل شيء، إنها رخ أسطوري مدمر.

يقول على لسان المواطن اليمني عبود (رمز المواطن الشريف) الذي طاف البلدان وطبع بصماته على السفن، والسواحل، والموانئ والشوارع، والبنايات، وهو يبحث عما يقيم أود أسرته القابعة في الوطن:

عائداً من شهيق التضاد إلى زفير التضاد

قبالي بلاد الله الضائعة

وأمامي بلاد الله الفاجعة

أترحل

دمرتني في ترحالي "رخ" عصري مجنون[3]

ويستوحي محمد حسين الجحوشي أسطورة "عشتار" للتعبير عن حلم الوطن بمخلّص يصلح أحواله، وإن كان الواقع التعيس أشد وطأة، لذلك ما يلبث الحلم أن يتبدد:

حلمت سنبلة

بوفادة عشتار تمنحها دفقة الخصب

---

(1) هيثم ، اكتمالات سين، مصدر سابق، ص٢٤.

(2) المصدر نفسه، ص١٠١.

(3) عبد الرحمن ابراهيم، الزا وحدها قدري، مصدر سابق، ص١٠٠.

تحملها لعوالم ريّانة بالبشاشات والحب
لكنها حين فتحت الجفن
أبصرت الأحرف المستغيثة
مسكونة بالرؤى المخجلة[1]

فالسنبلة معادل رمزي للأرض اليمنية، وعشتار رمز للمخلّص.

كذلك تتحول "تهامة" إلى رمز لليمن، ويتحول "اوزيريس" إلى رمز للمخلّص في صورة عبد الله علوان التالية:

لا لن أموت
وهذه الجبال تراودني أن تكون المطايا لنا
في صعيد تهامة تبحث عن اوزيريس[2]

ومن التراث الأسطوري اليوناني يستمد محمد حسين الجحوشي من أسطورة "بروميثيوس" صورته التالية دون تصريح بالأسطورة، للإيحاء بجهد وعناء الشاعر المعاصر الذي يمد الناس بالكلمات الشعرية التي تنير لهم طريقهم وتفسر لهم واقعهم:

ما الذي يشغلك الساعة
هل همّ القصيد
الناس الذين وهبتهم جمراتك الأولى
بهاءك إذ حللت بغورهم
تنشئ ما يمليه صدق الروح[3]

ويوظف اسماعيل الوريث أسطورة "سيزيف" كما توحي هذه الصورة:

لن يتيح لك النصر في المعركة
فالأماني تشب عن الطوق
والورد في كل صبح يفتح أجفانه للندى
والهوى يتوالد
والعاشقون يزيحون صخرة سيزيف عن دربهم[4]

فصخرة سيزيف تتحول في صورة الشاعر إلى رمز لكل حاجز يقف في طريق التقدم.

---

(1) الجحوشي، ما لم تقله الغيوم، مصدر سابق، ص١٩.
(2) علوان، مزامير الزمن القرمطي، مصدر سابق، ص٤٠.
(3) الجحوشي، ما لم تقله الغيوم، مصدر سابق، ص١٩.
(4) الوريث، مرثاة عدو الشمس، مصدر سابق، ص٨.

واستخدم الشاعر المعاصر في اليمن أسلوب الحكاية الشعبية الخرافية وكان توظيفه لها يتعدى الإشارة[1] ، كما فعل حسن أوسان في مطولته "الزلزال" التي قالها عقب اجتياح إسرائيل لبيروت، واختتمها بهذه الصورة:

قال الراوي :
ثم أتى التتار
وتهدج الراوي
وأسدل الستار[3]

فالتتار معادل رمزي لإسرائيل، التي دخلت بيروت، فأهلكت الحرث والنسل، كما فعل التتار حين دخلوا بغداد، وفي القصيدة ترى بعض المقاطع بأسلوب سرد الحكاية الشعبية.

ويستخدم محمد الشرفي في قصيدته "حكاية درويش في مدينة الأوهام" أسلوب الحكاية الشعبية أيضاً، ويختمها بالعبارة الشعبية المشهورة "كان يا ما كان" يقول:

وخرجت مدينة الأوهام من منزله
تعلق جرحها مختصمة
وانكفأ الرجال في بيوتهم
يفتشون عن وجوههم
وعن ملامح الأطفال في دمائهم
والنسوة المحتشمة

---

(1) الإشارة كقول أمية بن أبي الصلت:

بآية قام ينطق كل شيء وخان أمانة الديك الغراب

راجع: حسين الحاج حسن، الأسطورة عند العرب في الجاهلية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ١٩٨٨، ص٢٥.

(3) أوسان، ديوان حسن أوسان، مصدر سابق، ص٩٤.

وكان يا ما كان وارتمت

مدينة الأوهام مستسلمة[1]

ويستمد عبد الصمد القليسي من حكاية "طاقية الاخفاء" صورته التالية للإيحاء أن الأديب في واقعنا صار من الضروري له أن يكتب وهو مرتديها، حتى لا يلحقه أي ضرر:

من غير – القابع في أقصى الركن الغربي

بسقف الدنيا

سيدنا هو لاكو

سلمنا طاقية الاخفاء

وعلمنا هدر دمانا لسوانا[2]

ووظف الشاعر المعاصر في اليمن، الأغنية الشعبية، ومن ذلك هذه الصورة لأحمد الحبيشي:

أضغاثنا رحلت إلى (اليوتوبيا)

ودم الشهيد موزع فوق الأديم

وهناك في الأعماق صوت للجياع النازحين

عن ساكني صنعاء حديثك هات وأفواج النسيم[3]

فالسطر الأخير جزء من أغنية شعبية في اليمن، توحي بالحنين إلى الوطن.

وهكذا نجد أن الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن قد اعتمدت على مصادر واقعية وتراثية، حاول الشاعر المعاصر من ورائها إبراز خصوصية الشعر المعاصر في اليمن .. مثل استخدامه "اللبن" والنخلة والبحر والقمر رموزاً للوطن وكذلك استخدامه المرأة رمزاً للوطن، أو الثورة أو الوحدة، واهتمامه بقضايا يمنية كقضية ظاهرة الهجرة، وقضية ظاهرة القات، وتوظيفه شخصيات تاريخية محلية لإقامة صوره.

كما أن الصورة المعاصرة في اليمن قد أمتلكت السمة القومية باعتمادها على القضايا العربية كقضية فلسطين وبيروت والعراق، وفي اعتمادها على مصادر تراثية إسلامية وعربية للإيحاء بقضايا عصرية. واتسمت أيضاً بسمة إنسانية، حين اعتمدت على مصادر واقعية وتراثية عالمية.

---

(1) الشرفي، دعونا نمر، مصدر سابق، ص٤٢.

(2) القليسي، إيقاعات للزمان والمكان، مصدر سابق، ص٨٨.

(3) أحمد الحبيشي، الرحلة إلى نقطة البداية، مصدر سابق، ص٦٣.

الفصل الثاني
أنماط الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن

تمهيد:

تعددت أنماط الصورة المعاصرة تعدداً ملحوظاً، فلم تعد مقتصرة على النمط البلاغي الذي يدور حول التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، بل تعدتها إلى أنماط أخرى.

ولا يعني هذا أننا نعيب النمط البلاغي، خصوصاً أنه "قد رسخت في ذهن بعضهم فكرة أن النمط البلاغي نمط رديء، وليس الأمر كذلك، فكلمة "بلاغي" بكل بساطة، لا يمكن أن تستعمل كمرادف للكتابة الرديئة"[١]، وبالتالي فالنمط البلاغي ليس معيباً لذاته، وإنما المشكلة تكمن في أن هذا النمط غير قادر على استيعاب التصوير المعاصر وفهمه، فكيف يمكننا في ظل هذا النمط أن نفهم صورة من مثل: "أصابع الفجر تمتد"[٢] ، فهي صورة لا تتناسب ومنطق النمط البلاغي القائم على علاقة المشابهة، لأنها "لا توجد في الحياة الواقعية أية علاقة بين الأصابع والفجر"[٣].

وهكذا فرضت الصورة المعاصرة مفهوماً لها لا يقوم على المقاربة في التشبيه أو المنطقية أو العقلية.

وقد اختلف دارسو الصورة في تحديد أنماطها، فالبعض حاول تحديد أنماطها من ناحية نفسية، معتمداً على تصنيفات العلماء في علم النفس، إلى صورة بصرية وصوتية وذوقية وشمية ولمسية، بل وإلى صورة حرارية وصور ضغطية[٤]، وصور تجسد رؤية رمزية، وهي تلك التي تهتم بالأنماط المكررة التي سميت بعناقيد الصور[٥].

وحاول البعض أن يصنّفها بحسب الثبات والتحرك، فهناك صور ثابتة وهي تلك الصور "المباشرة المحدودة الأبعاد، التي لا تحمل أية قيمة إيحائية أو باطنية، والتي استقرت خطوطها ونموها"[٦] كالجاهزة والمكررة، ومعظم الصور البصرية، وهي أليق ببعض الصور التقليدية[٧].

---

(١) محمد حسن عبد الله، اللغة الفنية ، دار المعارف، القاهرة، بـ (د . ت)، ص٦٧.

(٢) الماضي، في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص٦٠.

(٣) المرجع نفسه، ص٦٠.

(٤) رينيه وأوستن، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدرسات، بيروت، ١٩٨٧، ص١٩٤.

(٥) انظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، مرجع سابق، ص٢٨.

(٦) اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص٦١.

(٧) انظر المصدر نفسه، ص ٦١.

وهناك أنماط رومانسية كاللونية والمتجاوبة والمفارقة، وهناك أنماط معاصرة كالثيمية والفطرية والعنقودية والإشارية[١] .

وراح بعض آخر يصنفها على أساس الحي وغير الحي إلى ثلاثة أنماط: النقل من حي إلى جماد: نحو "حاجب الجبل" والنقل من جماد إلى حي، نحو: جاءني سيف (أي عدو) والنقل من حي إلى حي نحو: "محمد أسد"[٢]، وإن كان هذا التصنيف لا ينطبق إلا على الصورة البلاغية.

وبعض صنّف الأنماط إلى ثلاثة: النمط النفسي، والنمط البلاغي، والنمط الفني[٣]، وجعلها بعض آخر نمطين : :الاستعارة والرمز[٤].

وميّزها آخرون في نمطين أيضاً، قديم: يشمل الاستعارة، والتشبيه، والكناية، وجديد يقوم على الرمز والأسطورة[٥].

وصنّف إحسان عباس في كتابه "من الذي سرق النار" الصورة في نمطين، الصورة العريضة التي تستوعب فوضى التداعي، وأثر التكرار، وتتكون جزئياتها من المنظورات المكانية أولاً، ثم من المسموعات. والنوع الثاني: الصور الطويلة، وهي التي يظهر فيها فرد أو شبح، بمعنى آخر أن الطويلة تقوم بوظيفة رسم الشخصية وتقديم هواجسها، والعريضة تستخدم لتقديم المكان والبيئة والمجتمع[٦].

وحاول بعضهم أن يغيّر المصطلحات القديمة، أو بمعنى أصح أن يجمع المصطلحات القديمة، ويصنفها بحسب التشابه فيما بينها إلى ثلاثة أنماط: الصورة المقابلة وهي التي تضم كل أنواع التشبيه؛ والصورة البديلة، مكان المجاز المرسل، والمجاز العقلي، والكناية والاستعارة التصريحية؛ والصور المجسمة، مكان الاستعارة المكنية[٧].

وصنّف خالد الزواوي الصورة في شعر النابغة إلى: الصورة الذهنية، والصورة التشخيصية، والتشبيهية والاستعارية، والكنائية[٨].

---

(١) اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص٣٢٠.

(٢) انظر: كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧، ص٦٥.

(٣) انظر: الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص١٤٥ – ص١٧٤.

(٤) ناصف، الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص١٢٤، ص١٥٢.

(٥) أحمد مطلوب، الصورة في شعر الأخطل الصغير، دار الفكر، عمان، ١٩٨٥، ص٣٥ – ص٦٥.

(٦) انظر: صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، مرجع سابق، ص٤٨.

(٧) انظر: البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مرجع سابق، ص٢٩٠ – ص٣٣٦.

(٨) انظر: خالد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، ط١، مكتبة لبنان، الجيزة، ١٩٩٢، ص ص١٠٥ –١٢٠.

وهكذا "ذهب النقد (العربي) المعاصر مذاهب شتى في دراسة أنواع الصورة الشعرية وأنماطها، حتى بدا أمر هذه الأنواع والتفريعات غير متناه"[1].

ولا شك أن هناك أسباباً معينة وراء ذلك التشعب والتعدد، أولاها، طبيعة "الصورة المراوغة العصية على التحديد، فهي تشكيل جمالي متفرد يصعب تعيين ما هيته أو مهمته أو عناصره أو أنماطه في تقسيمات وأبواب"[2]، كما أن حرية المبدع في التعبير عن رؤيته وموقفه الخاص، مكنه ذلك من أن يبتدع صوراً جديدة، فضلاً عن أن النقد المعاصر صار ينطلق من داخل النص لا من خارجه، ولذلك اختلفت وظيفته "فلم تعد منحصرة في الكشف عن الحسنات والعيوب، بل أصبحت المهمة الأساسية للنقد المعاصر تكمن في الفهم"[3]، فكانت ثمرة تلك الأسباب وغيرها: عشرات من الأنماط.

وبعد الرجوع إلى دواوين الشعر العربي المعاصر في اليمن، اتضح أنه يضم مجموعة من الأنماط، يمكن تصنيفها في ثلاثة أقسام:

الأول: تجديد النمط البلاغي، ويضم: التشبيه والاستعارة.

الثاني: تجديد النمط النفسي، ويضم: الصورة السمعية والشمية، والذوقية، واللمسية، والحركية والمتجاوبة الرمزية.

الثالث: النمط الجديد، ويضم : الصورة الإشارية، والفطرية، والعنقودية.

---

(1) بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص١٠٥.

(2) المرجع نفسه، ص١٠٥.

(3) الماضي، "مقتطفات من خطاب نوع بعد الطوفان"، في النص المفتوح، مرجع سابق، ص٨٩.

أولاً: تجديد النمط البلاغي.

نظر الشاعر المعاصر في اليمن إلى النمط البلاغي نظرة متميزة وحاول أن يجدد فيه، ليجسّد رؤيته المعاصرة.

ومن أهم الصور البلاغية التي حاول تجديدها، الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية.

١. الصورة التشبيهية Simile Image:

اهتم القدماء والمحدثون بهذا النمط اهتماماً بالغاً، فدرسوه دراسة مفصلة من حيث تعريفه وأركانه وأنواعه ووظائفه، وكتب البلاغة القديمة والحديثة تعج به، وليس من جديد فيه سوى عرض المادة، يقول مصطفى ناصف "نجد البلغاء (العرب) يتحدثون عن تشبيه الأشياء في أشكالها وألوانها وصورها أو في معنى يجمعها"[١] فساروا -غالباً- في خط واحد، وأرادوا تطبيقه على كل الصور.

ولذلك نبذوا في سبيل قواعدهم كثيراً من الصور الفنية، ووقعوا في حيص بيص حين صُدموا بصور رائعة الجمال في القرآن الكريم، فراحوا يؤولونها ويخرّجونها لتخضع لمنطقهم وقياسهم[٢].

ولقي التشبيه من الأهمية أنه ظل عمود الصورة في النظرية الشعرية القديمة كلها[٣]، وصار هو الأسلوب الذي لا تستطيع البلاغة أن تستغني عنه، ورُفع عند بعضهم إلى مكانة سامقة، معتبراً إياه من أشرف أنواع البلاغة، وأنه ينهض برهاناً على مقدرة الشاعر الإبداعية وفطنته العقلية[٤].

ونحن لا نرفض التشبيه والاهتمام به لمجرد الرفض، ولكن نرفض المقياس الذي سار عليه بعضهم في نقدهم للصورة التشبيهية، وهو ضرورة أن تقوم على المقاربة والمقارنة وأن تكون تلك العلاقة على درجة كبيرة من التشابه الحسي الظاهري المنطقي القائم على صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، وقد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في

---

(١) ناصف، الصور الأدبية، مرجع سابق، ص٨٣.

(٢) من الآيات الكريمة التي وقفوا أمامها حائرين، لعجز مقياسهم المنطقي من استيعاب جمالها الفني المعجز، قوله تعالى: ﴿إنها شجرة تخرج في أصل الجحيم، طلعها كأنه رؤوس الشياطين﴾ ... أنظر آراء بعض المفسرين، ورأي الجاحظ فيها في كتاب "النقد المنهجي عند الجاحظ" لداود سلوم، ط٢، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٦، ص١٢٨- ص١٢٩. وانظر الزمخشري، الكشاف، رتبه/ مصطفى حسين أحمد، ط٣، ج٤، دار الكتاب العربي، الرملة البيضاء، بيروت، ١٩٨٧، ص٤٦.

(٣) انظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٤، ص٥٢.

(٤) راجع: ١. ناصف، الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص٤٦.

٢. عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص١٠٤.

٣. اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص٥٠.

٤. سمير أبو حمدان، الابلاغية في البلاغة العربية، ط١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٩١، ص١٥١.

الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين"[1] ، أي ان يكون هناك "وجه الشبه (وهو الركن الهام في الصورة التشبيهية) واضحاً جلياً"[2] ، ولذلك "حين شبه العرب القدماء عيني الفتاة بعيني الظبية أو المهاة، أقاموا التشبيه على الربط بين شكلين متشابهين، وليس في التقاط هذا المنظر مما يدل على جموح خيال أو غوص في عالم الأحلام، ويقارب هذا بساطة ربطهم بين الشجاعة والأسد أو بين خصر الفتاة والغصن"[3] .

وهكذا يرى الشاعر "شيئاً من الأشياء، فيتذكر عن طريق تداعي المعاني ما يشبهه من أشياء، كان قد أدركها من قبل، فيختار منها في حال التشبيه ما يحقق غرضه، ويطابق مقتضى الحال"[4] ، وغالباً ما يختار الشاعر القديم أو التقليدي من تداعياته ما يقربه من عمود الشعر العربي، وهو الإصابة في التشبيه، وبالتالي يكون تداعيه تداعياً لا يدل على خيال خصب.

لذا حاول الشاعر المعاصر في اليمن أن يبتدع صوره ابتداعاً، حتى تكون نابضة بإيقاع عصره، وإيقاع نفسه، وأن يتجنب الرجوع إلى "صنوف الخيال التقليدي إلا إذا كان له أساس من مشاعره الخاصة وتجاربه"[5] ، ومن أولئك الشعراء، الشاعر عبد العزيز المقالح الذي جاءت صوره التشبيهية جديدة، لا تعد بالمشابهة الظاهرة، وصارت تجمع بين متباعدين لا يجتمعان في الواقع الزماني والمكاني، وإنما يجتمعان على أساس نفسي شعوري.

يقول المقالح:

أيها الخارج كسيف غسله ضوء المطر
لقد كنت واحداً في زمن التشظي
فكيف صرت اثنين في زمن الاستواء[6]

فليس هناك علاقة بين المشبه "اليمن" والمشبه به "السيف المغسول بضوء المطر" إنها لغة جديدة تصويرية موحية، بل سرعان ما يصير السيف (المشبه به) في داخل القصيدة هو المعادل الرمزي لليمن.

---

(1) عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص١٧٢.

(2) مصطفى الصاوي الجويني، البيان فن الصورة، دار المعرفة، الاسكندرية، ١٩٩٣، ص١٧١.

(3) أحمد بسام، الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للطباعة والنشر، بـ (د.ت)، ص٥١.

(4) الماضي، في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص١٤٣.

(5) هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، مرجع سابق، ص١٦.

(6) عبد العزيز المقالح، "مشاهد من سيرة الياء والميم"، مواقف، ع٥٩، خريف ١٩٨٩، ص١١٢.

ويرسم القرشي عبد الرحيم سلام صورة للنموذج الشرير كما رآه:

لم يستح مرة واحدة
بطنه ألف برميل قيء .. وخمر
وجهه لعنة الفاسقين المرابين
مثله
مثل باغية أهملت طفلها[1]

فالصورة تقوم على ثلاث صور تشبيهية، كلها صور مبتكرة،وليس هناك علاقة منطقية بين المشبه، والمشبه به فيها، ولغتها موحية، استطاعت أن ترسم حيزاً بشعاً لهذه النموذج.

ويرسم حسن اللوزي صورة تشبيهية قائمة -أيضاً- على الجدة والابتكار:

إنها درب الجماهير الغفيرة
ساحة الرقص على أجفانها تتمطى مثل أشباح النعاس
مثل أعمى يتسول في عرض الطريق[2]

فالنعاس شيء مجرد، فكيف بأشباحه، فهي صورة وليدة مشاعر الشاعر، ليوحي بغرابة الواقع.

وفي الصورة التالية لعبد الكريم الرازحي نجد -أيضاً- محاولة الشاعر أن يكثف رؤيته بالصورة التشبيهية:

سأخلط حزني .. بحزن الشوارع
قمح فمي ...
إن دمي ... حجر يابس
وإن الطريق إلى قريتي
ملغمة بالقبور[3]

ففي هذه الصورة صورتان، الأولى تشبيه القمح بفم الشاعر، والثاني: تشبيه دم الشاعر بحجر يابس، وليس من علاقة بين القمح والفم، وبين الدم والحجر في الخارج أو المنطق، ومع ذلك توحدت في صورة واحدة للإيحاء بالمواجهة.

---

(1) القرشي عبد الرحيم سلام، "ملك..."، الحكمة، ع١٤٥، فبراير ١٩٨٨، ص٧٠.

(2) حسن اللوزي، "المكتوب والوردةوالضفيرة"، اليمن الجديد، ع١، يناير١٩٩١، ص٨٣.

(3) عبد الكريم الرازحي، "قبول"، اليمن الجديد، ع٤، ابريل، ١٩٨٩، ص١١٦.

ويرسم عبد الله علوان صورة لليمني الذي أسماه بـ "النذير" معتمداً على التشبيه:

على ظل سورك قرفص تعبان
يقلب وجهاً تنعقد في أنفه الجوع والكبرياء
يحيط به الذعر سوراً من الصمت بين الجميع
ويقذف من عينيه شرراً يحرق الأقنعة
ومن حقوه (خصره) تمرق الشمس كالصيحة المارقة
كفاجعة بين عينيه
ظلت تحاوره أن ينام[١]

فالشمس تمرق كالصيحة، ومثل الفاجعة، وكلا التشبيهين لا مكان لهما إلا في مشاعر الشاعر، ولا يحس إلا عن طريق الوجدان.

وهكذا يتضح لنا أن الصورة التشبيهية في الشعر العربي المعاصر في اليمن، صارت جديدة في لغتها وفي تركيبها، وأنها لم تأت لغرض التزيين أو الشرح وإنما جاءت لتجسيد رؤية الشاعر، فلم تعد تقف عند وجه الشبه، الذي كان له أهمية كبرى في الصورة التشبيهية القديمة، وانطلقت إلى علاقات جديدة غير مألوفة.

٢. الصورة الاستعارية Metaphor:

اهتم القدماء بالاستعارة، وحاولوا دراستها تحت أنواع من أهمها الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية، وكان هذا الاهتمام قائماً على أنها "ضرب من التشبيه"[٢]، ولذلك رأوا أن تكون هناك علاقة صحيحة عقلية بين المستعار والمستعار له، فإذا وُجد تعبير استعاري "يقوم على درجة من التقمص الوجداني تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله"[٣] رُفض، لاهتزاز صفتي الوضوح والتمايز واختلال مبدأ التناسب المنطقي[٤]، كصورة "أخدع الدهر" لأبي تمام[٥].

---

(١) عبد الله علوان، مزامير الزمن القرمطي، ط١، دار الهمداني، عدن، ١٩٨٤، ص٣٨.

(٢) الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، مرجع سابق، ص٢٤٤.

(٣) عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص٢٠٥.

(٤) المرجع نفسه، ص٢٠٥.

(٥) أشرف دعدور، الصورة الفنية في شعر ابن دراج، ط١، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ص١٩٢.

وقد أدى شغفهم بعلاقة المشابهة التي افترضوا وجودها في الاستعارة، أن جعل بعضهم يغفل الاستعارة ، كما فعل قدامة في كتابه "نقد الشعر" حيث اكتفى بالتشبيه[١] .

وظل مفهومها يقوم على علاقة المشابهة، ورسخ في الأذهان حتى اليوم، فما زالت تعرّف في كثير من المدارس بأنها: ضرب من المجاز يقوم على تناسي التشبيه، وهو مفهوم قريب الشبه بمفهوم أرسطو للاستعارة بأنها: "إيجاد نقاط التشابه في الأشياء التي تبدو غير متشابهة"[٢] .

أما المعاصرون فقد درسوها دراسة تختلف نسبياً عن هذه الدراسة بكثير وتحت أنماط ومسميات أخرى، أهمها التشخيص والتجسيد، وكانت دراستهم تركز على الأثر النفسي أكثر من تركيزها على وجه الشبه الذي يثير الفكر أكثر مما يثير الوجدان.

ففي قوله تعالى: ﴿والصبح إذا تنفس﴾[٣] ، نجد أن الرؤية القديمة، لا تقدم شيئاً جديداً في تحليل هذه الصورة، حيث ترى فيها استعارة مكنية، حيث شبه الله تعالى الصبح بالإنسان، ثم حذف الإنسان وأبقى شيئاً من لوازمه أو صفاته، وهو التنفس على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا الوصف الجامد القاتل للصورة، تجده يتكرر في شرح أية صورة مكنية، مهما كان جمالها أو قبحها، فلا فرق في ظل هذا الوصف بين صورة فنية بديعة، وصورة مبتذلة مهلهلة.

أما من وجهة نظر الرؤية المعاصرة، فإن لكل صورة مقياساً ينطلق منها، فالصورة القرآنية السابقة، ليست استعارة مكنية وحسب، بل تعكس الحياة، "فيخيل إليك هذه الحياة الوديعة الهادئة التي تنفرج عن ثناياه، وهو يتنفس فتتنفس معه الحياة، ويدب النشاط في الأحياء على وجه الأرض والسماء"[٤] .

إن الرؤية الجديدة تمكنك من الاصغاء إلى روح الصورة ولا تعطيك كلمات تحفظها، وتقدمها قميصاً ترتديه كل الصور الاستعارية.

إن غرض بعض القدماء من ذلك التحليل هو تبسيط الصورة، وتقريبها إلى العقل، الأمر الذي أضر بها، وأفقدها جمالها، ولو حاولوا أن ينظروا إليها دون تكلف، وأصغوا إلى روحها لكان أفضل وأثرى. وفي سبيل ذلك ضحوا بجمال كثير من الصور القرآنية، من مثل قوله تعالى: ﴿فما بكت عليهم السماء والأرض﴾، قال ابن عباس: "لكل مؤمن باب في السماء يصعد فيه عمله، وينزل منه رزقه، فإذا مات بكى عليه، وبكت عليه آثاره في الأرض ومصلاه، والكافر

---

(١) ناصف، الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص٩٥.

(٢) الجويني، البيان فن الصورة، مرجع سابق، ص١٩٧.

(٣) سورة التكوير، الآية ١٨.

(٤) سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ط٦، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٠، ص٦٢.

لا يصعد له عمل، ولا يبكي له باب في السماء، ولا أثره في الأرض"، فهذا التصوير القصصي ربما كان أكثر إثراءً للضمير الديني، من أن يقال: لم يجزع جازع، أو لم يجزع أهل السماء ولا أهل الأرض"[١] .

وإذاً فمحاولة منطقة الصورة لا يفيد، ولذلك "لا نميل إلى أن تكون المنية في بيت أبي ذؤيب المشهور مشبهة بالسبع في اغتيال النفوس، ولا نميل إلى أن المنية هي السبع بادعاء السبعية لها"[٢] ، ولا نميل أيضاً إلى الطريقة القديمة -هذه- في تدريس الاستعارة أو الصورة بوصفها "قشرة خارجية يجب انتزاعها"[٣] ، خصوصاً إذا كانت الصورة صورة معاصرة، إذ "استجدت علائق جديدة مع نشأة الشعر الحديث، لا تستطيع علاقة المشابهة التقليدية بأسها المنطقي أن تفسرها"[٤] .

وقد اهتم بالصورة الاستعارية الكثير من الدارسين المعاصرين، فمصطفى ناصف يرى أنها - أحياناً- تكون مرادفة للصورة[٥] ، ولعله في ذلك يتفق مع لويس الذي يرى "أن كل صورة إلى حد ما استعارية"[٦]، ونُظر إليها من منظار أسطوري كما هي عند "تورمان فريدمان"، إذ يرى أنها أسطورة مصغرة[٧] . أو أنها تنطوي - في كثير من الأحيان - على أسطورة منسية[٨] ، وهذا القول يتماشى إلى حد كبير مع القول الذي يرى أن الاستعارة "واكبت البشرية من الاعتقاد بأن كل ما في الكون ذو حياة، فالشجرة تغني والشمس تبتسم ، ومنذ أن أصبحت البشرية تعي أن الشجرة لا تغني والشمس لا تبتسم.. أصبح ذلك الاعتقاد مجازاً"[٩] ، بل ربما استمرارنا في استعمال الاستعارةو بصورة واعية وبصورة غير واعية[١٠] ، يؤيد السمة الأسطورية فيها، وبذلك تكتسب الإثارة بهذه السمة، وتستطيع أن تعكس كل المشاعر التي لا تستطيع اللغة بمنطقها أن تنقلها[١١] .

---

(١) ناصف، الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص٨٠.

(٢) المرجع نفسه، ص١٣٨.

(٣) المرجع نفسه، ص٨١.

(٤) بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي، مرجع سابق، ص٩٥.

(٥) انظر ناصف، الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص٣.

(6) **Lewis, The Poetic Image, Op. Cit, P.18.**

(٧) البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، مرجع سابق، ص٢٤.

(٨) مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ط٢، دار الأندلس، ١٩٨١، ص١٥٠.

(٩) عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مرجع سابق، ص١٦.

(١٠) الماضي، في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص١٤٣ ، ص١٤٤.

(١١) الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مرجع سابق، ص١٣٣.

ويرى "بروتون": "أن الاستخدام الرمزي للتصوير يبلغ الأوج في الاستعارة[١] ، فكأنها – في نظره– مرادفة للصورة الرمزية.

كما أن الدارسين المعاصرين بذلوا جهوداً في دراسة أنواعها، وابتدعوا مصطلحات جديدة كالتشخيص، والتجسيد، ولما شاع هذان المصطلحان ابتدع آخرون مصطلحات أخرى، كمصطلح "الأنسنة" أي اسباغ خصائص الفرد الانساني وفعاليته على المواضيع، ومصطلح "التطبيع" أي تشخيص خصائص الإنسان الجسمانية والانفعالية بأشياء في مكونات الطبيعة كاستعارة البدر للوجه الجميل[٢] .

ومنهم من درسها وصنفها في أربعة أنواع: استعارة مجسمة، واستعارة مادية، واستعارة باعثة للحياة، واستعارة نقلية حسية[٣] .

وميز ريتشاردز بين نوعين من الاستعارات: الاستعارة اللغوية، وهي استعارة غير موحية، واستعارة فنية جمالية، وهي الاستعارة الشعرية[٤] .

وحاول اليافي وضع درجات للصورة الاستعارية، تختلف فيما بينها تبعاً لعلاقة الذات بالموضوع، وارتباط الذهن بالمادة، وتقوم أساساً على المغالطة الوجدانية.. وهذه الدرجات هي: العاطفية، والتعاطفية والتجسيدية والتشخيصية والتقمصية، وحاول تلخيصها في ثلاث: فهي إما مشاركة بين الذات والموضوع، أو اتحاد بينهما، أو حلول تام[٥] .

ودرسها الرباعي من حيث الاستعارة المثلية، والتجسيد، والتشخيص والتجسيم[٦] .

كذلك اختلفت الدراسة المعاصرة عن الدراسة القديمة في النظر إلى وظيفتها، فطالما نُسب إليها في القديم أنها وسيلة للتحسين والتنميق، أو أنها وسيلة للتوضيح أو البرهان على صحة الفكرة[٧] ، وهذا الفهم لوظيفتها يجعلها غريبة عن العمل الأدبي، ومستوردة من خارج كيان الشاعر، بمعنى آخر تكون زائدة أو صورة فضول على حد تعبير شكري عياد[٨] ، وهي صورة يمكن حذفها والاستغناء عنها دون أن يلحق أي ضرر بالفكرة أو البناء. هذه النظرة لوظيفتها مرفوضة في نظر الرؤية المعاصرة التي ترى أن الاستعارة "ليست في أي مجال من مجالاتها

---

(١) محمد حسن عبد الله، اللغة الفنية، مرجع سابق، ص٨٧.

(٢) أديب نايف، "الصورة المجازية"، مجلة الأقلام، العدد١، كانون الثاني، ١٩٩٠، ص١٧.

(٣) رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ط٢، منشأة المعارف، الاسكندرية، بـ (د.ت)، ص٩٨.

(٤) رينيه وأوستن، نظرية الأدب، مرجع سابق، ص٢٠٤.

(٥) انظر اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص١٥٦-ص١٥٧.

(٦) انظر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص١٦٨-ص١٧٢.

(٧) انظر ناصف، الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص١٤٤، وعيد، فلسفة البلاغة، مرجع سابق، ص٣٥٩.

(٨) انظر، شكري عياد، "انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر"، مجلة عالم الفكر، ع٣، ج١٩، ١٩٨٨، ص٧٣.

عنصراً إضافياً"[1] ، وإنما هي "الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لا توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير"[2] ، إنها وسيلة لصهر المتناقضات، وهي: "تصور جديد للأشياء تكسب فيه وجوداً جديداً غير وجودها في الواقع، وليست انتقالاً من الواقع إلى التشبيه ثم المجاز"[3] .

تلك أهم الدراسات التي دُرست من خلالها الاستعارة، وقد لا حظنا الفرق بين الرؤية المعاصرة لها والرؤية القديمة، فهي في نظر المعاصرة صورة فنية لها أهميتها العظمى في تجسيد الرؤية، بحيث لا يُستطاع فصلها عن الفكرة، أضف إلى ذلك أنها مبتكرة وموحية.

وقد استعمل الشاعر المعاصر في اليمن الصورة الاستعارية، واستطاع أن يجسد بها رؤيته، وكان الشاعر عبد العزيز المقالح أبرز الشعراء، كما يظهر ذلك في دواوينه... ففي ديوان "الخروج من دوائر الساعة السليمانية" نجد أمثلة عديدة منها:

تذبحني سيوف الصمت
تسقط الدماء في ظلي
أخرج شاهراً حرفي
ممتطياً صوتي
أرفع حزن الأرض عن صدري
أصيح في موج الجموع
انطلقي تألمي تكلمي[4]

فهذه صورة كلية، تقوم على صور جزئية استعارية، حاول الشاعر ان يعكس بها الوضع القائم في الوطن، فالصمت يذرع الأرض .. وترسم الصورة حيزاً نرى فيه الشاعر وحيداً يحاول أن يوقظ الجماهير، فكأن الشاعر معادل موضوعي رمزي للوطن نفسه الذي ينتظر من أبنائه أن يبنوه، لا أن يخلدوا للصمت أو جلسات القات التي امتصت العمر والجهد، إن الشاعر أو الوطن -لا فرق- من خلال هذه الصورة يدعوان للخروج عن المألوف الذي يزرع الرتابة في الأجسام ويبذرها في العيون.

وقد حاول الشاعر في الصورة السابقة -أن يبتعد كثيراً عن المألوف في الاستعارة فانعدمت علاقة المشابهة، وحل مكانها علاقات أخرى قامت على تراكيب جديدة، ولغة مبتكرة

---

(1) ناصف، الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص١٤٧.

(2) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تحقيق مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، بـ (د.ت)، ص٣١٠.

(3) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، المنيرة، ١٩٩٢، ص٤١٦.

(4) المقالح، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، مصد سابق، ص١٦.

حاول الشاعر أن يجسد بها رؤيته وشعوره. أضف إلى ذلك أن الصور جاءت متلازمة مع الفكرة، وبالتالي جاءت لوظيفة أسمى، وهي وظيفة البناء..

ونرى محمد الشرفي يستخدم "الاستعارة" في تجسيد وتشخيص رؤيته عن الوحدة كما في هذه الصورة:

لن يقعوا
ما امتدت أجنحة الوحدة
ما بينكم دفئاً وظلالا
ونسجتم منها روحاً واحداً
تستوعب أهداف الأمل الواحد[1]

فالوحدة يجسدها الشاعر في صورة طير يضم صانعيها، ويمطرهم دفئاً وظلالا، وفي ذلك إيحاء بأهميتها في نشر السلام داخل الوطن الواحد، وإيحاء بمستقبل الوطن الواحد المشرق حين صار له هدف واحد، بعد أن قضى على الحجرة العثراء في طريقه، أو بعد أن رُمم ذلك الشرخ والتحم.

ويحاول علي الحضرمي أن يعكس أمله في أن يصير الحب شارعاً في الأمة العربية، يدخله كل الناس:

أفتش في الخريطة عن بقايا شارع الحب
تستلقي على جدرانه الأحزان والأشعار
تعشب فيه كل أغاني التذكار
تنهمر الدقائق فيه عارية
وظامئة
وحالمة بشيء من صباح الخير[2]

فاعتمد الشاعر نوعين من أنواع الاستعارة وهما التجسيد والتشخيص للايحاء برؤيته، فصار المعنوي شيئاً مادياً يُلمس، وأحياناً أخرى نرى الحياة تدب فيه، كالدقائق التي صارت عارية وظامئة وحالمة.

ويقول حسن اللوزي:

أتقمص حلم الذاكرة المسمومة

---

(1) الشرفي، وأنا أعلن خوفي، مصدر سابق، ص٢١.

(2) المقالح، البدايات الجنوبية، مرجع سابق، ص١٣١.

فأحصرها حيث تكون

أتقلب فوق أريكة عشق تزدحم بها اللهفات[1]

يجسد الشاعر حلم الذاكرة فإذا هو يتحول إلى قميص يلبسه الشاعر، ولا يرضى في أن تقف الصورة الاستعارية عند حد التجسيد، بل يطورها، فتصير "لحلم الذاكرة" أعداء تحاصر وتلاحق، حيثما ذهبت.

ويرسم في السطر الأخير صورة استعارية يجسد فيها العشق أريكة تزدحم حولها اللهفات.

يتضح مما تقدم أن الصورة الاستعارية في الشعر المعاصر في اليمن قد استطاعت أن تخرج عن المألوف القديم من ناحيتين:

الناحية الأولى: أنها حاولت أن توجد علاقات جديدة بين أركانها، وابتعدت عن علاقة المشابهة.

الناحية الثانية: أنها حاولت تجسيد رؤية الشاعر، ولذلك جاءت جزءاً أساسيا، وليست شيئاً زائداً، أو قشرة يمكن نزعها لتبقي الفكرة عارية يمكن فهمها، بل إن الفكرة لا تفهم -هنا- إلا عن طريق التصوير وهذه خطوة متقدمة جداً في خط تطور الصورة في الشعر المعاصر في اليمن.

ثانياً: تجديد النمط النفسي:

ظهر النمط النفسي بارزاً في القصيدة الوجدانية، وقد حاول الشاعر المعاصر في اليمن أن يستفيد من هذا النمط في تجسيد رؤيته وأفكاره، فاستخدمه بعد أن أحدث فيه التجديد الذي يجعل منه نمطاً قادراً على استيعاب تجربته الشعرية.

ومن أبرز الصور النفسية التي أحدث فيها ذلك التجديد ست صور هي: الصورة السمعية، والشمية، والذوقية، واللمسية، والحركية، والمتجاوبة الرمزية.

١. الصورة السمعية Auditory image:

ذكر ريتشاردز نوعين من هذه الصورة: "نوع يحكي فيه صوت الكلمة ،سواء أكان صوتها الفعلي أم الصوري- صوتاً طبيعياً مثل: (شقشقة العصافير في العربية)، ونوع آخر لا يشبه فيه صوت الكلمة أي صوت طبيعي، ولكن يكون فيه صوت الكلمة بحيث يثير صورة

---

[1] حسن اللوزي، غيمات الروح وحريق الجسد، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٩٥، ص١٢٤.

سمعية حرة للصوت المقصود"[1]. والصورة السمعية صورة تضم كل ما يدرك بواسطة حاسة السمع.

وقد حفل الشعر المعاصر في اليمن بهذه الصورة، ولو استعرضنا عناوين دواوين هذا الشعر، وقصائده لألفينا الصورة السمعية في مكان مرموق فيه، فمن عناوين الدواوين: إيقاعات للزمان والمكان لعبد الصمد القليسي، وهو ديوان تطغى فيه الصورة السمعية على غيرها من الصور، وربما يرجع ذلك إلى أن القليسي فنان يجيد مداعبة العود واستنطاق الأوتار[2]. وديوان "ما لم تقله الغيوم" لمحمد حسين الجحوشي، وديوان "مزامير الزمن القرمطي" لعبد الله علوان.

ومن عناوين القصائد التي تتضمن صوراً سمعية.. فمن ديوان "أشعار في زمن الفوضى" لصبري الحيقي -مثلاً- نجد عناوين من مثل: "من همسات النبض" و "اللحن الأبدي" و "إيقاع" و "أشعار في زمن الموت الصاخب".

وفي ديوان "اكليل لمرأة قتبانية" للجنيد محمد الجنيد، نجد "عزف منفرد إلى زمن رائع" و "ابتهالات".. وفي ديوان "الرحلة إلى نقطة البداية" لأحمد الحبيشي نجد: "أصوات متقطعة على إيقاع الدم" و "أغنية السلام" و "ترنيمة على إيقاعات الأطفال" ... مما يدل على أن الشعر المعاصر في اليمن غني بالصور السمعية.

ومن نماذج هذه الصورة من قصيدة "قالوا قدر" لسعيد محمد البطاطي، وهي قصيدة ذات صورة كلية، تتكون من مقطعين يدوران حول فكرة واحدة هي الاخلاص للوطن، ويرى أن ذلك الاخلاص ينبع من ذات الفرد، من خلال عمله المخلص له وسعيه، يقول مخاطباً "ليلاه" المعادل الرمزي للوطن:

وحملت وجهك في يدي
فسمعت في الأعماق
زغرودة العصافير
على اعتاب عينيك[3]

نجد أن الشاعر قد اعتمد على صورة جزئية سمعية، حاول من خلالها تجسيد حبه الكبير لوطنه، وتوحي الصورة بالتوحد الكامل بين الشاعر والوطن والسلام الذي يتمناه لهذا الوطن.

والجديد في هذه الصورة الذي نستطيع أن نقرره هو : هذه اللغة الجديدة التي بُنيت بها الصورة، فلم يعد الشاعر يسمع زغرودة العصافير وهي على الشجرة -مثلاً-، وإنما يسمعها وهي على أعتاب عيني المحبوبة!!.

---

(1) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، مرجع سابق، ص١٨٢.

(2) القليسي، إيقاعات للزمان والمكان، مصدر سابق، ص٩.

(3) سعيد محمد البطاطي، ما زلت أعشق، ط١، دائرة التأليف والنشر، عدن، ص٤٦.

ومن قصيدة "أصوات متقطعة على إيقاع الدم" لأحمد الحبيشي، وهي قصيدة تتكون من سبعة مقاطع، تجسد المأساة التي وقعت في بيروت عقب اجتياح إسرائيل لها، .. فقد قامت الصورة الكلية للقصيدة على أكثر من صورة سمعية جزئية للإيحاء بالدمار، منها هذه الصورة:

إنه يأكل النار كالحلم
لكنه في حضور الحقيقة
إنه يشرب الريح
فالماء أضحى حصاراً
لأحلامه المستفيقة
إنه يسمع الصمت
والرعد يصعق (بيروت)
ليلاً
وصبحاً
وظهراً
وفي كل شيء[1]

فالصورة السمعية: "إنه يسمع الصمت..."صورة تثير النفس قبل العقل ولعل السبب يكمن في هذه الفجوة التي ظهرت بين المتناقضين اللذين وحدت بينهما الصورة، فصار الصمت يُسمع، ويصغي إلى الرعد –المعادل الرمزي للعدو– وهو يقصف بيروت.

ومن قصيدة "سوريالية لمدن الساعة السليمانية" لعبد اللطيف الربيع، وهي قصيدة ذات صورة كلية، تتحدث عن واقع المدن اليمنية .. والقصيدة تتكون من خمسة عشر مقطعاً ... منها المقطع التالي الذي يتكون من عدد من الصور الجزئية المختلفة منها الصورة الصورة السمعية:

غامض كالصفحات البيضاء
ناصع كالحبر
وهذا الذي يسبقني
يتبعني
في شوارع اللغط
ويتخفى في زحمة السكون

---

[1] الحبيشي، الرحلة إلى نقطة البداية، مصدر سابق، ص٩.

"الرياح تولد إيقاعها..." وبالتالي لا يمكن تقديم صورة على أخرى، إذ أن هناك تسلسلاً نفسياً ومنطقياً يؤلف بينها.

ومن هنا يتضح أن الصورة السمعية في الشعر المعاصر في اليمن، قد تطورت -كثيراً- عما كانت عليه، فصار دورها بارزاً في إثراء رؤية الشاعر، ولم يكن يحصل هذا إلا باختلاف لغتها وتراكيبها، إذ صارت جديدة، يُعتمد على الإحساس في فهمها.. أضف إلى ذلك أنها صارت تؤدي وظيفة مهمة، وهي وظيفة البناء وتجسيد الرؤية والفكرة.

٢. الصورة الشميَّة Olfactoryimage:

هي صورة حسية تضم الأشياء التي تُشم، مثل رائحة الفواكه والعطور والأزهار، والمسك، والغازات، وروائح ما يحترق، ورائحة الحيوان ومخلفاته[١].

وقد وجدت هذه الصورة في دواوين الشعراء المعاصرين في اليمن، وفي مقدمتهم الشاعر عبد العزيز المقالح كما في الصورة التالية:

المستقبل الزاهر للشعوب المسحوقة

كان يحمل بين يديه جذور الورود وينثرها في الطريق

يبللها بدموع الشرايين[٢]

فالصورة "كان يحمل..." صورة شمية أكثر منها بصرية، ونرى أنها قد تطورت من صورة شمية حقيقية إلى صورة شمية رمزية، إذ أن "الورد" في داخل الصورة رمز للأمل، وقد عبقت رائحته في كل السبل، وشمه كل مواطن، رمز للأمل في واقع المعاناة، رمز للأمل في التغيير إلى الأفضل.

إذ نجد "ذا نواس" حامل الورود -في الصورة السابقة- يسقط فجأة فتذبل الورود، وذو نواس هذا ما هو إلا رمز للثائر المناضل المحقق للأمل:

يعدو الجواد وحيداً وفي عينيه دمعة تتألق

أين الفتى؟

كان يسقي جذور الورود[٣]

ومع ذلك فالأمل باق، إذ تتحول الورود -الأمل- ثقوباً على جسد الأرض وعلى جسد السماء، فحيثما يممت وجهك كان الفرج.

---

(١) راجع نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٩، ص٦٧.

(٢) المقالح، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، مصدر سابق، ص٤٠.

(٣) المصدر نفسه، ص٤٢.

سوف تردكه طلقة من أرق[1]

فالصورة الشمية "في الأفق ..." جديدة تصويراً ولغة، فلم يعد هناك شيء ما يحترق فتكون الرائحة نتيجة لذلك، بل الرائحة نفسها هي التي تحترق رغبة في مزيد من الإيحاء الذي لا تستطيع اللغة العادية بعلاقاتها المنطقية أن توحي بما يريده الشاعر، ولذلك "تصبح الصورة الشعرية (حينئذ) ضرورية الاستخدام، لأنها تخرج الشاعر من ضيق المعجم ومن ضيق العناصر، فتثري اللغة وتنمو وتتطور"[2].

بقي أن نقول إن الشاعر المعاصر في اليمن، لم يتخذ الصورة الشمية للتزيين أو الشرح أو غير ذلك مما يجعلها زائدة، وإنما كان هدفه منها بناء الصورة الكلية وتجسيد رؤيته، كما مر معنا في النماذج السابقة، والنموذج التالي لسند عبد الله من قصيدة "سلام" وهي صورة كلية تتغنى بالريف اليمني:

لهذي الجبال التي عانقت هامة الشمس
مسكوبة في المدى
لهذا الصباح المعطر بالبن
والإرجوان الشفيق الذي يغسل الليل
عن صهوات القمم[3]

فالصورة الشمية "لهذا الصباح" جزء أساسي في الصورة الكلية تعكس البيئة اليمنية، ولا يمكن الاستغناء عنها.

وعلى ذلك فالصورة الشمية في الشعر العربي المعاصر في اليمن قد تطورت عما كانت عليه، إذ جاءت في بعض النصوص رمزية، وجاءت -أيضاً- جديدة في لغتها وبنائها أضف إلى ذلك أنها جاءت لوظيفة البناء والتجسيد.

---

(1) هيثم، اكتمالات سين، مصدر سابق، ص٣٣، ص٣٤.

(2) مدحت الجيار، مسرح شوقي الشعري دراسة في توظيف الصورة الشعرية وبنية النص، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢، ص١٨.

(3) سند عبد الله، محاولات ١، مصدر سابق، ص٥٣.

٣. **الصورة الذوقية Gustatory Image:**

هي صورة حسية "تضم الطعوم الخالصة الحلاوة والمرارة والحموضة والملوحة والطعوم الممتزجة"[١] .

وقد حاول الشاعر المعاصر في اليمن أن يستخدمها في قصائده للإيحاء برؤيته، ومن نماذج ذلك، صورة عبد الرحمن إبراهيم من قصيدة: "من أشجان الزمن العربي الحامض"، وهي قصيدة طويلة، تتحدث عن مأساة "بيروت" عقب الاجتياح الاسرائيلي .. يقول مخاطباً بيروت:

وتمدين يديك لطير النار تعشعش ، تنسج أغباثاً
هاربة من أبراج الوطن المنتفض على دمه
هذا الوطن المتضمخ بالجوع وأشكال العهر المتنوع
هذا الوطن المتضوع بالشجن الغامض
والقلق العربي الحامض والحزن المبثوث[٢]

فالصورة الذوقية في السطر الأخير جاءت ذوقية رمزية، فالحامض رمز للفساد الذي طرأ على الأمة العربية، جعلها غير قادرة على صد أي عدوان عليها، فالحموضة –هنا– توحي بالعفن والعطب والفساد.

كما أن الشاعر المعاصر قد استطاع أن يطوّر من لغتها، ولم تعد لغتها لغة منطقية جافة، كما نجد ذلك في قصيدة "مساءات ثمود" لمحمد حسين هيثم ومنها هذه الصورة:

مساءات كثيرة
مساءات معلقة على حائط الروح
مساءات أمضغها على مضض
أمكث على حافة الترقب[٣]

فالصورة "مساءات أمضغها..." صورة عمادها اللغة المجنحة التي لا تعتمد المنطق، وهدفها الإيحاء بالسأم الذي يقتل الشاعر المعاصر في بيئته ذلك السأم المعجون بالقلق، لذلك تمر الساعات ثقيلة بطيئة، وما المساءات في الصورة إلا معادل رمزي للنكسات المتوالية على البيئة العربية، وبذلك تتحول الصورة إلى وسيلة للكشف.

كماأن الشاعر المعاصر قد استطاع أن يجعل منها نواة أساسية في داخل الصورة الكلية، كقول عبد الملك المقرمي في قصيدته "تداعيات أمام مرايا الذات" وهي قصيدة حاول الشاعر بها أن يستبطن بها ذاته في عصر قال عنه إميل لدفج: "كانت الناس تسأل في أواخر القرن التاسع

---

(١) نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، مرجع سابق، ص٦٧.

(٢) عبد الرحمن إبراهيم، الزا وحدها قدري، مصدر سابق، ص١٣٦.

(٣) هيثم، اكتمالات سين، مصدر سابق، ص ٦٣.

عشر كيف لاءم الفرد بين نفسه وبين الدنيا، أما الآن فأول ما نسأل: كيف لاءم الفرد بينه وبين نفسه؟!"[1] .

ومنها هذه الصورة:

تلقي المرايا على مسمعي همها
يعانق دمعي ادمعها
إنها لحظة الاكتئاب
جالس خلف هذا
ويمنايا موصولة بخيوط من الوهم
ممتدة من فؤادي حتى نهاية حزني
تمضغني لحظات السكون
فأنساب من حدقات العيون[2]

الصورة الذوقية هي "تمضغني ..." وهي تكاد تكون نواة الصورة، إذ يحاول الشاعر بها أن يجسد "السكون" الذي هو المعادل الرمزي لموت الذات في رؤية الشاعر.

وكذلك في صورة شوقي شفيق الآتية:

أصيح يا مليكة الزمان
هبيني الأمان
يرتد صوتي دائخاً مبعثر الخطى
أصيح : يا ...
منغلقاً يرتد صوتي يا مليكة الزمان
يعفر بالطين وجهي
وأنا أقتات من رغيف الشعر[3]

فالصورة الذوقية في السطر الأخير، جاءت ركناً أساسياً في بناء الصورة الكلية لا يمكن حذفها أو الاستغناء عنها.

وهكذا تكون الصورة الذوقية في الشعر العربي المعاصر في اليمن أداة لتجسيد الرؤية الشعرية بلغة شعرية رفيعة متميزة.

---

(1) عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مرجع سابق، ص١٩٠.

(2) عبد الملك المقرمي، " تداعيات .. أمام مرايا الذات"، اليمن الجديد، ع١٠، اكتوبر، ١٩٨٩، ص١١٩.

(3) المقالح، البدايات الجنوبية، مرجع سابق، ص١٧.

٤. الصورة اللمسية Haptic Image:

هي صورة حسية تقوم على استشعار حاسة اللمس، كالخشونة والنعومة والثقل والصلابة، والليونة والحرارة والبرودة، والجرح وغير ذلك مما له علاقة باللمس[١].

وبعد الرجوع إلى دواوين الشعر المعاصر في اليمن، وجد أن هذا النمط يختلف فيه لغة وأسلوباً وتصويراً ووظيفة.

ونسوق النموذج التالي من شعر عبد العزيز المقالح للدلالة على التطور الملموس فيها... يقول من قصيدة "قطرات من دم الجبل" وهي قصيدة تجسد حب المواطن اليمني لوطنه:

حملنا هموم القرى
وحملنا عن الجرح أحزانه
ووقفنا نناديك
يا طالعاً
من نسيج شرايينا
أنت علمتنا أن نكون[٢]

فالهموم صارت شيئاً ثقيلاً، يُحمل على الظهور والأكتاف، ولم يعد الجرح يُحس، بل تُحس أحزان الجرح.. بل إن حب الوطن صار يُلمس داخل الشرايين.

ويرسم لنا اسماعيل الوريث صورة توحي برؤيته، معتمداً على الصورة اللمسية في قصيدته "مرثاة عدو الشمس"، وهي قصيدة طويلة تحاول وصف نموذج بشري اعتاد الشر، لا يميل إلى احترام الحرية والانسانية، مهنته في الحياة تمزيق الأحلام والآمال، وقتل كل جميل في الحياة .. يقول مخاطباً هذا النموذج الشرير:

سيدي فارس الليل
دق طبولك في وجه أحبابك القدماء
صل بحقدك في كل شيء جميل بماضيك
مزق بأسنانك الهمجية أقدس ما كان يربط بينك والآخرين
وتمتع بمجدك[٣]

---

(١) (أ) راجع: نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، مرجع سابق، ص٦٧.
(ب) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص١٤٧.

(٢) المقالح، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، مصدر سابق، ص١٩.

(٣) الوريث، مرثاة عدو الشمس، مصدر سابق، ص٨.

فالصورة اللمسية "مزق..." توحي بتلك الآلام التي يحدثها التمزيق ، وترسم الصورة حيزاً موحشاً للمخاطب حين يتحول إلى وحش أسطوري يمزق كل القيم، ويطحنها بأسنانه، ليعيش وحده متمتعاً بمجده الزائف.

وهكذا لم يعد هدف الصورة المعاصرة الإمتاع والإطراب، وتلخيص نتائج المغامرات، وإنما صار هدفها الأساسي هو هز القارئ وإقلاقه، ودعوته إلى الرؤية الجديدة والمشاركة في لذة الكشف والمغامرة[1] .

كما أن الشاعر المعاصر في اليمن قد استطاع أن يستخدم الصورة اللمسية لتجسيد القضية التي يناضل من أجلها كالصورة التالية لمحمد الشرفي من قصيدة "سميرة المرأة .. وأبو لهب المغولي" وهي قصيدة مكونة من ثلاثة عشر مقطعاً، يجسد العذاب الذي تلقاه المرأة في اليمن من بعض الرجال... يقول:

وكان قبل ساعتين في منزله
يشوي نهود زوجتيه
في لظى التنور
ويربط ابنتيه
بشعر الرأس المنتف المخفور
ويصلب اخته في رجل أختها
وظهرها المكسور
ويستدير نحو أبويه
يضرب أمه، ويجلد الأب المذعور[2]

فهذه صورة لمسية كلية استطاعت أن توحي بمأساة المرأة، عن طريق تجسيدها بمجموعة من الصور اللمسية الجزئية: يشوي، يربط، ويصلب، ويضرب، ويجلد ... وبذلك استطاع الشاعر أن يوحي إلينا بحالة المرأة سواء أكانت زوجة أم أما، أم بنتاً، أم أختاً.

ومن خصائص الصورة اللمسية التي استطاع الشاعر المعاصر في اليمن تجسيدها: الرمزية ... فالألفاظ التي تتكون منها الصورة اللمسية ترد -غالباً- في الصورة رموزاً لها إيحاءات كثيرة كالصورة التالية لزين السقاف من قصيدة "تفاريق كلام"... فيقول:

---

(1) انظر: عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص١٢ وما بعدها.

(2) الشرفي، "دعونا نمر"، مصدر سابق، ص٨٠.

يمضي العمر كالسيل
في واد ظمئ
يصطدم بالصخور
ينحدر حتى يبلغ منتهاه
ليتبدد فوق الرمل
لذا أرسل البصر
في الفضاء المتناهي
علّني أفوز بحلم آخر
فأنام
حينما ينهمر المطر
أطلق ساقي للريح
هارباً من الفرح
يتلقاني الوحل
وليل المدينة[1]

فالصورة اللمسية هنا تقوم على نوعين الأول: الملموس، وهو -هنا- الصخور، ولم ترد في الصورة على سبيل الحقيقة، بل على سبيل الرمز، فهي رمز لمشاكل الإنسان المعاصرة الكثيرة، التي تمتص العمر والجهد.

والنوع الآخر اللامس كالمطر، والوحل .. وهما رمزان أيضاً ... الثاني نتيجة للأول، ويمثلان قيم المدينة السائدة التي أنتجت كثيراً من المفاجآت غير السارة للإنسان المعاصر.

وهكذا تكون الصورة اللمسية في الشعر العربي المعاصر في اليمن، قد ظهرت بسماتٍ معاصرة، منها جدة التراكيب واللغة والتصوير.

كما استطاعت أن تتطور من أداة توضيح إلى مادة بناء للإيحاء برؤية الشاعر، وتجسيد تجربته الشعرية. بل استطاعت أن تبتعد من كونها صورة لمسية حقيقية لها معنى محدد، إلى صورة لمسية رمزية، تضم الكثير من الايحاءات والدلالات.

---

(1) زين السقاف، تفاريق كلام، الحكمة، ع١٧٥، سبتمبر ١٩٩٠، ص٨٧.

٥. الصورة الحركية Kinasthetic Image:

رأى بعض النقاد أن الشعر أقدر الفنون جميعاً على تصوير الحركة، حركة النفس في غموضها واضطرابها، وحركة الجسم وحركة الكون كله، وقد امتلك تلك القدرة من أداته الصوتية[١]. وهي الميزة التي جعلت "لسنج" يفرق بين الشعر وبين الرسم[٢]. ومن هنا يمكن عد الصورة الحركية أهم صورة في الشعر لأنها تعطي الموصوف الحياة.

وتضم الصورة الحركية "المشي والركوب والأكل والكتابة والغناء والحياكة والحركة التي تلقى مقاومة كالقبض والقطف والنتف والدوس والجذب والوزن، والتوقف بعد حركة كالجلوس والوقوف..."[٣].

وتتخذ الصورة الحركية في الشعر المعاصر في اليمن منحىً جديداً، كقول عبد العزيز المقالح في هذه الصورة:

عتيقة كآبتي
تحوم حول جثة الماضي
ترسم وجه اليوم
تمتطي جرح غدي
على شراع القات[٤]

فنرى أن الصورة الحركية في الصورة السابقة، صارت وسيلة للبناء الصوري فالكآبة في الصورة .. تحوم..، وترسم..، وتمتطي..، فهذه ثلاث صور حركية جزئية، لكن كلها مرتبطة بفاعل واحد هو 'الكآبة'، ومن هنا تظهر الصورة متماسكة ونامية وغير متناثرة.

وفي قصيدة "حركة لسكون ما" لعبد اللطيف الربيع نقرأ:

ينتشل وهما
ويصعد حتى منتصف الهوة

---

(١) انظر: سهير القلماوي، فن الأدب – المحاكاة، مطبعة الحلبي، ١٩٥٣، ص١٢٠.
والرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص١٥٤.

(٢) انظر: نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، مرجع سابق، ص٢٣.

(٣) المرجع نفسه، ص٦٧.

(٤) المقالح، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، مصدر سابق، ص١٥.

يحدث ثقباً في جناح الليل
ويسقط أعلى ما يقدر[١]

فنرى الشاعر يقيم صوره الحركية الجزئية –في الصورة السابقة– علىلغة فنية جديدة، غنية بالايحاء، بعيدة عن الجفاف المنطقي، وكأن الشاعر مؤمن بأن الصورة ليست إلا ذات لغة شعرية و "لا تعبّر عن علاقة موضوعية بالأشياء، بل عن علاقة ذاتية، وهذه علاقة احتمال وتخييل"[٢].

ويستخدم حسن اللوزي الصورة الحركية ليجسد حلمه:

هذا عمري يتمثل حلمي
يتقمص مستقبل أقداري
كي يطرح أقماراً في الشجر العاري
يكسو قبح الصحراء شفق فجري أخضر[٣]

فالصور الحركية الجزئية: يتقمص، يطرح يكسو، استطاعت أن تجسد حلم الشاعر في ان تمتد خيوط الفجر الخضراء لتكسو الصحراء، وتنقذها من قبحها الذي يكسوها، وفي ذلك رمز له قيمة دلالية هامة.

وكذلك نرى يحيى علي الأرياني في قصيدة: "من متن .. أزمنة التعب" يقول:

تعبي يزاحمني بأوجاع السواري والبيارق
وسيور رافعة البارق تلتوي وتحز أوردة بعنقي
وأشد على قلبي نحو غيمته بشطآن الغيوم
ويحلق التعب اللذيذ .. ونمتطي زمناً جحود
تعبي يحلق فوق أزمنتي، ويسبق كل أسراب الطيور[٤]

فالشاعر قد استخدم الصورة الحركية ليجسد بها حركة التعب، تعب الإنسان المعاصر، الذي يصبح في لحظة من اللحظات مخلصاً.

يتضح مما تقدم أن الصورة الحركية في الشعر المعاصر في اليمن قد تميزت بسمات جديدة منها: إنها صارت بنية أساسية في بناء الصورة الكلية، وذات سمات بلغة شعرية موحية، وأنها أسهمت في تجسيد رؤية الشاعر.

---

[١] الربيع، الكفن – الجسد، مصدر سابق، ص٥٧.

[٢] أدونيس، الثابت والمتحول، ط٧، ج١، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٤، ص١٥٤.

[٣] اللوزي، غيمات الروح وحريق الجسد، مصدر سابق، ص١٢٥.

[٤] يحيى الأرياني، "من متن .. أزمنة التعب"، اليمن الجديد، ع٩، سبتمبر، ١٩٩١، ص٦١.

يحدث ثقباً في جناح الليل
ويسقط أعلى ما يقدر[1]

فنرى الشاعر يقيم صوره الحركية الجزئية -في الصورة السابقة- على لغة فنية جديدة، غنية بالايحاء، بعيدة عن الجفاف المنطقي، وكأن الشاعر مؤمن بأن الصورة ليست إلا ذات لغة شعرية و "لا تعبّر عن علاقة موضوعية بالأشياء، بل عن علاقة ذاتية، وهذه علاقة احتمال وتخييل"[2].

ويستخدم حسن اللوزي الصورة الحركية ليجسد حلمه:

هذا عمري يتمثل حلمي
يتقمص مستقبل أقداري
كي يطرح أقماراً في الشجر العاري
يكسو قبح الصحراء شفق فجري أخضر[3]

فالصور الحركية الجزئية: يتقمص، يطرح يكسو، استطاعت أن تجسد حلم الشاعر في ان تمتد خيوط الفجر الخضراء لتكسو الصحراء، وتنقذها من قبحها الذي يكسوها، وفي ذلك رمز له قيمة دلالية هامة.

وكذلك نرى يحيى علي الأرياني في قصيدة: "من متن .. أزمنة التعب" يقول:

تعبي يزاحمني بأوجاع السواري والبيارق
وسيور رافعة البارق تلتوي وتحز أوردة بعنقي
وأشد على قلبي نحو غيمته بشطآن الغيوم
ويحلق التعب اللذيذ .. ونمتطي زمناً جحود
تعبي يحلق فوق أزمنتي، ويسبق كل أسراب الطيور[4]

فالشاعر قد استخدم الصورة الحركية ليجسد بها حركة التعب، تعب الإنسان المعاصر، الذي يصبح في لحظة من اللحظات مخلصاً.

يتضح مما تقدم أن الصورة الحركية في الشعر المعاصر في اليمن قد تميزت بسمات جديدة منها: إنها صارت بنية أساسية في بناء الصورة الكلية، وذات سمات بلغة شعرية موحية، وأنها أسهمت في تجسيد رؤية الشاعر.

---

(1) الربيع، الكفن - الجسد، مصدر سابق، ص٥٧.

(2) أدونيس، الثابت والمتحول، ط٧، ج١، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٤، ص١٥٤.

(3) اللوزي، غيمات الروح وحريق الجسد، مصدر سابق، ص١٢٥.

(4) يحيى الأرياني، "من متن .. أزمنة التعب"، اليمن الجديد، ع٩، سبتمبر، ١٩٩١، ص٦١.

٦. الصورة المتجاوبة الرمزية Synaesthetic Image:

هي صورة تقوم على تراسل الحواس، ومعناه: "وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فتعطي المسموعات ألواناً، وتهب الألوان أنغاماً، وتصير المرئيات عاطرة، وتجعل المشمومات ألحاناً .. أي تقيم صلات متداخلة بين معطيات الحواس المختلفة، وتوجد تشابهات وعلاقات بين الكيفيات التي تختص بكل ضرب.. وتكون النتيجة وحدة في الحواس فسيحة عميقة، تتشابك على رحابها المشاهد والألوان والأصوات، ويمتزج بعضها ببعضها الآخر، مثل هذه الصور: "الألحان الرحيبة" و"القمر الشرس"، و"الشمس المرة المذاق"[١].

والذي يحكم هذه العملية التصويرية الإحساس النفسي، إذ يحاول الشاعر أن يجعل القارئ يحس نفس الإحساس الذي وصل إليه، ولن يتم ذلك إلا بوسيلة التراسل والتبادل بين صور الحواس، فيفقدها الشاعر تماسكها البنائي في الواقع، ليخلق خلقاً آخر بفضل خياله[٢].

وهذه الصورة قد نشأت -مذهبياً- في أحضان المدرسة الرمزية في أوروبا، فمنذ أن أعلن "بودلير" قولته المشهورة: "إن العطور والألوان والأصوات تتجاوب"[٣] والشعراء الرمزيون يجربون هذا النمط الجديد للتعبير عن تجاربهم الشعرية، فقد رأوا "تشابه الموقع النفسي للحواس، إذ يترك اللون أثراً يشبه أثر برودة المطر او وقعه، أو الزرع وخضرته أو الصوت وصداه"[٤].

وقد ظلت الرمزية تطور هذا النمط حتى أن "بعض الرمزيين لم يقتنعوا بفكرة التراسل كما عبّر عنها بودلير، وحاولوا الامتداد بها إلى مجالات أخرى حسية ووجدانية، فلم تعد الأصوات والعطور والألوان وحدها التي تتجاوب، بل أصبحت المعاني كذلك تتجاوب مع المحسوسات، كما أصبحت جزيئات الواقع -ذات القيمة الايحائية بالنسبة للشاعر- تتبادل مع الإنسان، وتستعير منه صفاته البشرية، فقرأنا لرامبو أمثال هذه الصور: "السكوت المقمر" "الضوء الباكي" ..."[٥].

ولذلك لا بد أن يسلك الناقد سلوكاً جديداً مع هذه الصورة، فيقرأها بمشاعره وبإحساساته حتى يصل إلى الإحساس الذي أحسه الشاعر، وعبر عنه، فالشاعر "لا يقوى على التعبير من خلال الحاسة الرمزية إلا في الحالة العليا التي يوفى إليها حين يسقط عالم المادة عنه .. يقول

---

(١) راجع: ١. عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص٨٧.
٢. اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص١٩٥.
٣. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، مرجع سابق، ص١٠٩.
٤. محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، دار النهضة مصر، القاهرة، بـ (د.ت)، ص٦٧.

(٢) سعد أبو الرضا، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، مرجع سابق، ص٢٩.

(٣) اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص١٩٨.

(٤) يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، بـ (د.ت)، ص١٦٨.

(٥) فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص١٣٥.

رامبو: "في ضباب بعد الظهر الفاتر والأخضر" اللون الأخضر الماثل ثمة، لا تراه عين البصر، بل عين النفس والخيال"[١] .

ومن هذه الصورة وصف اللون بالنعومة، وهو أمر يجعلنا، "نحس قوة التعبير ونجاحه من الناحية النفسية، إذ نراه ينقل إلى نفوسنا إحساس الشاعر الحقيقي، ووقع ما رأى في نفسه"[٢]

وقد حاول بعض النقاد أن يوجدوا لهذا النمط جذوراً في شعرنا القديم وفلسفتنا القديمة[٣] ، وهو تكلف واضح، أدبنا في غنىً عنه، فلا يضيره -أبداً- أن لا يكون فيه بعض الأنماط التصويرية المعاصرة، وإنما يضيره -حقاً- محاولتنا أن نقد له من القمصان ما لا تتوافق مع طوله وعرضه.

صحيح أننا ربما لقينا هنا أو هناك من الشعر القديم ما يمكن أن نطلق عليه صورة متجاوبة كقول بشار:

ولها مضحك كثغر الأقاحي وحديث كالوشي وشي البرود

وكذلك قوله:

وكأن رجع حديثها قطع الرياض كسين ز هرا

فتراه يلغي الحدود الفاصلة بين المسموعات والمبصرات[٤] ، وكذلك نرى شذرات من هذا النمط في الشعر الاحيائي كما في قول علي الجارم:

أسوان تعرفه إذا اختلط الدجى بالنبرة السوداء في أناته[٥]

أو كقول الأخطل الصغير:

ما دار ثم سوى الحديث كأنه راح يدير كؤوسها الملكان[٦]

ومع ذلك فالأمر لم يكن بالكثرة حتى يشكل ظاهرة، كما هو في الشعر المعاصر، فضلاً عن أن أصحابها كانوا ينساقون إليها بوحي البديهة، وليس عن إدراك فني لأصولها ونتائجها في

---

(١) ايليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠، ص١٠٥.

(٢) مندور، النقد والنقاد، مرجع سابق، ص٦٧.

(٣) انظر: نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، مرجع سابق، حيث يقول في ص١٦٥: إن في قول ابن سيناء بـ "الحس المشترك" وهو أننا نحس عند رؤيتنا إلى لون العسل أنه حلو - جذوراً للصورة المتجاوبة.

(٤) انظر: الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، مرجع سابق، ص١٤٧، والبصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مرجع سابق، ص١١٣.

(٥) مندور، النقد والنقاد، مرجع سابق، ص٦٧.

(٦) مطلوب، الصورة في شعر الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص٦١.

العمل الشعري، ومن هنا كان تأثيرها محدوداً[١] ، "فالتراسل الحسي -في مفهومه المذهبي- ليس إلا انعكاساً لمبدأ رمزي أكثر شمولاً، هو النظر إلى الوجود باعتباره وحدة تتنوع مظاهرها وأشكالها"[٢] .

وقد وُجدت هذه الصورة أول ما وجدت في الشعر في اليمن في التيار الوجداني[٣] ، فكانت وسيلة للتعبير عن الأحلام وعن العواطف.

فإذا جئنا إلى الشعر المعاصر في اليمن وجدنا هذه الصورة في كثير من القصائد منها هذه الصورة للمقالح:

أرى حروف دمي
بقعاً من المرجان
ضوءاً في فمي
مر هو الليل الطويل
الشعر مر
وصوت "فيروز" بلا طعم[٤]

فنرى توحد الحواس في هذه الصورة، فالأحرف ذات الصفة المجردة، تصير في داخل الصورة ذات سمة لمسية، وبصرية، وضوئية.

ويصير صوت فيروز شيئاً يطعم يستقبل بحاسة الذوق، بدلاً من حاسة السمع.. كل ذلك للإيحاء بمرارة الألم وعمقه.

وهذا يدل على أن الصورة المتجاوبة عند المقالح قد تطورت من صورة جزئية تقع في سطر إلى صورة تمتد إلى بضعة أسطر.

وتتميز الصورة المتجاوبة عند عبد اللطيف الربيع في أنها تقوم -غالباً- على حاستين هما السمع والبصر، كما نلمح ذلك في الصورة التالية:

---

(١) انظر: فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص٣٣٢.

(٢) المرجع نفسه، ص٣٣٧.

(٣) كان صالح الحامد من السابقين في استخدام هذا النمط في ديوانه "نسمات الربيع"، حيث يقول مخاطباً حبيبته:

وعببت من فمك المعطر نور أحلام الحياة
ونفثت لي بتنهدات الحب كل سنى ونور

انظر: عبد الرحمن العمراني، "الصورة الشعرية في الرومانسية اليمنية"، الحكمة، ع١٩٧، يناير ١٩٩٣، ص٥٥.

وقد تأثر بالصورة الأولى الشاعر حسن الشرفي في قوله:

حتى شربت الكأس من مقلةٍ مفعمة بالعطر والنور

راجع ديوانه: أصابع النجوم، ط١، ١٩٧٩، ص٨٠.

(٤) المقالح، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، مصدر سابق، ص٢٦.

أنا خشب الخطيئة
دقوا مسامير الفضيلة في جسدي
لامعة كلماتي مثل صفائح الحزن
وحادة مثل نصل البكاء[1]

فالصورة السابقة هدفها التجسيد، فالخطيئة والفضيلة والحزن والبكاء أشياء مجردة، جسّدها الشاعر في صور بصرية، وكذلك فعل "بالكلمات" وهي أشياء مجردة تستقبل بحاسة السمع، فجعلها تستقبل بحاستين البصرية في الأولى واللمسية في الثانية وهذا دأبه في أغلب صور الديوان المتجاوبة.

وكقوله في الصورة التالية:

يظل فم الساعة في الحائط
هل هذا خطك ؟ هل هذا صوتك ؟
ويتدفق الروماتيزم من أطراف اللغة
وتعاود المدينة حمى الساعة السليمانية
وتقاد الشمس إلى قبو المساء
الملمع بالأحذية[2]

فالصورة "ويتدفق الروماتيزم من أطراف اللغة" صورة تحاول التوفيق بين حاستين : البصرية والسمعية ..

ولعل وراء هذا الإصرار على التوفيق بين حاستي السمع والبصر في صوره المتجاوبة تأثره بالمواهب التي يمتلكها، فهو شاعر ورسام.

ونرى عند عبد الرحمن إبراهيم نوعاً آخر من الصورة المتجاوبة ..يقول:

سأغني
للوطن المتزنر بالغبش
لعصافير تتوحد في عطشي
للذاكرة النائمة
للنسيان المتعش

---

[1] الربيع، الكفن – الجسد، مصدر سابق، ص٧.

[2] المصدر نفسه، ص٤١.

صوتي، مشتعلاً، يحملني
وخُطى همج القرن العشرين تلاحقني
وأنا أحمل إيقاع القمر الثلجي[1]

فنرى صورتين .. الأولى: "صوتي مشتعلاً يحملني" .. والثانية: "وأنا أحمل إيقاع القمر الثلجي" وكلتاهما تحاول التوفيق بين ثلاث حواس الأولى: سمعية، بصرية، لمسية، والثانية: لمسية، سمعية، لونية. والجميل في الصورتين التضاد فيهما، فهو محمول -في الأولى- على الصوت المشتعل، بينما هو في الثانية حامل إيقاع القمر...

وهكذا تكون الصورة المتجاوبة الرمزية في الشعر المعاصر في اليمن قد استطاعت أن توحي بما عجزت عنه اللغة العادية، من خلال توحيدها بين أشياء متباعدة .. كما اختلفت من شاعر إلى آخر .. فإذا كانت عند المقالح تمتد لتكوين صورة مكوّنة من عدة أسطر، فإن آخرين ظلوا متمسكين بصفتها الجزئية، ولكن بتطور ملحوظ فهي عند الربيع -مثلاً- تقوم على التوفيق بين حاسة السمع وحاسة البصر، وعند عبد الرحمن إبراهيم نجدها تقوم على التوفيق بين ثلاث حواس.

---

[1] عبد الرحمن إبراهيم، إلزا وحدها قدري، مصدر سابق، ص٥٤.

ثالثاً: النمط الجديد:

لم يقف الشاعر المعاصر في اليمن عند حد تجديد الأنماط القديمة، بل تعدّى ذلك إلى الابتكار والابتداع، فوُجد في نصوصه أنماط جديدة، من أهمها: الصورة الإشارية، والفطرية، والعنقودية.

١. الصورة الإشارية Cross - referencing Image:

الصورة الإشارية صورة "يستعملها الشاعر في وضع خاص، كأن يورد سطراً أو مقطعاً لشاعر سابق بين ثنايا كلامه، أو يستخدم لغته في تضاعيف لغته وإيقاعه"[١]. وقد تتضمن قولاً مشهوراً أو حكمة أو عبارة تنسب إلى قائل معلوم أو مجهول.

والفرق بين هذه الصورة وبين ما يسمى -قديماً في كتب البلاغة - بالتضمين هو أن "الشاعر الحديث يلجأ إلى الإشارة، تحدوه دوافع معينة، أو أنه يستخدمها كأداة لها مهمتها ووظيفتها، أي لها قيمتها التعبيرية (أما) الشاعر القديم (فكان) يتوسل بالتضمين كنوع من الزخرفة والتزيين، لنقف على مهارته"[٢]. أي أن استعمال الإشارة في الشعر المعاصر تفرضه تجربة الشاعر ورؤيته، ولذلك تأتي الإشارة في مكانها من الصورة ملتحمة بها ذائبة فيها.

ولعل من أهم الأسباب التي دعت الشاعر المعاصر لهذه الصورة، هو رغبته في أن "يدل بذلك على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان"[٣] خصوصاً أنه لا يقتصر في إشارته على التاريخ العربي الإسلامي فقط، بل تتعدى ذلك إلى "أصوات آخرين لا يتكلمون لغته، ولا يربطه بهم سوى رابطة الثقافة الإنسانية"[٤].

وقد استخدم الصورة الإشارية غير واحد من الشعراء المعاصرين في اليمن من أبرزهم الشاعر عبد العزيز المقالح في صورته التالية:

"أكلوني البراغيث"
في موسم الحزن
كانت عيون الضفادع محشوة بالدنانير
محشوة بالريالات
بالعار - تحت الموائد - تكتب أحشاءها
تمتطي للرغيف حماراً هو الحرف

---

(١) اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص٣٥٤.

(٢) المرجع نفسه، ص٣٥٥.

(٣) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٣١١.

(٤) المرجع نفسه، ص٣١١.

تصنع من كفني الكلمات سريراً
وتنهش وجه الوطن[1]

فنرى القول المشهور: "أكلوني البراغيث" يدخل بوصفه إشارة في الصورة ولا يبقى كما هو بل يحمل دلالة جديدة فرضتها رؤية الشاعر إلى الكاتب الحق، الذي لا يحصل على حقوقه المشروعة، بينما يحصل عليها الكاتب المزيف للواقع.

ويقول محمد ناصر شراء على لسان الأرض مخاطبة الشهيد:

حين بادرتني بالسؤال
كانت أصابع كفي تقفل أبوابها حذراً
تحتويك
كنت أحذّر نفسي عليك
أواريك - يا حسرتي - بطن كفي
أزود روحي بماء الفداء
وأحبس دمعي كيما آراك
فأنت الوليد
وأنت الشهيد
وأنصت خاشعة للروابي
وترنيمة العشق تأتي
"ألا يا أماه لاقيني
حطبي شوحط وضباني
وبنات العم دقيني
واخرجين أمدم* من عيني"[2]

فالشاعر باستخدامه الصورة الإشارية يستوحي ذلك الجمال الفياض الذي كان ثمرة للنضال عن طريق إحدى الترنيمات "التي تترنم بها الحاطبات في "مودية"** وما جاورها من القرى"[3] ، فجاءت الإشارة وكأنها قطعة أصلية من القصيدة، وليست مجلوبة من الخارج.

---

(1) المقالح، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، مصدر سابق، ص٤١.

(2) شراء، طقوس يمانية، مصدر سابق، ص٧٦، ص٧٧.

(3) المصدر نفسه، ص٧٧.

* أمدم = الدم، بتحويل أل التعريف إلى أم في بعض مناطق اليمن.

** مودية = إحدى مديريات محافظة أبين.

وفي الصورة الإشارية التالية لعبد الرحمن إبراهيم نراه يشير إلى رؤية قديمة عن المرأة، ثم يلحقها برؤية معاصرة عنها يقول:

آهٍ
أحلم في إحدى الليلات أني منسي
يجري خلفي خمسون حماراً هولاكياً
ودمي مرهق
بحر يطغى
"النساء رياحين القلوب"
وبارقات الثورات[1]

فالمرأة في الرؤية المعاصرة، لم تعد رياحين القلوب فقط، بل غدت أيضاً صانعة للثورة وللتغيير، وبالتالي فالشاعر بإشارته يقارن بين الرؤية السابقة والرؤية المعاصرة للمرأة.

ويخاطب سند عبد الله المهاجر اليمني:

ترجل وخذ نفساً
أيهذا المسافر
ترى "كم شهيداً..."
يناجيك عد
وأماً تولول هلاّ رجعت
وطفلاً وحقلاً
وبيت[2]

فهو يستفيد من الإشارة إلى قول عبد الله بن عبد الوهاب نعمان المشهور:

كم شهيداً من ثرى قبرٍ يطل ليرى ما قد سقى بالدم غرسه

للإيحاء إلى المهاجر اليمني بمدى تضحيات الشهداء من أجله ومن أجل الوطن رغبة في أن يعود ليكمل دوره في البناء الوطني الذي بدأ بدماء الشهداء.

وهكذا تكون الصورة الإشارية في الشعر العربي المعاصر في اليمن، قد استطاعت أن توحي برؤية الشاعر، وجاءت ذائبة في القصيدة كأنها منها، وليست مجلوبة من خارجها.

---

[1] إبراهيم، الزا وحدها قدري، مصدر سابق، ص١١٦.

[2] سند عبد الله، محاولات١، مصدر سابق، ص٩٣.

٢. الصورة الفطرية Archetypal Image:

أُختلف في تسمية هذه الصورة، فتسمى الفطرية، والأولية، والأنموذجية، والجمعية ... ويقوم الشاعر بتشكيلها معتمداً على رصيد التجارب الموجودة عنده في اللاشعور الجمعي "الذي يرقد في نفس الإنسان مستودعاً للتراث الإنساني الذي يتردد في كل زمان مرة إثر أخرى، ويعبر عن رؤى الأجيال ، وتتوارثه الأحقاب في تركيبات حلمية تنشأ عندما يكف الشعور عن العمل، ويتوارى ليبرز دور اللاشعور"[١] ، فهي صورة "تتخطى حدود الحواس، وتصل إلى أعماق النفس"[٢].

وقد ميّز اليافي أنواعاً أربعة لهذه الصورة، وهي: صورة النماذج المتقابلة وهي التي تقوم على نسبة فعلين متناقضين إلى موضوع واحد، وصور النماذج البدائية وهي صور الموضوعات التي كان يعتقد الإنسان البدائي أن لها صلات مباشرة بواقعه، فظن أن موضوعات الطبيعة كالريح والقمر والبرق .. لها دورها الهام، وأنها تنبض بالحياة، ولها دور في حياة الإنسان. وصور النماذج الدائرة بين الموت والحياة. وصور النماذج المتخلفة عن المراحل الأسطورية[٣].

وقد استعمل الشاعر المعاصر في اليمن هذا النمط، رغبة في تجسيد رؤيته الشعرية وهز مشاعر قارئه، مؤمناً أن "الكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين"[٤]، وإلا أصبح الفن عملاً سهلاً وميسوراً يستطيع كل إنسان أن يقوم به بكل بساطة[٥].

وكان الشاعر عبد العزيز المقالح من أبرز الشعراء الذين استعملوا هذا النمط، كما نرى في هذا النموذج:

تقرأني أصابع الموتى
تنتفض الغابة في شرايين التراب
تلفظ القبور أهلها
تصحو حجارة المدينة
وتستفيق جدران البحار الظامئة

---

(١) اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص٣٣٤.

(٢) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص١٥٦.

(٣) انظر اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص٣٣٧ – ص٣٤٣.

(٤) شكري عياد، اللغة والإبداع، ط١، انترناشونال، ١٩٨٨، ص٨١.

(٥) فائق مصطفى، في النقد الأدبي الحديث، ط١، دار الكتب للطباعة، جامعة الموصل، ١٩٨٩، ص١٤.

تضحك أسناني
تضحك نار الحزن
أمضغ الأحجار والأشجار
باحثاً في الماء عن وجهي
عن وجه نهر الريح
عن حروف القا ... ت
عن شجيرات الخيال
أين تختفي خيلي[1]

فالشاعر قد بعث الحياة في كل الكائنات حوله، فصارت أصابع الموتى تقرأ، والغابة تنتفض، والقبور تلفظ أهلها، والحجارة تصحو، بل نجد أجزاءً في جسم الإنسان صارت مشخصة كالأسنان التي صارت تضحك .. كل ذلك للإيحاء بمأساة المواطن اليمني، فالمستحيل قد تحرك وثار وقرأ، وهو قابع بين أغصان القات الذي يعد في رؤية الشاعر معادلاً لكلمة "قاتل"، لذلك حاول بعثرة الكلمة "قات" للإيحاء بذلك، فأعطى صوت المد حقه من الحركة للإيحاء بعمق الرتابة، وأعطى صوت التاء حقه من الحركة القصيرة للإيحاء بأن هناك صوتاً محذوفاً من الكلمة هو اللام:

وفي صورة لعبد اللطيف الربيع من قصيدة "دنيا":

علمت الحجر الناطق باسمي
لغة تفهمني
علمت الصدق البحر
الشجر الماء
الجسد الموت
علمت الموت الحزن
فصار صديقي
نتمشى في مدن الدنيا
نتبادل أنخاب الصحة
كان صديقي الموت

---

[1] المقالح، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، مصدر سابق، ص١٤.

يحب الدنيا

ويدخن كل التبغ[1]

نجده يشخص الحجر والشجر، بل يتخذ من الموت صديقاً لـه ، للإيحـاء باستمرار الحيـاة وهو طموح الإنسان البدائي، الذي ضيّع عمره في سبيل ذلك، ولكن الشاعر لا يقـف عنـد المعنـى الساذج، بل يستفيد منه للإيحاء بقضايا معاصرة، فقد يكون الشاعر يرمـز بذلـك إلـى العلـم الـذي حوّل مجرى الحياة في هذا الكوكب، وأنقذ الآلاف من الأطفال الذين كانوا يموتـون بسـبب وغـير سبب.

وفي قصيدة "وحدي في عينيها" لزين السقاف نجد هذه الصورة:

بعد ما قرأت قلبي

كتبتني في عينيها

فنسجت لروحي قرب أهدابها موطناً

وقبضت بكفي الريح

وشوشت البحر

وسمعت النشوة

تترجّع فوق الرمل

وتلف الشاطئ

والكون

غاص البحر

تلاشت أصوات الموج

ذهبت ريح الأيام

لكني وحدي

باقٍ في عينيها[2]

فالشاعر يحس بقربه من الأرض والريح والنشوة، كل ذلك للإيحـاء بحبـه لليمـن وتوحـده معها.

وهكذا كانت الصورة الفطرية في الشعر المعـاصر فـي اليمـن، قـد أدت دوراً بـارزاً عـن طريق صور النماذج البدائية، للإيحاء برؤى الشعراء المعاصرين، ونقل تجاربهم الشـعرية، وهـز

---

(1) الربيع، الكفن – الجسد، مصدر سابق، ص٩٠.

(2) زين السقاف، "وحدي في عينها"، اليمن الجديد، ع١٠، أكتوبر ١٩٨٩، ص١٤.

مشاعر القارئ بهذا التصوير الذي تبدو فيها الصورة بأكملها صورة واحدة، تحاول تشخيص كل شيء من حول الشاعر، وتجعل هذه الأشياء ذات علاقة بالشاعر للإيحاء بالقضايا المعاصرة.

٣. الصورة العنقودية Cluster Image:

إذا كانت الصورة الفطرية هي واسطة اللاشعور الجمعي إلى الظهور والتجلي، فإن الصورة العنقودية تهتم بالارتباطات الموجودة بين الصور[١] ، وهي تقوم أساساً على حصر تجمعات الصورة أو الصور للوصول إلى الرؤية التي يصر الشاعر ان يرى الأشياء في ظلها.

وسأكتفي بمثال واحد من ديوان الشاعر عبد العزيز المقالح الذي تميز شعره بظهور مثل هذه الصورة ... يقول من قصيدة "قراءة في كتاب التحدي":

يخلع الدم صك عبودتي ومراسيم خوفي
وأنا المتدثر بالحزن يغسلني فرح خالد
كلّما دقت الساعة الدم
أعلنت مبتهلاً رافع الكف:
إن صلاتي لله .. للشعب.. للفقراء دمي
كل قطرة دمع ترقرق من عين أرملة
تتحول مشنقة وقبوراً
تدق بأحزانها ساعة الدم
فانتظري أين الطفح
ولتعلمي أينا سوف يطرده الله من عطفه
إذا مات من ستلاحقه لعنة الدم
من سوف ينمو على قبره شجر اللعنات"[٢]

فالشاعر يقيم صورته العنقودية على رؤية التضاد، فسيلان الدم يكون ثمناً للحرية والأمن، والحزن ثمناً للفرح الخالد... وهكذا نجد ذلك في ديوان "الخروج من دوائر الساعة السليمانية" .. ففي قصيدة "الفاتحة"[٣] نرى الحنين والشوق ينبعث من الحزن والكآبة، وفي قصيدة "الخروج من دوائر الساعة السليمانية"[٤] نرى الشاعر يجسد الرتابة التي يعيشها المواطن اليمني

---

[١] اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص٣٤٤.

[٢] المقالح، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، مصدر سابق، ص٣٢.

[٣] المصدر نفسه، ص ١١.

[٤] المصدر نفسه، ص١٣.

مشاعر القارئ بهذا التصوير الذي تبدو فيها الصورة بأكملها صورة واحدة، تحاول تشخيص كل شيء من حول الشاعر، وتجعل هذه الأشياء ذات علاقة بالشاعر للإيحاء بالقضايا المعاصرة.

٣. الصورة العنقودية Cluster Image:

إذا كانت الصورة الفطرية هي واسطة اللاشعور الجمعي إلى الظهور والتجلي، فإن الصورة العنقودية تهتم بالارتباطات الموجودة بين الصور[١] ، وهي تقوم أساساً على حصر تجمعات الصورة أو الصور للوصول إلى الرؤية التي يصر الشاعر ان يرى الأشياء في ظلها.

وسأكتفي بمثال واحد من ديوان الشاعر عبد العزيز المقالح الذي تميز شعره بظهور مثل هذه الصورة ... يقول من قصيدة "قراءة في كتاب التحدي":

يخلع الدم صك عبودتي ومراسيم خوفي
وأنا المتدثر بالحزن يغسلني فرح خالد
كلّما دقت الساعة الدم
أعلنت مبتهلاً رافع الكف:
إن صلاتي لله .. للشعب.. للفقراء دمي
كل قطرة دمع ترقرق من عين أرملة
تتحول مشنقة وقبوراً
تدق بأحزانها ساعة الدم
فانتظري أين الطفح
ولتعلمي أينا سوف يطرده الله من عطفه
إذا مات من ستلاحقه لعنة الدم
من سوف ينمو على قبره شجر اللعنات"[٢]

فالشاعر يقيم صورته العنقودية على رؤية التضاد، فسيلان الدم يكون ثمناً للحرية والأمن، والحزن ثمناً للفرح الخالد... وهكذا نجد ذلك في ديوان "الخروج من دوائر الساعة السليمانية" .. ففي قصيدة "الفاتحة"[٣] نرى الحنين والشوق ينبعث من الحزن والكآبة، وفي قصيدة "الخروج من دوائر الساعة السليمانية"[٤] نرى الشاعر يجسد الرتابة التي يعيشها المواطن اليمني

---

[١] اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص٣٤٤.

[٢] المقالح، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، مصدر سابق، ص٣٢.

[٣] المصدر نفسه، ص ١١.

[٤] المصدر نفسه، ص١٣.

المتناول لأغصان القات، ومع ذلك نرى الشاعر متقنعاً صورة اليمني الثائر الخارج على تلك الرتابة والجمود.

وفي قصيدة "قطرات من دم الجبل"[1] نرى العصر يجيء وفي كفه قطرات من الدم، ومع ذلك نجد في ثوبه وردة تتوهج، وكما تحفظ الشمس أشواقها للنهار، نجدها تتناسل شظايا، وبينما يشاهد الشاعر في عيني عصره صوت حبيب إذ نراه يشاهد في الوقت نفسه نار عصور من القلق، وكما ينبت الجبل ضوء أصابعه إذ نرى -أيضاً- على شفته سؤالاً حزيناً.

وفي الوقت الذي نستجيب فيه للوطن ونحمل هموم القرى وأحزانها ونكاد نفنى من التعب، نجد ذلك طريقاً وسبيلاً إلى الوجود الحقيقي.

وهكذا يغلب على الديوان بناء الصورة العنقودية ذات الرؤية القائمة على المفارقات، فما نقرأ شيئاً إلا يظهر نقيضه..

وهكذا يبدو لنا أن الصورة المعاصرة في اليمن قد تطورت كثيراً عما كانت عليه في التقليدية والوجدانية، فحصل تجديد واضح في الأنماط القديمة، البلاغية والنفسية، وابْتدعت أنماط جديدة وهي النمط الإشاري، والفطري، والعنقودي، وما كان هذا التجديد ليحصل لولا وجود واقع جديد فرض على الشعر صورة جديدة في لغتها وخيالها وتراكيبها وهدفها، وبذلك نجت الصورة في الشعر المعاصر في اليمن من التقليد والمماثلة.

---

[1] المصدر نفسه، ص٦٠.

الفصل الثالث

أساليب بناء الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن

تمهيد:

تطورت القصيدة المعاصرة تطوراً ملحوظاً، ولعل من أهم سمات ذلك التطور هو بناؤها المتميز، الذي جاء نتيجة لتحررها من القوالب الموسيقية الجاهزة، واختلاف وظيفة الصورة عما كانت عليه، إذ صارت مهمتها الأساسية بناء الصورة الكلية، ولم تعد تضاف إلى القصيدة للتزيين والزركشة أو التوضيح، الأمر الذي جعل القصيدة المعاصرة تتسم بالوحدة العضوية التي تتم عن طريق اتحاد الفكرة والاحساس الشعوري لتجسيد رؤية معينة خاصة. ومن ثم تصير "الصورة في الشعر هي "الشكل الفني" الذي تتخذه الألفاظ والعبارات، بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة"[١].

ومن هنا تكون للصورة في القصيدة المعاصرة الأهمية العظمى، فهي "البذرة الأولى التي تنبت منها القصيدة"[٢] ومن ثم تغدو "هي القصيدة ذاتها"[٣].

ولا يعجب المرء حينئذٍ أن يرى بعض النقاد العرب المعاصرين يستبدل بالقصيدة مصطلح "الصورة الكلية"[٤]، وهو رأي قريب جداً من رأي لويس حيث يرى أن كل قصيدة هي صورة [٥].

وعلى ذلك فالباحث يقصد بأساليب بناء الصورة هنا، الصورة الكلية التي هي القصيدة نفسها. وقد وجد -بعد الاستقراء- أن أساليب بناء الصورة في الشعر المعاصر في اليمن لا تخرج عن الأبنية الآتية:

١. **البناء القصصي.**
٢. **البناء الدرامي.**
٣. **البناء الرمزي.**
٤. **البناء الأسطوري.**
٥. **البناء الدائري.**
٦. **البناء التدويري.**
٧. **البناء المكثف.**

---

(١) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٣٩١.

(٢) الموسي، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٠٦.

(٣) عياد، اللغة والإبداع، ط١، مرجع سابق، ص٦٩.

(٤) انظر: الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، مرجع سابق، ص١٠، وانظر قوله في كتابه "الصورة الفنية في شعر أبي تمام"، مرجع سابق، ص٢١٢، حيث يقول: "لهذا نرى أن القصيدة صورة كبرى أو بناء كلي".

(5) **Lewis, The Poetic Image, Op, Cit, P. 17.**

١. البناء القصصي:

المقصود بالبناء القصصي التعبير بالصور في أسلوب قصصي سردي، فتبدو القصيدة فيه "صورة تجسيدية ممتدة تتراص فيها المشاهد والصور القصصية"[١].

وهو بناء "لا علاقة له بطبيعة القصة في معناها الفني الحديث"[٢]، بمعنى أن القصيدة تستفيد من الأسلوب القصصي، من حيث السرد والتجسيد اللذان يتسم بهما البناء القصصي.

ولم يكن مثل هذا البناء ليوجد في الشعر القديم، لأن الشاعر القديم "لم يتعد غالباً حدود نفسه، ولم يشأ أن ينظم سوى أغنياته"[٣]، لذلك بقيت القصيدة القديمة غنائية.

ولم يتحقق هذا البناء الفني إلا في القصيدة المعاصرة، التي صار القص يكوّن جوهرها[٤].

وفي سبيل تحقيق ذلك استفاد الشاعر المعاصر من كثير من التقنيات الروائية، كالارتداد (Flash back)، وهو قطع التسلسل الزمني للأحداث والعودة من اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التي وقعت في الماضي[٥].

واستفاد -أيضاً- من أسلوب الحكاية الشعبية، فظهرت أساليب القص الشعبي من مثل "كان يا ما كان"[٦]، وقال الراوي، وغير ذلك من تقنيات ذلك الأسلوب.

ولم يكن هدف الشاعر المعاصر أن يبني صوره الشعرية بهذا الأسلوب إلا أن يكون تعبيره موحياً ومؤثراً ومثرياً بالتفصيلات المثيرة الحية[٧].

وقد استخدم الأسلوب القصصي غير واحد من الشعراء المعاصرين في اليمن، منهم الشاعر عبد العزيز المقالح، ففي قصيدة "ابتهالات" التي تتكون من صورة كلية تقوم على الأسلوب القصصي، حيث نرى الشاعر يستفيد من تقنية الارتداد، فنراه يستعرض تجربته للوصول إلى اللحظة الراهنة التي تبدأ منها:

---

(١) مبروك، الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر، مرجع سابق، ص٩٣.

(٢) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت، ١٩٨٠، ص٤٦٠، وانظر للمؤلف نفسه، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، مرجع سابق، ص٥٩.

(٣) ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٤٦.

(٤) ناصف، الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص١٩٩.

(٥) انظر: عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٢، مرجع سابق، ص٢٣٥.

(٦) انظر: بداري، الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر، مرجع سابق، ص٢٩٢.

(٧) انظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٣٠١.

إلهي
أعوذ بك الآن من شر نفسي
ومن شر أهلي
ومن شر أصحابي الطيبين
ومن شر أعدائي الفقراء إلى الحب
من شر ما صنع الشعر
من شر ما كتب المادحون
ومن شر ما كتب الحاقدون
أعوذ بك الله من أرقٍ في عيون النجوم
ومن قلقٍ في صدور الجبال
ومن خيبةٍ في نفوس الرجال
ومن وطنٍ شاهراً موته
يتأبط خيبته
يتكور خوفاً من الذاكرة
***
إلهي وقد سكن الليل
وانكفأت تحت صمت الظلام البيوت
أورق حزن الشوارع
هل لي إذا انكمشت داخل الجسم روحي
واختبأ الحلم في صدف الدمع
هل لي خلف المدى توبة تصطفيني
ونافذة تحتويني
وهل للكلام المحوّط بالسر أن يفتدي وحشة الغاب
أن يمنح القلب شيئاً من الضوء
شيئاً من الصلوات تطهر هذا الكيان العتيق
وتغسل عنه سواد الخطيئة
تغسله من بقايا الجنون
ومن موجات الحريق
***

إلهي
سأعترف الآن أني خدعت العصافير
أني هجوت الحدائق
أني اختصمت مع الشمس
أني اتخذت طريقي إلى البحر منفرداً
وانتظرت الزمان الجميل
فما كان إلا السراب
وما كان إلا الخراب
ولكنني انصعت للشك
كابرت
بعثرت نصف الجنون
ونصف الضمير
فأدركني دُمَّل الوقت
شاهدت نعشي
خالطت أشياء لا تقبل التسمية

***

إلهي
تزيّنت الأرض
أنت الذي بظلال الندى، بالبحيرات
بالعشب، بالأخضر المتوهّج زيّنتها
وشعشع ضوؤك في الماء
فاستيقظ الروح
وارتعشت في الأثير المعارج
فواحة- كانت- المدن الذاهبات إلى النهر
والقادمات من النهر
لا شيء يشبه شيئاً هناك
ولا شيء يشبه شيئاً هنا
أنت شكّلت باللون هذا الفضاء المديد
واطلعته .. كيف تنفلق الثمرات
وكيف يجيئ المساء وحيداً إلى البحر

يسحب خطوته خائفاً وينام

***

إلهي

تسللت ذات مساء شديد الظلام

إلى "منطق الطير"

كان "الفريد" هناك يحدّث أنصاره

وتلاميذه

بعد أن عاد من مدن العشق

ممتلئاً بالمحبة للناس والطير

والكائنات القريبة

والكائنات البعيدة

قال لي:

أيها الجاهل الجاحد الحق

إن التعصب أفعى

وإنك – مهما ارتقى بك جدك–

لست سوى حفنة من تراب

***

إلهي

أنا شاعر

يتحسس الروح عالمه

يكره اللمس

عيناه مقفلتان

وأوجاعه لا حدود لأبعادها

وتضاريسها

كرهتني الحروب

لأني بالحسرات وبالخوف أثقلت كاهلها

ونجحت بتحريض كل الزهور

وكل العصافير

أن تكره الحرب

أن ترفض الموت يأتي به موسم للحصاد

الرهيب
ولكنها الحرب – يا سيدي– أطفأتني
وأطفأت اللوحات المدّلاه في الأفق
أقصت عن الأرض نور السموات
واحتكرت ملكوت الجحيم
***
إلهي
تبدل وجه الزهور
ووجه الطيور
رماداً تبدلت الأرض بالعشب
وانفطرت
لم يعد مستقيماً شعاع الصباح
وما عادت العين تقرأ عبر نوافذها المغلقات
سحابة صيف تذوب حناناً
إذا اقتربت من أصابعها الشمس
حتى السماء انحنت
وتهشّم أزرقها ارتجّ
وانطفأت فوق جدرانها صور الظل
والضوء
إن الحريق على حافة العمر
ماذا جرى
هل سيتركنا الحب للحرب؟
أشهد أن الزمان انتهى
والمكان انتهى
والفصول
ولا شيء
لا شيء يسقط فوق المياه
***

إلهي
على عجلٍ جئت بي
وتمنيت – أني عجل– قد رجعت إليك
وألقيت بين يديك جواهر حزني
وأثمن ما ادخرته الطفولة من وجع "آه"
لا شيء يمسكني – كان – إلا البكاء
فقد خفت لما هبطت إلى الأرض .
أرعبني الناس
أرهقني مِخلبُ الخوف
حاولت – يا ليتني كنت اسْطيع– أن أنثني
أن أكون ندىً
حجراً
أن أهاجر
أن أطمس اسمي
أمحوه من كتاب الخليقة
***
إلهي
مضى العمر إلا القليل
وما غادرت قدمي أول السور من منزل الكائنات
ولم يشهد القلب سر الجمال الموزع في الأرض
لم تكتب الروح أول حرف من اللغة المستكِنة
في الضوء
ما زالت الكلمات تشد الرحال إلى غيمة
ليس تدنو
إلى امرأة اسمها في الكتاب القصيدة
يا سيدي:
ورق العمر ما زال أبيض من غير سوء
سوى ثرثرات المرآيا
وأبخرة تتصاعد من كبد الشك
هل تستطيع اللغات التي ستموت معي

والقصائد

أن تعبر الدهشة الصامتة[1]؟

***

وقد أوردت القصيدة كاملة حتى يتبين كيف بنى الشاعر قصيدته بأسلوب قصصي سردي مستفيداً أيضاً من تقنيات أخرى كالارتداد، محاولاً أن يجسد رؤيته وأفكاره وتجربته.

ويبرز السرد في تتابع الصور الجزئية وتعاضدها لتتحول في النهاية إلى صورة كلية توحي بالمعاناة والرغبة في جنب الله.

كما يبرز الارتداد -غالباً- في بداية كل مقطع ابتداءً من المقطع الثالث "سأعترف الآن أني خدعت العصافير" وبداية الرابع "تسللت ذات مساء شديد الظلام إلى "منطق الطير"[2] وفي المقطع الخامس "كرهتني الحروب" والسادس "فقد خفت لما هبطت إلى الأرض" وهي ارتدادات تحاول أن تجسد التجربة وتربطها بالقديم من عمر الشاعر؛ ليصل بنا إلى النهاية التي تمثل اللحظة الراهنة التي بدأ منها.

وليس غرض الشاعر باتخاذه هذا الأسلوب سرد المناجاة فحسب، بل يحاول من وراء ذلك كشف الواقع وتعريته بوسيلة تشويقية تصويرية، ولذلك بدأ بذلك الدعاء الذي تعوذ فيه من شر النفس والأهل والأصحاب.

وقد حاول غير واحد أن يفسر هذا المنحى الجديد الذي سلكه الشاعر المقالح في قصائده الأخيرة ومنهم عبد الغفار مكاوي حيث يقول: "هذه التجربة -ومع تقدم العمر وازدياد الاحساس بعقم الانتظار، وعبثية العيش في نفق الحرف المظلم- هي بمثابة الانفاذ من الموت والضجر والفراغ، لهذا وجدتك -كما كنت على الدوام- تحس فيض النور الالهي في الأطفال والفقراء والمرضى واليتامى، وفي العشب والنور والفراشات"[3] .

ولم يقتصر بناء الصورة الكلية بالأسلوب القصصي على تجربة المقالح الشعرية، فهناك شعراء آخرون بنوا صورهم على أساس من هذا البناء كالشاعر اسماعيل الوريث كما في قصيدة "تأملات في عقم الزمن"، يقول:

وصحونا على طلعة الصبح تبهر أعيننا
نجمة مثل حلم جميل
توزعها الثورة المستحمة في الغضب المتصاعد
من باطن الأرض

---

(1) عبد العزيز المقالح، "ابتهالات، اليمن الجديد، ع٢، ٣، ٤، فبراير، مارس، ابريل، سنة ١٩٩١، ص ص١٠٢-١٠٧.

(2) "منطق الطير" كتاب للشاعر المتصوف فريد الدين العطار.

(3) قدري أحمد، "حوار مع الأستاذ الدكتور عبد العزيز المقالح"، الثقافة، ع٢٦، نوفمبر ١٩٩٧، ص٢٤.

والمتفجر في كل بيت هوى في عيون الصغار
شهدنا انتصار الذين التحوا في المواقع
بين أزيز الرصاص
وضمة أمهم الأرض
كنا البداية
حيث مضى زمن كظلام المقابر
وارتعش الزمن المترقب ما خطه الدم
ذاك النشيد الإذاعي كان يحرك في التمرد
اهتف خلف الجموع التي دفنت كل ثاراتها البدوية
والتحمت بالشعاع الذي اخترق السور
هذا زمان العبيد
وكل الشوارع تصرخ يكبر فيها الصدى
والرصاص يلعلع
هذا زمان العبيد
النشيد الاذاعي ما زلت أذكره
استعيد التمرد أصرخ ثانية
غير اني كبرت
وكل صراخ الاذاعات يجعلني أتقياً قلبي
ويدفعني للتوقد بالصمت مختبئاً في قرارة جوفي
ودارت بنا الأرض دورتها
حملتنا العواصف من منحنى للطفولة
ما زال للصبح ضوء يشع
ولكنني أقف الآن خلف الزحام
فمن يشعل القلب سيدتي فرحاً
إنني بارد كالشتاء[1]

فالشاعر يتأمل ويقارن بأسلوب قصصي، ترى فيه الأحداث تنمو في داخل الصورة الكلية بدءاً من "وصحونا..." إلى أن تصل إلى ما يشبه العقدة في قوله "غير أني كبرت.." ثم تنساب

---

[1] اسماعيل الوريث، "تأملات في عقم الزمن"، اليمن الجديد، ع٨، اغسطس، ١٩٨٣، ص٩٩.

الأحداث إلى النهاية ، التي تبين لنا ونؤكد فكرة أن الزمن العربي عقيم لا يقدر أن يلد شخصية تنهي جميع المهازل الراقصة على الساحة العربية.

وفي قصيدة "الحرية المكفولة" وهي صورة كلية تتكون من سبعة مقاطع، لمحمد الشرفي، يبدأ في المطلع الأول بالحديث عنها:

حريتي مكفولة
حريتي مضمونة
كما يقول البعض والدستور
والقانون
بحثت عنها في حدود أن أكون
وأن اقول في حدود ما تحتاجه العقول
والبطون
خرجت حاملاً معي
حريتي
وصرخات أضلعي
بكيت .. واحترقت أدمعاً
في أدمعي
شكوت لم أجد
سوى فمي الجريح في فمي
يشكو إلى لظى توجعي
من وجعي (١)

فالبطل يبدأ معتقداً أن حريته مكفولة بالدستور، فيُصدم بالواقع، حاول أن يصرخ، تمزقت حنجرته، لم يرَ إلا الصدى يعود، ومعه الهراوي، والسكاكين والخناجر، وفي النهاية يعرف أن الحرية ليست إلا حبراً على ورق.. فنرى الشاعر يستفيد من أسلوب السرد القصصي في بناء الصورة الكلية للقصيدة، ونرى أن المقاطع السبعة، تتعاضد في بناء الصورة ابتداء من المقطع الأول، وانتهاءً بالمقطع الأخير الذي يقول الشاعر فيه بعد أن اكتشف الحقيقة المرة:

وذبت مثلما يذوب الضوء
في بيوت العنكبوت

---

(١) الشرفي، وأنا أعلن خوفي، مصدر سابق، ص١١١.

أحيا وراء جرحي مرة
وألف مرة أموت
وأرتدي حزن البيوت تارة
وتارة ألتحف البيوت
تمر بي الثواني كالنعوش الصارخات
أو أمر معها جنازة
من السكوت
لا ماء لي
وليس لي إلا الغبار في يدي
زاداً وقوت[1]

وفي قصيدة "القروي" لمحمد حسين هيثم يمتزج فيها الأسلوب القصصي بالأسلوب الحواري، فيبدأ القصيدة بقوله:

لم يكن عاشقاً
إذ رأيناه قلنا
أيها المستهام
ثمة نار وعصفورة لا تنام
ثمة ريح تحت الخطى في الضلوع
ووجد يعرّش فوق غصون الظلام
وأشياء أخرى
فيا أيها القروي البسيط
ويا قمراً ضائعاً بين عينين زائغتين
كن عارماً كالنشيد
لكنه لايجيب
كان كالشجر الظامئ

---

[1] الشرفي، وأنا أعلن خوفي، مصدر سابق، ص١١٥.

يأوي إلى حزنه لحظة ويغيب[1]

فهذا حال القروي في داخل المدينة، يظل يذكر قول أمه: احذر يا قرّة عيني كل نساء البندر.. ويلج المقهى لشرب الشاي، ويتكئ على المائدة فيندلق الشاي، ويعم هياج في المقهى، وتنهمر الصفعات عليه... وأخيراً يُرمى في السجن كما يقول المقطع الأخير منها:

"هذا حسن يا ولدي..
(قال المأفون)
.. خذ سيجاراً
ولنقفل باب المحضر
أسلمه هذا القاضي للسجان
ها هو ذا يجلس في طرف الزنزانة منفرداً
يستقرئ قلبه
ويحاذر أن يتكئ على الجدران[2]

فالشاعر يحاول أن يجسد حالة القروي في المدينة بأسلوب يقوم على السرد القصصي والحوار، ومن خلال هذا الأسلوب تسير الصور الجزئية في خط تتنامى فيه موحية بضياع القروي، ابتداءً من الصورة : "يا قمراً ضائعاً بين عينين زائغتين" وقول الشاعر المؤكد لذلك:

أعرفه / لا يعرف أن يقرأ جورنالاً/
لا يقدر أن يتهجّى اسمه/[3]

حتى أعمدة النور –وهي دليل وجود وارشاد– تجدها تؤكد ضياع القروي:

تتراكض أعمدة النور إليه
تتباعد/ تتقارب، تتباعد، تتقارب، تتباعد .. تتباعد
تتبا... عد ..!![4]

حتى القاضي الممثل للعدالة يتحول إلى وسيلة ضياع!!

وهكذا ترسم الصورة الكلية ضياع القروي بأسلوب قصصي حواري تسلسلت فيه الأحداث من البداية إلى النهاية..

---

[1] هيثم، الحصان، مصدر سابق، ص٦٩.

[2] المصدر نفسه، ص٧٤.

[3] هيثم، الحصان، مصدر سابق، ص٧٠.

[4] المصدر نفسه، ص٧٢.

وهكذا نجد أن الشاعر المعاصر في اليمن قد استطاع أن يبني صوره بالأسلوب القصصي، رغبة منه في جذب القارئ، خصوصاً أن القارئ العربي واليمني على وجه الخصوص يميل إلى سماع الحكايات والقصص.

أضف إلى ذلك أن هذا الأسلوب قد أدى إلى تحقيق الوحدة العضوية، ومن ثم تحقيق الصورة الكلية التي تعد من سمات القصيدة المعاصرة.

٢. البناء الدرامي:

من أهم الأساليب التي استخدمها الشاعر المعاصر لإقامة صوره هو الأسلوب الدرامي، الذي يعد من أهم سماته الحوار الذي هو: "شكل من أشكال الصراع"[١]. وهو أسلوب قريب من أسلوب التجسيد، فالتفكير الدرامي لا يأتلف ومنهج التجريد[٢].

والحوار أنواع في داخل القصيدة المعاصرة، فقد يكون حواراً بين شخصيتين مختلفتين، وقد يكون حواراً بين الشاعر ونفسه[٣].

ولم يكن الشاعر المعاصر ليستعير هذا البناء من الفن المسرحي إلا محاولة منه في تحقيق الوحدة العضوية للصورة الكلية، وإعطائها مزيداً من الحيوية والمحاولة في الابتعاد عن "الغنائية المطلقة والذاتية المنغلقة، والتجريد الميتافيزيقي ، ولكي ينجح في التعبير عن قيمه الفكرية والعاطفية، وإبراز عنصر الصراع القائم في الحياة الواقعية"[٤] ، وبذلك تكون الصورة الكلية أكثر ارتباطاً وإثارة، وهي سمات لم تتوافر للقصيدة القديمة والتقليدية التي عني الشعراء فيها بوحدة البيت[٥] ، فقام شكلها على التناثر وانعدام التماسك، ومن ثم عجز عن النهوض بأسلوب درامي أو قصصي[٦].

وبذلك تكون القصيدة المعاصرة قد حققت نجاحاً كبيراً بهذا الأسلوب ، إذ "أن كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامي"[٧].

وكان من أوائل الشعراء المعاصرين في اليمن، الذين كتبوا صورهم الكلية بهذا الأسلوب هو الشاعر أنعم غالب.. يقول محمد رحومة: "أنعم غالب بطاقته الشعرية قد مهد للقصيدة

---

(١) الماضي، "مقتطفات من خطاب نوح بعد الطوفان، أو تجربة الفكاك من أسر التبعية"، في النص المفتوح...، مرجع سابق، ص٩٣.

(٢) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٢٨١.

(٣) انظر: عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، ط١، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢، ص١٠٨.

(٤) بداري، الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر، مرجع سابق، ص٢٧٣.

(٥) انظر أشرف دعدور، الصورة الفنية في شعر أبي دراج، مرجع سابق، ص٢٧٦.

(٦) انظر، النويهي، قضية الشعر الجديد، مرجع سابق، ص١٢٩.

(٧) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٢٧٨.

الدرامية... (كما في) القصيدة الرائعة "الغريب"... التي تتحدث عن الغربة والهجرة... وعناصر الدراما تجعل من هذه القصيدة عملاً رائداً في تاريخ الشعر اليمني المعاصر"[1].

ومع ذلك فالشاعر الرائد الذي وضحت هذه النزعة الدرامية في صوره كثيراً هو الشاعر عبد العزيز المقالح، ففي أعماله الشعرية في الستينات والسبعينات ترى قصائد من مثل : "سيف بن ذي يزن وحوار مع أبي الهول"[2]، وهي صورة كلية تقوم على الحوار بين رمزين أحدهما يرمز لليمن، والآخر لمصر.

ومن الصور الشعرية التي كتبها الشاعر في الفترة المحددة للدراسة قصيدة "المساومة" نرى الشاعر يقيم صورتها على الأسلوب الدرامي.. يقول:

قال لي
ورماد الخيانة يحجب عينيه
والليل يسقط من شفتيه
الموائد في الشام متخمة
وبساط "علي" من البلح الجاف
أي الطريقين تسلك يا صاحبي؟
قلت: حيث يكون "علي" أكون يظللني سيفه
وأصلي وراء سحابته
حين أظمأ صوت العدالة مائي
وإن جعت فالوجبة : التمرة اليابسة
قال منتفخاً
إن رأسك تشكو من الجسد المرتخى تحتها
وأرى الجسد يتمطى من التعب
يرفض أن تتسلقه صخرة لا تحب الشهي على نهر مائدتي
وهي واحدة من رؤوس تدلت
وحان أو ان قطافي لها
كم من العمر عاشت على جذعها
قلت مبتسماً
ليس بالزمن – الخبز

---

[1] رحومة، دراسات في الشعر والمسرح اليمني، مرجع سابق، ص٣٢.

[2] المقالح، الديوان، مصدر سابق، ص٣٥٧.

بالزمن – الأرض
تحيا الرؤوس الجديدة في عصرنا
ليس عمر الحسين المسافة بين
المدينة والموت
عمر الحسين جميع الزمن[1]

فالشاعر يبرز التضاد الذي يشكّل الصراع بين الشخصيتين، فالأولى تحاول إغراء الثانية لترك علي (الوطن)، بينما ترى الشخصية الثانية التمسك بالوطن، ويكون في النهاية انتصارها.

وقد قامت الصور الجزئية بوظيفة البناء، بدءاً من الصورة الأولى "رماد الخيانة..." والثانية "الليل يسقط..." اللتين مهدتا للصورة الثالثة التي هي القول: "الموائد في الشام متخمة" وهكذا تتضافر الصور مجسدة رؤية الشاعر في تلاحم واضح.

ومن هنا يمكن القول أن الشاعر قد استطاع أن يوظف الصورة الجزئية في نمو ذلك الصراع الدرامي، أضف إلى ذلك أنها صور جديدة، ساعدت الشاعر على تركيز الفكرة، فضلاً عن أنها ضمنت الوحدة العضوية للصورة الكلية.

وما كان للصور الجزئية أن تسير في هذا الترابط الواضح لولا الأسلوب الدرامي الذي ربط بينها.

وسنحاول أن نختم هذا المبحث بقصيدة كاملة تتوافر فيها العنصر الدرامي وهي قصيدة "عن الضجيج والطعان" للشاعر محمد ناصر شراء يقول:

– ما طعنت إذ طعنت
لكن الخنجر في كفي تحرك
• أو تجرؤ؟
– أقسم بالذاهبات، العائدات، المحدثات
أقسم بالضيم أني
ما طعنت إذ طعنت
لكن الحس تحرك
• ويح من يجرؤ أن يلغو هنا
ويح جدك

---

[1] المقالح، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، مصدر سابق، ص٣٧.

ويح أحفادك يا ابن الـ...

أو تجرؤ؟

- أنني أقسم سيدي الموقر

فلتصدق

حين أعلنت انتمائي

كانت الأرض تناديني تترى

كنت أقرأ

عندها جاء الرسول

قال لي: قم

قلت: أقرأ

هات ما عندك طوعاً

هاته أسرع ويحك

عندها جاء الضجيج

كنت أتوخى سماع الأرض

أبحث عن كتاب الحب

أجري باحثاً عني وعنكم

فسقطت

وأفقت

كنت ابحث بينكم عني

عن أنشودة الأرض التي كانت تنادي

ثم فجأة

- ثم ماذا؟

- فجأة زاد الضجيج

لم أعد أسمع شيئاً

غير أنشودة حب

كنت قد خبأتها سراً كي لا أتوانى

فرأيت البحر قدّامى يسخر

كنت أبحر

في دمي نار وفي كفي خنجر

ثم فجأة ..

● ويح قبرك أستمر

هات ما عندك

قل .. لا تخف شيئاً

– هكذا الخنجر في كفي تحرك

وطعن..

غير أني

ما طعنت إذ طعنت

لكن الحس تحرك[١]

نرى أن الشاعر قد استفاد من الأسلوب الدرامي في بناء الصورة الكلية للقصيدة من أولها إلى نهايتها،إذ رأينا تتابع عبارات الحوار عن طريق تعدد الأصوات الحوارية داخل الصورة الكلية ، فالصوت الأول جاء ممثلاً للثائر والصوت الثاني ممثلاً للمستجوب في الصورة، ويظل الحوار يتنامى إلى أن يصل إلى النهاية، مستفيداً من استلهام التراث الديني في تقوية الصراع الدرامي داخل الصورة، ومجسداً سمة من سمات الإنسان اليمني الذي لا يحب الشر ولا العدوان وإنما يلجأ إلى العنف بوصفه رد فعل على العدوان الذي يتعرض له، وباعتباره الوسيلة الوحيدة.

ومن هنا نستطيع القول إن الصورة المعاصرة في اليمن قد استفادت من الأسلوب الدرامي في تحقيق البناء العضوي المتنامي، من خلال ترابط الصور الجزئية، وجعلها تسير في خط تصاعدي. كما أن هذا الأسلوب قد حقق الحيوية وعنصر التشويق من خلال تعدد الأصوات في الصورة. أضف إلى ذلك أن هذا الأسلوب قد حقق للصورة الموضوعية، وبذلك ابتعدت عن الذاتية والغنائية، والتقرير والخطابة.

٣. البناء الرمزي:

الرمز بالمفهوم المعاصر، يقوم على الإيحاء لا الوضوح، فهو "تركيب لفظي أساسه الايحاء بما يستعصي على التحديد والتقرير"[٢] .

صحيح أن بعض الفلاسفة العرب قد استخدموا بعض الرموز الفلسفية للدلالة على معانٍ فلسفية كابن سيناء وابن طفيل[٣] ، كذلك اهتم الصوفيون بالرمز للإيحاء بمعانٍ صوفية خاصة،

---

[١] شراء، طقوس يمانية، مصدر سابق، ص٥٩.

[٢] صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار النجاح، بيروت، ١٩٧٣، ص١٢٩.

[٣] انظر: عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، ط١، مكتبة لبنان ١٩٩٦، ص ٢٢٤، ص٢٢٦.

ومع ذلك لا نستطيع أن ندّعي أن ما تعرّض له العرب هو الرمز الشعري الذي "يحقق وحدة القصيدة تحقيقاً بارعاً"[١] .

ويختلف الرمز الشعري عن اللغز والكناية، يقول محمد مندور: "الرمز وسيلة للتعبير الشعري، والرمز غير اللغز، وما ينبغي ان يكونه، وإلا عُدّ عيباً وتخبطاً في التعبير، وعجزاً عن الفهم والابانة، فما يجوز أن ينقلب الرمز إلى لغز، وإنما يجب أن يظل الرمز على شفافية تنم عما خلفه أو توحي بمضمونه"[٢] .

كذلك يختلف الرمز عما يسمى بالعلامة، فالعلامة تشير إلى الشيء إشارة خارجية اتفاقية كالضوء الأحمر في إشارات المرور، بينما يمثل الرمز الشيء بعد عملية تفاعل داخلية بين طرفين، أحدهما ظاهر، والآخر مستتر، تقرنهما ارتباطات نفسية واجتماعية أو مثالية روحية"[٣] .

كذلك يختلف عن "الرمز اللغوي المتمثل في الألفاظ اللغوية، باعتبارها رموزاً لمعانٍ محددة، والرمز الرياضي ... (لأن) الرمز الشعري - خلافاً لهذه الرموز - لا يشير إلى شيء محدد"[٤] ، ومن ثم يكون العمل الأدبي القائم على الرمز موضوعاً لقراءات متعددة متجددة تعيد إبداعه على مر العصور[٥] .

وقد فصّل الدارسون الأسباب التي جعلت الشاعر المعاصر يلجأ إلى الرمز، فيرى درويش الجندي أن الأسباب تتلخص في: الشعور بالعجز عن التصريح، والخوف من التصريح الذي يجر إلى التعرض للأذى، وبعض الأمراض النفسية التي تدعو إلى اضطراب في مزاج الشاعر، والرغبة في التفوق بالظهور بمظهر الإغراب وإلباس الشعر طابع الغموض[٦] .

وهذه الأسباب الأربعة تحتاج إلى نظر وتأمل فلا نعرف ما معنى "العجز عن التصريح"، ولا نعرف شيئاً عن المرض النفسي الذي يدفع بالشاعر إلى أن يسلك هذا المسلك، كما أننا نضرب صفحاً عن الأخير، لأنه لا يقل سطحية عن الأول والثالث، وربما أخذنا بالثاني، فمسألة اتخاذ الرمز طريقاً وأسلوباً للتعبير، قد يكون من أسبابه: الخوف من التصريح التام حتى لا يتعرض الأديب لأذى، وإن كان السبب الحقيقي يكاد يكون سبباً فنياً، يكمن في رغبة الشاعر في

---

(١) مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، مرجع سابق، ص١٣٠.

(٢) محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر ، القاهرة، ١٩٩٦، ص٣٨.

(٣) الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، مرجع سابق، ص١٠٠.

(٤) عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص١٢١.

(٥) انظر: ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس،مرجع سابق، ص٢٤٦.

(٦) انظر: درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، نهضة مصر، القاهرة، بـ (د.ت)، ص٤٥٨ -٤٦١.

الإيجاز واللمحة[١] والايحاء وحتى يرفع من مستوى القارئ الثقافي في ظل أمية ألفبائية متفشية[٢]

وهناك معايير لاستخدام الرمز من أهمها: "وجود القصة الصالحة للايحاء في التجربة الشعرية التي ينوي الشاعر أن يقدمها إلى جمهوره ، ومعرفة الشاعر وتوقع معرفة السامع أو القارئ لتلك القصة .. ووجود الظواهر المشتركة بين الرمز المقتبس والموضوع الذي يعالجه الشاعر"[٣] حتى "تظل أصداؤه تتجاوب في أنحاء القصيدة مؤكدة لشيء ما، فليس اختيار الرمز – إذاً تعسفياً أو اعتباطياً، وإنما تدعو إليه كذلك ضرورة نفسية"[٤] وفنية.

والآن ما علاقة الرمز (Symbol) بالصورة (Image)؟

من المعروف أن الرمز (Symbol) تجريد، أما الصورة (Image)، فتجسيد[٥] ومع ذلك "فالصورة الشعرية – كما يقول تندال– في أساسها نوع من الرمز لأنها تجسيد للفكر والشعور يعبر به الشاعر عما لا يحد"[٦] ، ورأى "بنييه" أن الرمز صورة Image تمثل فكرة"[٧] .

كما أن هناك توافقاً بينهما، وهو "أن الصورة هي كل تعبير انفعالي غير مباشر، ولا حرفي، وما دام هذا الحد ينطبق على الرمز، فمن الطبيعي أن يكون شكلاً صورياً"[٨] قادراً على بث الإيحاء برؤى متعددة، وهذا هو المعوّل عليه – عند الباحث– في فهمه للصورة، إذ لم تعد – كما تقول روز غريب– "تنحصر في التشابه والاستعارات وسواها من ضروب المجاز، ولكنها كل صورة توحي بأكثر من معناها الظاهر"[٩] ، وهذا ينطبق كثيراً على الرمز.

ولأهمية الرمز فقد استغله الشعراء المعاصرون في اليمن في بناء صورهم الشعرية وكان الشاعر عبد العزيز المقالح من أبرزهم استخداماً له في بناء كثير من صوره، ففي ديوانه نجد قصائد من مثل: "مقتطفات من خطاب نوح بعد الطوفان"[١٠] وهي قصيدة تقوم على صورة كلية ذات بناء رمزي.

---

(١) انظر: داود سلوم، دراسات في الأدب المقارن التطبيقي، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٤، ص٢٤٦.

(٢) انظر: الماضي، "مقتطفات من خطاب نوح بعد الطوفان..." في النص المفتوح، مرجع سابق، ص٩٣.

(٣) سلوم، دراسات في الأدب المقارن التطبيقي، مرجع سابق، ص٢٤٧.

(٤) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٤٠.

(٥) انظر: فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص٤٥.

(٦) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص٢٤٢.

(٧) فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص٤٥.

(٨) اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص٢٨٨.

(٩) البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مرجع سابق، ص١٦٩ –١٧٠.

(١٠) المقالح، الديوان، مصدر سابق، ص٣٣.

وفي ديوانه "الخروج من دوائر الساعة السليمانية" الكثير من الرموز التي استخدمها لبناء صورته الكلية منها قصيدة "ذو نواس ... البحر... الاغتيال"[1] حيث يرمز إلى المواطن المخلّص للوطن بشخصية "ذو نواس" القائد اليمني القديم الذي صمد أمام الأحباش في معركة غير متكافئة، فلما أحس ان كفة الميزان قد رجحت لصالح الأحباش الغزاة، قذف بنفسه وخيله في البحر فغرق، لكن الشاعر استطاع بقدرته الفنية شحن هذه الشخصية بقوة إيحائية جعلها قادرة على أن تكون رمزاً.

وقد اخترنا قصيدته "مشاهد من سيرة الياء والميم" لبيان كيفية توظيف الرمز في بناء الصورة ..

تتكون القصيدة من ستة مقاطع طويلة، وسنعرض منها الأول .. يقول:

أيها الخارج كسيف غسله ضوء المطر
لقد كنت واحداً في زمن التشظي
فكيف صرت اثنين في زمن الاستواء
السيف لا ينقسم على نفسه
ولم تكن تخومك المتوجه بالجمر الذهبي
هي التي صنعت هذا الشرخ النازف في جدران الجبال
الكهف المتحرك، الجائع الغريب، الرمل اليابس
هؤلاء هم الذين أرادوا البحر وليمة تليق بالرهان المتوحش
كان ذئب الشمال البعيد يقول:
سوف نزرع البحر قبوراً
حتى لا تتوحد ذاكرة الأسماك
وقد احترق ذئب الشمال في رماد المرافئ
وآن للواحد أن يخرج من قاموس اللغات المتعددة
طوبى لك أيها السيف الخارج من الأهداب
طوبى لك السفر إلى جنة التوحد[2]

نجد المقالح يتخذ من "السيف" رمزاً معادلاً لليمن، ونجد هذا الرمز يؤلف بين الصور الجزئية داخل الصورة، ويجعلها تتآزر للايحاء بالصمود والإباء والتوحد، السمات التي اتسمت بها اليمن.

---

(1) المقالح، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، مصدر سابق، ص٦٣

(2) عبد العزيز المقالح، "مشاهد من سيرة الياء والميم"، مجلة مواقف، ع٥٩، ٦٠، خريف ١٩٨٩، ص١٢٣.

فبدأ الشاعر بمخاطبة اليمن، ويشبهه بالسيف ، ثم يتناسى المشبه، ويظل يتحدث إلى السيف (الرمز)... ويبدأ نمو الصورة الكلية من داخلها بفضل الرمز المخاطب: "لقد كنت واحداً ..." فكيف صرت اثنين..." "السيف لا ينقسم..." ... إلى أن يصل إلى نهاية المقطع، الذي يؤكد أن اليمن سيظل واحداً، لأن السيف الواحد لا ينبغي أن يصير سيفين.

وزاد من تنامي الصور الجزئية النزعة الدرامية داخل الصورة، إذ يعتمد الشاعر على تذكر ما كان يفعله الإمام الذي رمز إليه بـ "ذئب الشمال" .. بهذا الوطن.

وعلى ذلك تسير القصيدة وتتنوع فيها أساليب بنائها الرمزي، ففي المقطع الثاني يتخذ لبنائه رمزاً جزئياً هو "عمود الدم" رمز الصراع بين الشطرين إذ يتحول العمود -بعد ذلك - إلى جرح بين الصحراء وبين البحر!

وفي المقطع الأخير - وهو أطول المقاطع- يتخذ رموزاً جزئية أخرى يستخدمها لبناء الصورة ... ومنه قوله:

هذا عبد المغني
هذي صورته الأولى في هيئة ذي يزن الأكبر
ها هو ذا يسرج دمه
يرحل في أبعاد الصبح
شرراً، برقاً في أفواه تلاميذ الغد
قبل نهار الرعد - الصوت
كان الفأر ينادي:
لاماء لكم في هذا الوادي .. ابتعدوا
مذ صار الجسد البضّ عظاما
والسد حطاما
مذ نطقت بالحلم "طريفة"
ضاعت في الرمل البصمات
وامتلأت بالخوف عيون البحر[1]

(فعبد المغني) من الذين فجروا ثورة سبتمبر، ما هو إلا رمز لمن يسعى لتوحيد الوطن، ويقابله رمز "الفأر" لكل من يسعى إلى تشطير اليمن، فالفأر في التراث الأدبي والتاريخي في اليمن رمز للخراب والدمار والخيانة. و "طريفة" هي الكاهنة التي أنبأت "عَمْر بن مزيقيا" حاكم

---

[1] عبد العزيز المقالح، "مشاهد من سيرة الياء والميم"،مصدر سابق، ص١٣١.

اليمن الخائن- بأن سد مأرب سوف ينهدم، فباع أراضيه وفرّ هارباً من اليمن، ما هي إلا رمز للعملاء. فهذه الرموز تعاونت على بناء المقطع، وتضافرها عَمِلَ على تحقيق وحدتها.

وأخيراً يختم القصيدة بالرمز الأساسي في القصيدة وهو "السيف"!

وآن للواحد أن يخرج من قاموس اللغات المتعددة
طوبى لك أيها السيف الخارج من الأهداب
طوبى لك السفر إلى جنة التوحد[1]

وهكذا نجد كل المقاطع تشكل صورة كلية تحكي سيرة اليمن في عهد التشطير البغيض إلى عهد التوحد، وكان الرمز هو الوسيلة الوحيدة للبناء.

ومن نماذج هذا الأسلوب في شعر عبد الرحمن إبراهيم قصيدة "لعبود حلمه الممتد" ومنها هذا المقطع:

أنا عبود داهمني النبات الفج
ولم تسقط عباءاتي
ولم تهبط نداءاتي
ولم أرتج
أنا عبود مثل الناس، كل الناس، علمني
أبي الأمي أن أمشي على قدمين حافيتين
في الحر
وفي القر
وأن أقتات صيد البحر والكسرات
طازجة ويابسة
وعلّمني أفرش للفضا الوطن منديلي
وعلّمني أشرس في تهاليلي
وأهدي الناس كل الناس أشعاراً
لـ "نيرودا"
ولوحات مطهرة لـ "بيكاسو"
وأهدي الناس عين الشمس
في "أبهى" وفي "شيلي"

---

[1] المصدر نفسه، ص١٣٣.

وعلمني إذا ما جعت أن أنسى
طنين الجوع في بطني وأهواك[1]

فقد استطاع الشاعر ان يجعل من عبود -وهو "واحد من أبطالنا صرعته كف الاحتلال قبل أن تقطعها المقاومة وترميها في عرض البحر"[2] -رمزاً للمقاومة ورمزاً للمواطن الشريف الذي يسعى إلى أن يشعل فانوساً بدمائه ليضيء للناس طريقهم، ويزيح الركام الذي يمنع الناس من تحقيق طموحهم.

ويتحول "عبود" من اسم عادي له معنى محدد إلى رمز لبناء هذه الصورة، ضمن للصورة أن تتحرك تحركاً نامياً، "فعبود" رمز المقاومة هو الرابط لكل جزئيات الصورة الكلية، بدءاً من حديثه عن معاناة "عبود" ثم حبه للناس وإخلاصه للوطن.

كما أن المحافظة على الثنائية واضحة في البناء، فهو يحكي لنا قصة "عبود" لكننا نستوحي من وراء ذلك حديثاً عن المقاومة.

وهكذا وجدنا أن الشاعر المعاصر في اليمن قد استفاد من أسلوب الرمز في بناء صورته الكلية بناءً مركباً يوحي برؤيته، ويسهم بذلك في تحقيق الوحدة العضوية ونموها نمواً داخلياً.

٤. البناء الأسطوري:

عندما بدأ الناس يهتمون كثيراً بالعلم والعقل، ويخضعون كل شيء للتجربة التي هي الوسيلة الوحيدة -في نظرهم- للوصول إلى المعرفة، نُظر إلى الأسطورة والخرافة على أنهما شيئان لا فائدة ترجى من ورائهما، وخصوصاً في "القرنين السابع عشر والثامن عشر .. (فقد) كان لمصطلح (الأسطورة) معنى سلبي.. بمعنى أنها غير صحيحة علمياً أو فلسفياً"[3] ، واستقر هذا الوضع مدة من الزمن، حتى تنبه الأدباء إلى أهميتها، حيث قال باتريس: "الشعب الذي لا أساطير له يموت من البرد"[4] ، ومن هنا برزت الحاجة إلى توظيفها من جديد على المستوى الفني، باعتبارها بناء رمزياً يمكن أن يشف عن إيماءات معاصرة.

وكان لأعمال فريزر ويونج أهمية كبيرة في الاهتمام العصري بالأسطورة[5] وربما كان اليوت من أوائل من استخدموا الأسطورة، يقول سكوت: "ويعترف ت. س. اليوت في مقدمته لـ

---

(١) عبد الرحمن إبراهيم، الزا وحدها قدري، مصدر سابق، ص٤٠.

(٢) المقالح، البدايات الجنوبية، مرجع سابق، ص١١٧.

(٣) رينيه واستن، نظرية الأدب، مرجع سابق، ص١٩٨.

(٤) قاسم الشواف، ديوان الأساطير، ط١، دار الساقي، ١٩٩٦، ص٨.

(٥) سكوت، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ص٢٦٥ -ص٢٦٦.

"الأرض الخراب" بما هو مدين به لكتاب جسي وستون: "من الطقوس إلى الرومانس" ولكتاب أسبق في الأنثروبولوجيا ذلك الكتاب الذي أثر في جيلنا تأثيراً عميقاً، وأعني به "الغصن الذهبي"[١].

وقبل أن نتحدث عن أثرها في بناء الصورة المعاصرة في اليمن.. يجدر بنا أن نتحدث عن: مفهومها، وعلاقتها بالشعر والصورة، والأسباب التي جعلت الشاعر المعاصر يلجأ إليها بوصفها أداة فنية إيحائية.

فلم يتفق الدارسون على مفهوم محدد للأسطورة، ولعل ذلك يرجع إلى أن كلمة "الأسطورة" يكتنفها غموض يرجع إلى الدلالة الاشتقاقية الأولى للفظة (Mythos)، فهذه اللفظة تعني في الأصل "الكلمة"[٢]، فهي عند يونغ الصورة التي تعبر بها النماذج الأصلية عن نفسها"[٣].

وهي عند نور ثروب فراي "عبارة عن مجهود بسيط وبدائي، يقوم به الخيال لتوحيد العالمين البشري وغير البشري، ونتيجتها النموذجية هي قصة عن إله"[٤].

وعرفها آخرون بأنها "الجزء الناطق من الشعائر البدائية، الذي نماه الخيال الانساني واستخدمته الآداب العالمية"[٥].

أو هي "صورة من صور الفكر البدائي"[٦]، أو "الجزء القولي المصاحب للطقوس البدائية"[٧] أو "حشو من الرموز مركب تركيباً دقيقاً ومحكماً"[٨] أو "وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته طابعاً فكرياً، وأن يخلع على حقائق الحياة العادية معنى فلسفياً"[٩].

ويشترط أصحاب التعريف الأخير ضرورة أن تكون مقترنة بأصلها الديني، وإلا صارت حكاية خرافية، أو شعبية، إن نسي القاص ذلك الأصل[١٠].

وهكذا نجد أن هناك مفاهيم عديدة للأسطورة، لكننا نستطيع أن نميز نقطة التقاء بين هذه المفاهيم، وهي أن أغلبها يركز على أن الأسطورة حكاية بدائية تحاول تفسير ظاهرة كونية، ومع

---

(١) المرجع نفسه، ص٢٦٧.

(٢) انظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٢٢٣.

(٣) ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، مرجع سابق، ص١٧٧.

(٤) فراي، الخيال الأدبي، ترجمة حنّا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥، ص٦٣.

(٥) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص١٢.

(٦) الحاج، الأسطورة عند العرب في الجاهلية، مرجع سابق، ص٢٥.

(٧) عياد، البطل في الأدب والأساطير، مرجع سابق، ص٨٩.

(٨) حسن عباس صبحي، الصورة في الشعر السوداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، ص٥٥.

(٩) نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط٣، مكتبة غريب، الفجالة، ص١٨.

(١٠) المرجع نفسه، ص١٩.

ذلك فإننا نذهب مذهب من يرى أن الأسطورة: "تقوم على تحريف الواقع أو تخلو من المنطق"[١] ، فهذا القول يضع أمام أيدينا أهم سمات الأسطورة في مفهومها العام الواسع.

وعلى كلٍ فالأسطورة سواء بمعناها الخاص او العام هي "صناعة الإنسان الذي يريد أن يتقف العقل والواقع المحدود"[٢] ولذلك اتجه الشاعر المعاصر إلى خلق أساطير معاصرة تتناسب والتجربة الشعرية، "فقد استطاع "ارغون" –مثلاً– أن يحول من حبه لزوجه "الزا" رمزاً للدهشة والإعجاب، ومثاراً للجديد الذي يتفتح في كل لحظة وينمو فغدت "الزا" تعبيراً عن أسطورة الحب في القرن العشرين، وخرجت من عالم الخصوصية، ومن كونها مجرد امراة جميلة محبوبة إلى كونها محرّضة على الحب المطلق... ولا يقتصر خلق الأسطورة المعاصرة على الشخصية الانسانية، وإنما أخذ يتعداها إلى المدن والقرى، فقد استطاع السياب أن يخلق من "جيكور" القرية الصغيرة أسطورة في الشعر العربي المعاصر"[٣] .

وهكذا لم تعد الأسطورة "في نظر الناقد الحديث ... تماماً أسطورة الفولكلور والدين بقدر ما هي موقف رمزي"[٤] ، وهو ما يراه احسان عباس بقوله: "وحين استعمل كلمة أسطورة في هذا المقام فإني أنظر إلى معناها الواسع"[٥] .

أما علاقة الأسطورة بالشعر، فتأتي من علاقتها باللغة المجازية، فالمجاز ما هو إلا شكل من أشكال الأسطورة، وقد كان يستخدمه الإنسان البدائي عن اعتقاد بدلالاته الحقيقية "فهو حينما يقول مثلاً: "ماتت الريح" أو "أقبل الليل" لم يكن يعني منه معنى مجازياً، وإنما كان يعتقد أن الريح قد ماتت حقاً، وأن الليل قد أقبل حقاً بألف قدم وبألف جناح"[٦] .

ومن هنا يكون المجاز أسطورة[٧] ، يساعد على فهم ما يحيط بالإنسان، يقول محمد فتوح: "الشعر وليد الأسطورة التي لم يكن الأقدمون ينظرون إليها باعتبارها وهماً أو خرافة، بل بوصفها إحدى الحقائق الحدسية التي يرونها بعين خيالهم"[٨] .

---

(١) عياد، البطل في الأدب والأساطير، مرجع سابق، ص٧٦.

(٢) مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط٢، دار الأندلس، ١٩٨١، ص٨١.

(٣) الموسي، الحداثة في حركة الشعر العربي ، مرجع سابق، ص١٠٨ – ص ١٠٩.

(٤) ديتش، مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص٢٥٨.

(٥) عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٢٨.

(٦) أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٨، ص١٩.

(٧) انظر عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٠٨ – ص١٠٩.

(٨) فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص٢٨٨.

فالعامل المشترك بين الشعر والأسطورة ، أن كليهما يقوم على الخيال، و"لغة كل منهما هي اللغة المجنحة التي تومئ ولا توضح، وتوحي بالحقيقة ولا تقبض عليها"[١] ، ومن ثم كانت الأسطورة صورة شعرية "تجسد أمامنا ... كل الأحياء والعضويات منسجمة متفاعلة"[٢] .

أسباب لجوء الشاعر المعاصر إلى الأسطورة:

لا شك أن هناك أسباباً دفعت الشاعر المعاصر إلى الأسطورة، أوضحها الشعراء والنقاد، وهم مختلفون فيها، ولكن بالرغم من اختلافهم فهم متفقون على أهمية استخدامها في الشعر[٣] .

فمن الشعراء الذين وضحوا بعض الأسباب: صلاح عبد الصبور حيث يرى في كتابه "حياتي في الشعر" أن السبب يرجع إلى محاولة إعطاء القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري[٤] .

ويرى السياب أن الدافع هو انعدام القيم الشعرية في حياتنا الحاضرة لغلبة المادة على الروح[٥] .

ويرى البياتي أنها محاولة من الشاعر للتوفيق بين ما يموت وما لا يموت[٦] !!.

ويرى المقالح أن ذلك يرجع "لعجز اللغة عن أداء وظيفتها الفنية وقصورها عن التعبير الكامل عن أشواق الإنسان وتطلعاته الروحية، وعن تصوير مثله الفنية المتجددة واستيعابها"[٧] .

ويضيف في موضع آخر أن استخدامها يؤدي إلى كسر حدّة الرتابة الغنائية في القصيدة العربية[٨] .

---

(١) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص٢٨٨.

(٢) نبيل راغب، دليل الناقد الأدبي، مكتبة غريب، الفجالة، بـ (د.ت)، ص٣٦.

(٣) ليس الشاعر المعاصر هو الوحيد الذي لجأ إلى الأسطورة، بل لجأ إليها أدباء الرواية المعاصرة أيضاً.. من أولئك على سبيل المثال لا الحصر – الروائي حليم بركات الذي لجأ إلى أسطورة "الهولندي الطائر" في روايته "عودة الطائر إلى البحر". وكذلك الروائي خضير عبد الأمير في روايته "ليس ثمة أمل لجلجامش" حيث وظف أسطورة جلجامش.
انظر: الماضي، إنعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ص٥٩ ، ص١٠٣، الأمر الذي جعل الاعتماد على الأسطورة سمة من سمات الأدب المعاصر بشقيه الشعري والنثري.

(٤) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص٢٤٨.

(٥) المرجع نفسه، ص٢٤٨.

(٦) المرجع نفسه، ص٢٤٩.

(٧) عبد العزيز المقالح، قراءة في أدب اليمن المعاصر، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨٤، ص٧٠.

(٨) المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، مرجع سابق، ص١٥٠.

ويرى أليوت أن ذلك يتم من أجل إحداث توازٍ بين العالم القديم، والعالم الجديد للسيطرة على تلك الصورة في العقم والفوضى التي تكون تاريخنا المعاصر[١] .

ويرى سكوت رؤية يونغ، أن في الإنسان وازعاً لا شعورياً لسماع الأسطورة[٢] .

ويرى "بريه" أن العنصر المهم في الأساطير هو السعي نحو السعادة، لأنها تعبير عن الإحساس بأن الطبيعة ازدواجية، وأن في الإنسان ازدواجية[٣] .

ويرى "لويس" أن الشاعر المعاصر يحاول الوصول إلى معانٍ جديدة من خلال الأسطورة[٤] .

ويرى الحاوي أن السبب هو أن "الأسطورة معين للمشاعر الأولى"[٥] .

ويرى فتوح أن في ذلك "استغلالاً للدلالة الرمزية فيها"[٦] .

ومن الأسباب التي ذكرها علي حداد أنها "تنأى بالشاعر أحياناً أن يكون عرضة للأذى والملاحقة"[٧] أو للدلالة على سعة الثقافة[٨] .

ويرى "صلاح فضل" أن الأسطورة اتخذها الشاعر المعاصر لتخفيف المادية التي سيطرت على العصر، ومن ثم رجع إلى الأساطير التي ما تزال تحتفظ بحراراتها، لأنها ليست جزءاً من هذا العالم ليستعملها رموزاً، ليبني منها عوامل يتحدى بها منطق الذهب والحديد[٩] .

وربما كان إحسان عباس قد استطاع أن يجمل معظم الأسباب التي ذكرها هؤلاء في أن الأسطورة تتمتع بجاذبية خاصة، وأنها تعين على تصور واضح لحركة التطور في الحياة الانسانية، ومن ناحية فنية تسعف الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر، والربط بين الماضي والحاضر، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية، وتنقد القصيدة من الغنائية والتنويع في أشكال التركيب والبناء[١٠] .

وأضيف إلى ماذكره إحسان عباس سبباً رئيسياً وجوهرياً ذكره حداد، وهو محاولة الشاعر في ان يموّه لينأى بنفسه من أن يكون عرضة للأذى والملاحقة، والرغبة في ان تكون

---

(١) عياد، البطل في الأدب والأساطير، مرجع سابق، ص١٦٤.

(٢) سكوت، خمسة مداخل إلى النقد، مرجع سابق، ص٢٦٦.

(٣) محمد رضا مبارك، "البناء العام للشعر الرمزي والأسطوري لشعر خليل حاوي"، الأقلام، ع٢، ١٩٩٠، ص٤٢.

(4) **Lewis, The Poetic Lmage, Op. Cit., P. 106.**

(٥) ايليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، مرجع سابق، ص٢٨٩.

(٦) فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٨٩.

(٧) حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، مرجع سابق، ص٧٦.

(٨) المرجع نفسه، ص ٧٨.

(٩) فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، مرجع سابق، ص٧٩.

(١٠) راجع: عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٢٨.

القصيدة أكثر إيحاءً، لأن النفس البشرية متلهفة إلى سماع الأساطير والخرافات، الأمر الذي يجعل الشاعر اكثر توفيقاً في بث همومه عن طريقها، أضف إلى ذلك أنها وسيلة لا تقتصر على التسلية بل والتعليم والتثقيف، لأنها تدفع القارئ إلى قراءات عديدة لفك رموز القصيدة.

بقي أن نقول إن الأسطورة إذا ما استخدمها الشاعر كما هي دون توظيف فني، فإنها لا تسمن ولا تغني من جوع، لأنها كالكلمة تماماً لا يمكن أن تكون ذات حياة وإشعاع إلا إذا حملت إيحاءات جديدة، فسيزيف – مثلاً– في المعجم الأسطوري شخصية ذات تجربة محددة، لكن الشاعر المعاصر يستعير إطار هذه التجربة ليعبر عن تجربته كما يستعير اللفظة من المعجم[١] . يقول محمد مندور: "لو أننا استطعنا أن نحسن استخدام ذلك الجانب الإنساني الرائع من خرافات الأولين يونانيين كانوا أو عرباً أو هنوداً، ففيها كلها ما يغذي العقل والقلب، ويفتح أمام النشاط ميادين لا حد لغناها"[٢] ، ويقول في موضع آخر: "إننا نستطيع أن نخلق من أسطورة معروفة قيماً فنية جديدة ما لم نتمثلها حتى تصبح جزءاً من أصالتنا"[٣] .

وقد نجح كثيٌر من الشعراء المعاصرين في اليمن في تفجير دلالات جديدة للأساطير القديمة، وصنعوا بأنفسهم أساطير جديدة لهدف التعبير عن الحياة المعاصرة بطرق فنية موحية، وكان من أبرز أولئك الشعراء: عبد العزيز المقالح، ففي دواوينه نجد كثيراً من القصائد، وظف فيها الأسطورة للبناء، منها قصيدة "رسالة إلى سيف بن ذي يزن"[٤] التي وظف فيها أسطورة "عوليس" حيث يخاطبه الشاعر باعتباره رمزاً للثائر الزبيري الذي غادر اليمن، بعد فشل ثورة ١٩٤٨ فسيف بن ذي يزن، أو عوليس، او الزبيري أسماء مترادفة، وحدت بينهم الصورة، ويأتي رمز "بنيلوب" زوج عوليس التي ظلت تغزل ثوبها ، وتنقض ما غزلت في المساء، في أمل لعودة عوليس من وراء البحار، جاء هذا الرمز الأسطوري معادلاً رمزياً للأرض اليمنية، التي ظلت تنتظر بنفس الشوق والأمل، عودة الثائرين، ومنهم الزبيري.

كذلك في رسالته الثانية إلى سيف بن ذي يزن[٥] ، يخاطب سيزيف و بروميثوس الرمزين الأسطوريين اللذين ضحيا – كما تقول الأسطورة اليونانية– بأنفسهما من أجل البشرية، إذ يصيران معادلين رمزيين للثائر الزبيري أيضاً الذي حمل القضية اليمنية صخرة على كتفيه من مكان إلى مكان.

---

(١) انظر: الموسوي، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٠٦.

(٢) محمد مندور، في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، القاهرة، بـ (د. ت)، ص١٥.

(٣) المرجع نفسه، ص٢٧.

(٤) المقالح، الديوان، مصدر سابق، ص٢٨٢.

(٥) المصدر نفسه، ص١٩٥.

ومن الأساطير التي صنعها بنفسه أسطورة الفقر، كما في "حوارية مع الفقر"[1]، حيث نجد الفقر يتحول في الصورة الكلية للقصيدة إلى كائن أسطوري خبيث يلتصق بحارات المقهورين والمساكين البسطاء، فتظهر آثاره السيئة، ولذلك لم يستطع سيف علي بن أبي طالب أن يطوله بالرغم من شجاعة علي وقوة سيفه، ومع ذلك يعجز أمام هذا الكائن الأسطوري الشرس!!.

وفي ديوانه "الخروج من دوائر الساعة السليمانية" نجده يصنع من القات كائناً أسطورياً يخدر الكبار والصغار، الرجال والنساء، الأمر الذي جعل الشاعر يخرج شاهراً حرفه محارباً له بالكلمة، يقول مجسداً "الساعة السليمانية" تجسيداً أسطورياً مستفيداً من أسطورة سيزيف في بناء الصورة الكلية:

والساعة السليمانية امتدت عروقها
صارت شباباً كالشيوخ
يمضغون خضرة الأيام
يشربون ماء العمر
أين ضوء الحلم والبراءة
.....
أرفع حزن الأرض عن صدري
أصيح في موج الجموع
انطلقي تألمي تكلمي[2]

فيبدأ الشاعر بصورة جزئية، مجسدة ساعة الكيف التي يشعر بها المتناول للقات وتتعاون الصور الجزئية التي تأتي بعدها على رسم حيز موحش للمتناولين للقات، حيث تنعدم البراءة، وتنعدم الفروق العمرية.

وتأتي صورة جزئية أخرى مكملة، استقاها الشاعر من أسطورة سيزيف، حيث يتحول حزن الأرض إلى صخرة سيزيف على صدر الشاعر، بسبب هذا الكائن الأسطوري الذي قيد الناس، وجعلهم أشبه بالحجارة، وبذلك يكتمل بناء الصورة التي توحي أن التخلص من القات هو بداية الطريق للتخلص من المرض والفقر والجهل والرتابة والسأم، محاولة للوصول إلى عالم نظيف متطور يسوده الحق والخير والجمال. وهكذا يكون المقالح قد بنى صورته بأسلوب أسطورة الخلاص.

---

(1) المصدر نفسه، ص٦٠٠.

(2) المقالح، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، مصدر سابق، ص١٥.

وسنحاول دراسة هذا البناء تحت ثلاثة أنواع وجدت في دواوين الشعر المعاصر في اليمن، وهي أسطورة الخلاص بالموت والانبعاث، والخلاص بظهور البطل المخلص، والخلاص بحب الوطن.

١. الموت والانبعاث (التموزية):

استطاع الشاعر المعاصر في اليمن أن يبني بعض صوره على أساسٍ من هذه الأسطورة، متكئاً على أسطورة الموت والانبعاث التموزية.

ففي ديوان "أشعار في زمن الفوضى" لصبري الحيقي، نجد بعض القصائد قامت على هذا البناء، منها قصيدة: "شاعر من هذا الزمان".

على عزم الرحيل مضى
وكان القلب دنياه
وسافر دون أن يعلم
أن الدرب عيناه
وأن الدرب رغم خطاه
سوف يظل يمتد
ويبقى نبضه يعدو
وحين تعثرت دنياه
من تعبٍ
تضرجت الحصى خجلاً
-ومن دمه-
فأنبت جرحه عشباً
وظل الدرب يمتد
وكان العشب يلقاه
ويلقى عمره الباقي
فيسأله عن الساقي
ويستفهم
ألا من شاعر آخر؟
ينزف دماً
وينبت للجياع السمر
فوق الصخر سنبله
ويبقى سائراً في الدرب

رغم البعد
لا يسأم[1]

فنجد أن البناء الأسطوري في هذه الصورة، قد ظهر من خلال حركتين ، الحركة الأولى نمت من الفعل الذي يدل على الغياب، (الموت)، كمضى وكان، وسافر، وتعثرت، والحركة الثانية جاءت من الفعل الدال على العودة – الحياة... يظل، يمتد، يعدو، فأنبت، يبقى سائراً...

وما دام موت البطل (الشاعر) قد أظهر النقيض، وهو الحياة لغيره، فإن الشاعر يظل دائم السؤال.. ألا من شاعر آخر / ينزف دماً/ اعتقاداً أن الموت مخلص، وأن دماء الشاعر لم تذهب هدراً.

وما الدرب في الصورة إلا الشعب، وما العشب إلا الأرض المنتظرة للشاعر المخلص الذي يكافح ويناضل من أجلها، ويظلان ينتظران كما ينتظر العشب –في أسطورة تموز– عودة تموز من عالم الموتى البعيد، ليعيد له خضرته.

وقد يعتمد الشاعر على أسطورة العنقاء ، كما فعل الشاعر محمد حسين هيثم في قصيدته "حداد"[2] .

٢. البطل المخلّص:

راح الشاعر المعاصر في اليمن يحلم في بطل يحقق كثيراً من القضايا، ويحل كثيراً من المشكلات المحلية والقومية، معتمداً على أسطورة الخلاص بالبطل في بناء صوره، ومن أولئك الشعراء محمد ناصر شراء في قصيدته "الليلة الثانية بعد الألف" يقول:

نسيت "شهر زاد" الأذان
وقد حبلت بالحكايا الملاح
و "فرعون" ينتظر السفن المجرات إلى الغرب
من ذا يعيد إلى "شهرزاد" الصباح؟
في سفر أيامنا القادمة
تراجع قارئة الكف قصة طفلين ماتا بدون ألم
تقول لنا:

---

[1] صبري الحيقي، أشعار في زمن الفوضى، ط١، الكويت، ١٩٨٥، ص١٠.

[2] هيثم، اكتمالات سين، مصدر سابق، ص١٠١.

رقصتم هنا

وفارس حطين في "القدس" ينخسه عسكري مرور[1]

فالقصيدة تنهض على أسطورة "البطل المخلّص" معتمداً على الأفعال التي توحي بتردي الوضع العربي، مثل: نسيت، وحبلت، ينتظر، تراجع، ينخسه، الأمر الذي يحتاج إلى بطل يخلص الوضع من كل المهازل، فيأتي السؤال عنه: من ذا يعيد إلى "شهرزاد" الصباح؟ . ومن هنا تكون الليلة المضافة ما هي إلا الليلة السوداء العصرية التي قام فيها فرعون مصر بالموافقة على سلامٍ سرابي مع مغتصب شهرزاد المعادل الرمزي لفلسطين.

ومن الصورة التي بينت علىأساس من هذه الأسطورة، صوره "من جحيم عبهله[2]" لعبد الله علوان.

٣. حب الوطن:

لعل هناك إجماعاً شبه تام بين الشعراء المعاصرين في اليمن على الإخلاص للوطن واعتباره طريقاً للخلاص من كثير من المشاكل.

ويكفي للدلالة على هذا قصيدة "حبيبتي" للشاعر سند عبد الله:

كوجه قريتي
ونكهة المروج
والجبال
كبهجة الحصاد
أرسمها حبيبتي
عيونها السماء
ووجهها القمر
أرسمها نقية
ورائعة
تراقص الجدران
والطريق

---

[1] شراء، طقوس يمانية، مصدر سابق، ص٦٦.

[2] علوان، مزامير الزمن القرمطي، مصدر سابق، ص٣٧.

تغازل الأطفال
تبهج الجميع
البحر في جنونها
والحلم في عناقها
والأرض في سخائها[1]

فترى الشاعر يبني الصورة على أسطورة الخلاص التي تتضح من خلال هذا الحب الكبير للوطن، ولذلك اعتمد على جمل أسمية في البناء، وهي -في معظمها- صور تشبيهية، توحي بثبات صفات المحبوبة المعادل الرمزي للأرض اليمنية.

وهكذا اعتمد الشاعر المعاصر في اليمن على البناء الأسطوري في بناء بعض صوره الكلية، وكان من أبرز الأساطير التي اتكأ عليها: أسطورة الخلاص، فوجد صبري الحيقي الخلاص بالموت وبالانبعاث، ورأى شراء الخلاص بظهور البطل، بينما رأى سند عبد الله أن الخلاص سيكون بحب الوطن.

٥. البناء الدائري:

المقصود بهذا البناء أن تبدأ القصيدة بموقف ما أو بلحظة نفسية معينة، ثم يعود إليها الشاعر مرة أخرى، فيختم القصيدة بها[2] . وهذا البناء يضمن للصورة الكلية أن تتحرك في إطار دائري مغلق، ليس له نهاية معينة.

وقد وُجد هذا البناء في الشعر المعاصر في اليمن عند بعض الشعراء، كما في قصيدة "الزا وحدها قدري"، للشاعر عبد الرحمن إبراهيم، وهي قصيدة طويلة ذات بناء دائري مغلق يبدأ الشاعر القصيدة بقوله:

من أين لي قمر سوى "الزا"
والزا وحدها القمر

---

(١) سند عبد الله، محاولات ١، مصدر سابق، ص٤٥.

(٢) انظر: المحادين، الصورة الشعرية عند السياب، مرجع سابق، ص٢١٨، وخالد سنداوي، الصورة عند فدوى طوقان، مكتبة كل شيء، ١٩٩٣، ص٦٧.

من أين لي قدر سوى "الزا"
والزا وحدها القدر[1]

فنرى الشاعر يبني صورته الكلية دون أن يطوّرها إلى حل جديد مفاجئ إذ تظل الحالة التي يعبر عنها كما هي، فيختم القصيدة بالمقطع الذي بدأ به.

كذلك اتخذ هذا البناء الشاعر أحمد الحبيشي في قصيدته: "زمن التيه في ميدان العساكر"[2] حيث بدأها بقوله:

لا تمر فالليل قائم
قف
تمهل
إن تكن تملك تصريح مرور
قل لنا من أين قادم؟[3]

فنرى الصورة تتسامى وتتداعى مرتبطة بفكرة: عدم اتحاد الدول العربية في دولة واحدة، وأنها ستظل ثكنات عسكرية في وجه العربي، تظل هذه الفكرة هي المسيطرة على الصورة الكلية التي هي بدايتها.

بل إن عنوان الديوان "الرحلة إلى نقطة البداية" يوحي بالبناء الدائري المغلق لبعض صور الديوان.

وفي قصيدة "حاشية للسؤال" لمحمد حسين هيثم"، وهي صورة كلية بنيت بناءً دائرياً يقول:

من أنت؟
ألّفت بيني وبين الزمان
من أنت؟
تمثل في حضرة الريح
منتهك الروح
منتبذاً أو مهان

---

(1) عبد الرحمن ابراهيم، الزا وحدها قدري، مصدر سابق، ص٩، ص٢٠.

(2) الحبيشي، الرحلة إلى نقطة البداية، مصدر سابق، ص١٤.

(3) المصدر نفسه، ص١٤، ص١٨.

من أنت؟
لم تكن ساحلياً
كما تشتهي وردتي
لم تكن رازقياً
تقطر من كرمة العنفوان
من أنت؟
من أنت؟[1]

فالشاعر يبدأ بالسؤال: من أنت؟ ويكرره في الصورة، وفي نهايتها للإيحاء بفكرة عدم معرفة الالهام الشعري، وهكذا يظل مجهولاً بفضل هذا البناء الذي لم يصل بنا إلى حل معين.

وهكذا اتضح لك أن البناء الدائري المغلق، هو أحد الأبنية الذي اعتمد عليه الشاعر المعاصر في اليمن في بناء صورته الكلية، للإيحاء بفكرة أو رؤية لا تتطور إلى حل نهائي.

٦. البناء التدويري:

بعد أن تخلت القصيدة المعاصرة عن الشكل القديم، الذي كان يهتم بوحدة البيت، صار الشاعر المعاصر له الحرية الكاملة في أن يكتب القصيدة بشكل لا يتقيد فيه بالعدد التفعيلي المحدد، أو قد يكتبها بعيداً عن التفعيلات الخليلية كما هو الحال في قصيدة النثر أو القصيدة الأجد[2] . حتى يستطيع أن يعبر عن مشاعره بالقالب المناسب، الذي يأتي متوازياً مع حالته النفسية والفكرية.

وأقصد بهذا البناء أن تكون الصورة الكلية للقصيدة مبنية على ما عرف بالتدوير، وهو "مصطلح عروضي قديم، أخذ في القصيدة الحرة مفهوماً حديثاً، فالتدوير – في العروض الموروث– يعني اتصال شطري البيت واشتراكهما في كلمة واحدة"[3] . أما التدوير في القصيدة المعاصرة، فيعني اتصال أسطر القصيدة، "فتستمر الموسيقى متدفقة بدون توقف إلى نهاية القصيدة"[4] ، فتصير القصيدة الجديدة نفساً واحداً أو تكاد"[5] .

---

[1] هيثم، الحصان، مصدر سابق، ص٥٧.

[2] أطلق هذه التسمية على قصيدة النثر: المقالح... راجع كتابه: "الشعر المعاصر في اليمن"، مرجع سابق، ص٣٧٣.

[3] عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص٢٠٤.

[4] المرجع نفسه، ص ٢٠٦.

[5] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٦٨.

وقد رأت نازك الملائكة في "التدوير" فائدة شعرية عظيمة، فهو يسبغ على البيت غنائية، وليونة لأنه يمده ويطيل نغماته"[1] ، ولكنها -بعد ذلك - زعمت أن التدوير "يمتنع امتناعاً تاماً في الشعر الحر، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطراً مدوراً"[2] ، وقد أوردت أسباباً لا تتناسب والتجربة الشعرية المعاصرة التي ترفض القوالب والإرشادات الخارجية[3] .

والغريب ان الشاعرة نازك، قد استخدمت "التدوير" في بعض قصائدها .. يقول محمد النويهي بعد أن أورد مقطعاً من قصيدتها "الأفعوان":

أسمع الصوت
سيري فهذا طريق عميق
لن يجيئ
واسمع قهقة حاقدة

يقول: "لتخبرنا الناقدة، أي شيء يكون هذا، إن لم يكن تدويراً"[4] .

والحق أن "التدوير" يزيد من وضوح الوحدة العضوية، التي تسعى القصيدة المعاصرة جاهدة نحوها، ويحد من الرتابة الزمنية في البنية التقليدية، يقول عبد العزيز المقالح: "ظهرت القصيدة (المدورة) التي تخضع لمعمار جديد، وتستوحي شكلاً بنائياً مختلفاً لا يتوقف عند سطر أو شطر، ولا يعطي كبير اهتمام للقافية. ويختلف هذا التدوير من شاعر إلى شاعر، ومن موهبة إلى موهبة. وظاهرة التجديد هذه في عالم القصيدة الجديدة، كظاهرة القصيدة الجديدة نفسها،

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط٨، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٢، ص١١٢.

[2] المرجع نفسه، ص١١٦.

[3] حاولت نازك الملائكة في كتابها الرائد "قضايا الشعر المعاصر" أن تضع قيوداً عروضية جديدة أمام الشاعر المعاصر، بناءً على ثقتها بذوقها الفني، ومن أمثلة ذلك: ضرورة تكرار "فاعلن" في نهاية كل سطر يقوم على أساس بحر السريع، انظر ص٦٢.
وقد رد عليها عز الدين اسماعيل في كتابه "الشعر العربي المعاصر"، ص٨٩، ودخل معها في مناقشة عروضية. كذلك تصدى لها النويهي في كتابه "قضية الشعر الجديد" وناقش آراءها مناقشة علمية (من ص٢٥٠ – ص ٣٠٩)، ومن تعليقاته قوله في (ص٢٥٠): "لو قبلت آراؤها تلك لما كان نتيجتها إلا أن تقعد به عن الانطلاق، وتشله عن حرية التجربة ، وتنتهي به سريعاً إلى العجز والاختناق".
واعتبر المقالح محاولتها محاولة رجعية، ... راجع عبد العزيز المقالح "حوار معه" في حوار مع أربعة شعراء من اليمن، مرجع سابق، ص ٨٥. وقد رجعت عن معظم هذه الآراء ابتداءً من الطبعة الخامسة للكتاب، راجع المقدمة من ص٥ –ص٢٩.

[4] النويهي، قضية الشعر الجديد، مرجع سابق، ص ٢٨٨.

نـابع مـن الثـورة المسـتمرة علـى الرتابـة والثـورة المسـتمرة علـى الجمـود عنـد الأنمـاط التقليديـة والأطر الثابتة"[1] .

ولعل أول من استخدم هذا البناء في الشـعر المعـاصر فـي اليمـن : عبـد العزيـز المقـالح، خصوصاً في ديوانه "الخروج من دوائر الساعة السليمانية" ومنه قصيدة "احتجاج العائد من رحلـة الخوف" .. حيث يقول:

يا صدر أمي
ليتني حجر على أبواب قريتنا
وليت الشعر في الوديان ماء أو شجر
ليت السنين الغاربات
حكاية مرسومة في نهر راعية عجوز
ليت السماء قصيدة زرقاء
تحملني إلى المجهول
تغسلني من الماء – التراب
ليت القلوب ترى وتسمع
والعيون نوافذ مسدودة
من لي بعين لا ترى
من لي بقلبٍ لا يكف عن النظر؟[2]

فالصورة الكلية تتخذ من أسـلوب التدويـر بنـاء، فـنرى اتصـال الأسـطر بعضهـا ببعـض، للإيحاء برؤية الشاعر حول حبه للوطن.

ويأتي بعد المقالح في الاهتمام بهذا البناء حسن اللوزي، الذي نجد له ديوانـاً كـاملاً، كتبـه بهذا الأسلوب هو ديوان "تراتيل حالمة في معبد العشق والثورة" وقد نشره في أواخر السبعينات. ومن نماذجها في فترة الدراسة عنده قصيدته: "إلى نجمة غادرت في الصباح" ومنها هذا المقطع:

هي امرأة غادرت قيدها في الكهوف العتيقة ، دق النداء العظيم
على بابها فاستجابت له، وانتقل بها، فانتمت لأماني الصباح
الذي دكّ ليل الجدار، الاماني التي رأتها على الدرب تخضر شيئاً

---

(1) عبد العزيز المقالح، "حوار معه" في حوار مع أربعة شعراء من اليمن، مرجع سابق، ص٨٤.

(2) المقالح، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، مصدر سابق، ص٢٥.

فشيئاً، وتزهر تثمر كل الوعود، تعمق إيمانها بالجماهير حباً
وبالثورة الحب مجداً، وصارت كما حدثها البشارات من عهد
بلقيس للمجد نَدَا.....[1]

وهكذا تسير الصورة الكلية متدفقة، بفضل بنائها التدويري. لتصوير استجابة اليمن للتطور في ظل الثورة.

ومن رواد هذا البناء عبد الودود سيف، كما نرى في مجموعة القصائد التي نشرتها مجلة الثقافة تحت عنوان: "كوكب القلب"، ومنها هذه الصورة من قصيدة "دائرة الخردل":

أنت إذن على شكل كوكبٍ مترامٍ بين آخرتك
وابتدائك، ليل مسقوف بظل ليل - بلا نهار ونهار
متصل بنهار - بلا ليل .. سلسلة من الكمائن وأدغال
الطلقات المصوبة إلى صمتك من كل صوب، والمرتدة إلى
صوتك أو صدرك من دهاليز الغيب من دونما
صوب...[2]

وهكذا استفادت الصورة في الشعر المعاصر في اليمن من أسلوب التدوير في بنائها، لخدمة الأفكار والأحاسيس، ورغبة في أن تسير الصور الجزئية داخل الصورة الكلية، متدفقة لا يعترضها شيء من قافية أو تفعيلة، وبذلك تكون لبناء الصورة الكلية التي تبنى بهذا الأسلوب ، أكثر من أي صورة تحقيقاً للوحدة العضوية.

٧. البناء المكثّف:

أقصد بهذا البناء أن تكون القصيدة مكثفة في صورة كلية، لا تتعدى الأسطر القليلة، ومع ذلك تكون الصورة ثرية وموحية.

ويتضح هذا البناء أكثر في قصيدة النثر، التي من أهم سماتها -كما تقول سوزان بيرنار- "التركيز والتكثيف وتلافي الاستطراد والتفصيلات التفسيرية، لأن قوتها الشعرية لا تتأتى من

---

[1] حسن اللوزي، "إلى نجمة غادرت في الصباح"، اليمن الجديد، ع١١، نوفمبر ١٩٨٧، ص١٢٢- ص١٤٣.

[2] عبد الودود سيف، "دائرة الخردل"، الثقافة، ع١٦، مارس ١٩٩٥، ص١٦.

(أسطر) موزونة، ولكن من تركيب مضيء مثل قطعة البلور، فالاقتصاد أهم خواصها، ومنبع شعريتها"[1] .

وتوسلت بكل ما من شأنه يزيدها تركيزاً وتكثيفاً وإيحاءً مثل "الوسائل البصرية: كالبياض وعلامات الترقيم"[2] ، حتى غدت في عرف البعض "قصيدة الصورة أو القصيدة الصورة؛ لأن الزوائد التي كانت ترهق صور الشاعر القديم قد اختفت باختفاء القافية أو الوزن[3] [4] ".

ومن نماذج هذا البناء في شعر المقالح –رغم قلة مثل هذا البناء عنده – قصيدة بعنوان "فاتحة" التي بدأ بها ديوانه، "الخروج من دوائر الساعة السليمانية":

يتملكني حزن اليمانين
يفضحني دمعهم
جرحهم كلماتي
وصوتي استغاثتهم
يتسول في الطرقات الصدى
كلما قلت إن هواهم سيقتلني
ركضت نخلة الجوع في ليل منفاي

---

[1] فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، مرجع سابق، ص٢١٩ – ص٢٢٠.

[2] حاتم الصكر، "حلم الفراشة: حول الخصائص النصية في قصيدة النثر"، الأقلام، ع٣،٣، نيسان ١٩٩٢، ص٦٥.

[3] اختلف النقاد حول الوزن هل هو سمة جوهرية للشعر أم لا؟ ويذهب الباحث أنه ليس سمة جوهرية، بل يعد جزءاً مكملاً فقط، ويرى أن الشيء الجوهري في الشعر هو التصوير الفني الموحي... ولمزيد من المعرفة حول أنه الوزن ليس سمة جوهرية للشعر، تُراجع المراجع الآتية:

١. عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مرجع سابق، ص٧٩، ص٨٠.
٢. جابر عصفور، الصور الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص١٠٥، ص١١٠، ص١٦٢.
٣. الماضي، في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص٣٤٠.
٤. العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، مرجع سابق، ص١٢٨.
٥. أرسطو، في الشعر، مرجع سابق، ص٦.
٦. قطب، التصوير الفني في القرآن، مرجع سابق، ص٨٥.
٧. داود سلوم، الدكتور محمد مندور، الوساطة الفكرية بين الشرق والغرب، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٣، ص٢٦.
٨. المقالح، قراءة في أدب اليمن المعاصر، مرجع سابق، ص٢٤، ص٦٣.
٩. عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص١٨٦.
١٠. الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، مرجع سابق، ص٣٤.
١١. البريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابشي، ط٣، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٣، ص١٢٦.

[4] المقالح، قراءة في أدب اليمن المعاصر، مرجع سابق، ص٧٠.

فانتفض العمر

وارتعشت في الضلوع دفوف الحنين[1]

فهي صورة كلية، بُنيت بناء مكثفاً، ليوحي بعمق حب الشاعر لوطنه وأهل وطنه، حتى تكاد تكون ملخصة لرؤية الديوان بأكمله، فالديوان ما هو إلا رسالة حب لجميع اليمنيين، ليتخلصوا من كل شيء يسيء إلى وطنهم وأنفسهم.

ومن أهم رواد هذا البناء الشعري غير المقالح: عبد الكريم الرازحي، وأحمد العواضي وصبري الحيقي، ومحمود الحاج، ويحيى علي الأرياني.

ومن نماذجها في شعر الرازحي قصيدة "أول المقبرة":

الخناجر مفتونة بدمي

والغبار الذي يتراكم فوق زجاج فمي

يدعي انه وطني

وأنا الخوف يغلبني في المساء

وأغلبه بالبكاء على امرأة مقمرة

.....

ليس لي كفن

وبلا وطن جثتي

---

[1] المقالح، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، مصدر سابق، ص١١.

إنني آخر الطامعين
ويدي أول المقبرة[1]

فهي صورة كلية، استطاع الشاعر ان يستخدم لبنائها الأسلوب المكثف للايحاء برؤيته التشاؤمية، تجاه واقعه، إذ نجده ينظر إليه بمنظار الواقعية النقدية، فكل شيء أسود مظلم.

ولا يقل يحيى علي الإرياني في رؤيته للواقع عن الرؤية السابقة في قصيدته "دفناها" :

دفناها أمانينا هنالك دفعة دفعة
غرسنا فوقها ورداً وريحاناً وزيتونة
وفوق القبر خُطت هذه الكلمة
تقول: هنا .. هنا الآمال مدفونة
هنا الأحلام ملعونة
نمت في تربة رملية عجفاء
فماتت وهي لم تحيا[2]

فهي صورة تجسد موت القيم .. موت كل ما يجعل الإنسان إنساناً بأسلوب مكثف واضح.

كذلك نجد البناء في دواوين آخرين، كالشاعر عبد اللطيف الربيع في قصيدة "فضاء"[3] ، والشاعر محمد حسين هيثم في قصيدته "خمس حمائم"[4] .

وهكذا يتبين لنا أن الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن قد استفادت في بنائها من سبعة أبنية، وهي البناء القصصي والبناء الدرامي، والبناء الرمزي والبناء الأسطوري والبناء الدائري، والبناء التدويري، والبناء المكثف.

ولم يكن للشاعر من هدف إلا تجسيد الرؤية في شكل أكثر إيحاءً وتأثيراً وتشويقاً وتحقيقاً لوحدة القصيدة العضوية، وزيادة لثرائها الدلالي وهذا يدل على أن الشاعر قد استطاع أن يعكس رغبة المجتمع في التجديد ، فتنوع الأساليب والأبنية يعد دليلاً على ذلك للوصول إلى عالم أفضل.

---

(١) عبد الكريم الرازحي، "أول المقبرة"، اليمن الجديد، ع٣، مارس، ١٩٨٩، ص١٢.

(٢) يحيى علي الأرياني، "دفناها"، اليمن الجديد، ع٣، مارس، ١٩٨٠، ص٥٥.

(٣) الربيع، الكفن – الجسد، مصدر سابق، ص٩٦.

(٤) هيثم، الحصان، مصدر سابق، ص٥.

الخاتمة:

وفي خاتمة هذا البحث، يمكن القول إن الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن قد اعتمدت على مصادر واقعية وتراثية، وهي مصادر تدل على خصوصية الشعر في اليمن، إذ اهتم الشاعر المعاصر في اليمن بالأحداث السياسية والوطنية والقضايا المصيرية، فاتخذ من "البن" والنخلة والبحر رموزاً معادلة للوطن، وحتى في موضوع حسّاس كموضوع المرأة نجده يتخذها رمزاً معادلاً للأرض أو الثورة أو الوحدة وهذا يعطي لهذا الشعر سمة أخرى، وهي ضمور الشعر العاطفي فيه، لأنه شعر قضية بالدرجة الأولى.

كذلك اهتم الشاعر المعاصر في اليمن ببعض المظاهر الاجتماعية الدائرة في الواقع المحلي كمشكلة ظاهرة الهجرة، ومشكلة ظاهرة القات.

كما برزت خصوصية هذا الشعر في اتكاء صوره على مصادر تاريخية محلية فكان من أبرز الشخصيات التي استلهمها شخصية ذي نواس، وبلقيس والملك ذمار وغيرهم من الشخصيات التاريخية... وكان من أبرز الشخصيات الأدبية التي استلهمها شخصية عبد يغوث الحميري وامرئ القيس.

وإذا كانت الصورة في الشعر المعاصر في اليمن قد حاولت الاعتماد على مصادر واقعية وتراثية محلية لإظهار خصوصية هذا الشعر، فإن ذلك لا يمنع أنه رافد هام من روافد حركة الشعر العربي المعاصر، لأن كثيراً من صوره قد قامت على أحداث وقضايا عربية من أبرزها قضية فلسطين، كذلك اعتمدت كثير من صوره على مصادر تاريخية إسلامية وقومية.

كما اتسمت الصورة بالإنسانية حين اعتمدت على مصادر واقعية وتراثية أجنبية.

واتضح أن الشاعر المعاصر في اليمن حاول أن يجدد في انماط الصورة القديمة فتطورت الصورة البلاغية، فلم تعد تقوم على علاقة المشابهة، وأصبحت مجالاً للتوحيد بين عناصرها المتباعدة في الواقع، وكذلك جدد في النمط النفسي.

وأبرز تجديد في النمطين (البلاغي والنفسي) أن هدف الصورة صار يقوم على تجسيد رؤية الشاعر،لا التزيين أو الشرح أو التوضيح، ولذلك جاءت ركناً أساسياً لتجسيد الفكرة، لا وسيلة زائدة يمكن الاستغناء عنها.

كما استطاع أن يبتكر أنماطاً جديدة لتجسيد الرؤية مثل: النمط الإشاري، والنمط الفطري، والنمط العنقودي.

واتضح أيضاً أن الشاعر المعاصر في اليمن استخدم سبعة أساليب لبناء صوره الشعرية وهي:

الأسلوب القصصي .. ومن أهم سماته لفت نظر القارئ وتشويقه، وكان مما استفاد منه الشاعر أسلوب السرد والارتداد.

الأسلوب الدرامي.. وهو امتداد للأسلوب القصصي في الإثارة والتشويق، وقد استفاد منه، فجعل الصورة تضم صوتين متحاورين .. أضف إلى ذلك أنه استفاد في تقوية الصراع الدرامي داخل الصورة من خلال استخدامه للرموز التراثية التاريخية والأسطورية.

الأسلوب الرمزي.. وهو من أهم الأساليب التي استخدمت في بناء الصورة وقد استطاع الشاعر أن يحوّر الرموز بطريقة فنية، لتصبح قادرة على الإيحاء.

الأسلوب الأسطوري.. وكان أيضاً من أهم الأساليب التي استخدمت في بناء الصورة، وخصوصاً أسطورة الخلاص بالموت والحياة، وأسطورة البطل المخلص، وأسطورة الخلاص بالحب، ووظف ذلك فنياً للإيحاء بقضايا العصر، والمشكلات المصيرية.

الأسلوب الدائري.. وهو أسلوب استخدم لبناء بعض الصور، حاول الشاعر به تجسيد رؤية ما على شكل دائري صوري مغلق.

الأسلوب التدويري.. الذي يجعل الصورة نفساً واحداً سعياً لمزيد من تحقيق الوحدة العضوية،والبعد عن الرتابة.

الأسلوب المكثف.. وهو أسلوب يعتمد على محدودية الألفاظ وغزارة المعاني، فتبدو الصورة موجزة مكثفة، ولكنها ثرية الإيحاء.

ويدل هذا التجديد الذي لمسناه في مصادر الصورة وأنماطها وأساليب بنائها، على رغبة المجتمع في اليمن في التحديث وسعيه إلى مجتمع أفضل، لذلك فرض صورة جديدة بمصادرها ولغتها وتراكيبها وهدفها وبنائها، خصوصاً في هذه الفترة التي هي ثمرة لتخلص اليمن من قيود الاستعمار والإمامة، التي هي أيضاً فترة مخاض وتحقيق الوحدة اليمنية.

والله الموفق

ملحق التراجم للشعراء المعاصرين في اليمن الوار دين في الرسالة

١. **أحمد الحبيشي:**

شاعر يمني بدأ يكتب الشعر منذ السبعينات، له ديوان مطبوع بعنوان: "الرحلة إلى نقطة البداية".

٢. **أحمد ضيف الله العواضي:**

ولد عام ١٩٥٩ في صنعاء، حاصل على ليسانس في اللغة الانجليزية وآدابها، كلية الآداب جامعة صنعاء ١٩٨٣، من دواوينه، "إن بي رغبة للبكاء" صدر عام ١٩٩٤.

٣. **أحمد عبد الرحمن المعلمي:**

شاعر بارز ولد عام ١٩١٩ في عتمة أريان، ثم هاجر إلى صنعاء، سيق إلى سجن حجة سنة ١٩٤٤، ضمن مجموعة من الأحرار وبعد خروجه انضم إلى مجموعة الأحرار في تعز، اشترك في حركة ١٩٤٨ فسجن بعدها ردحاً من الزمن ثم خرج، شارك في بعض الأعمال بعد ثورة ١٩٦٢، وأخيراً هجر البلاد وعاش في المنفى حيث يعيش الآن في سوريا.

٤. **أحمد قاسم دماج:**

شاعر ولد عام ١٩٣٩، نشر شعره في بعض الدوريات العربية مثل: الموقف الأدبي، والثقافة اليمنية، واليمن الجديد.

٥. **اسماعيل الوريث:**

شاعر من شعراء اليمن ولد ١٩٥٢ في مدينة ذمار، حاصل على ليسانس آداب في اللغة العربية، وعلى دبلوم إعلامي عال من جامعة صنعاء.

دواوينه: الحضور في أبجدية الدم ١٩٨٤.

ليلة باردة ١٩٨٦.

مرثاة عدو الشمس ١٩٨٧.

٦. **جنيد محمد الجنيد:**

شاعر ولد عام ١٩٥٩ في مدينة تريم محافظة حضرموت، بدأ يكتب الشعر منذ مطلع الثمانينات في الدوريات اليمنية، وله ديوان مطبوع تحت عنوان "اكليل لامرأة قتبانية"، وتحت الطبع "أعراس الجذور".

٧. **حسن أوسان:**

شاعر وناقد، بدأ يكتب الشعر منذ السبعينات، له ديوان مطبوع تحت عنوان "ديوان حسن أوسان".

٨. **حسن اللوزي:**

ولد في صنعاء عام ١٩٥٢، تلقى دراسته في الجامعة الأزهرية وتخرج من كلية الشريعة والقانون، أصدر مع زميله الشاعر الفلسطيني عبد الرؤوف يوسف أول ديوان لهما مشترك بعنوان "أوراق اعتماد لدى المقصلة" سنة ١٩٧٣، "تراتيل حالمة في معبد العشق والثورة" ١٩٧٨، "أشعار للمرأة الصعبة" ١٩٧٩، فاحشة الحلم ١٩٨٦، وله أيضاً "صراخ في محكمة الصمت (مسرحية شعرية) ١٩٨١و "المرأة التي ركضت في وهج الشمس (مجموعة قصصية) ١٩٧٧.

٩. **زين السقاف:**

من مواليد الحجرية، تعز، تخرج من كلية الاقتصاد والعلوم السياسية بالقاهرة، ١٩٦٧، عين مديراً للبنك المركزي – فرع تعز، له ديوانان مخطوطان هما: "عمر من الورق"، و "ريحانة والبحر".

١٠. **سند عبد الله:**

واحد من الشعراء الشبان نشر أول ديوان له بعنوان "محاولات١" في ١٩٩٥، ويتميز شعره بالجدة في الخيال واللغة، وله مستقبل واعد في العطاء الشعري.

١١. **سعيد محمد البطاطي:**

شاعر من مواليد ١٩٥٤ كتب الشعر منذ العشرينات من عمره، له ديوان مطبوع صدر في بداية الثمانينات تحت عنوان "ما زلت أعشق".

١٢. **شوقي شفيق:**

من شعراء الجيل الثاني المعاصرين في اليمن، ولد عام ١٩٥٥ في مدينة عدن، وهو من أبرز شعراء اليمن المعاصرين إذ أن شعره كله شعر معاصر، أصدر عدداً من الدواوين هي:

تحولات الضوء والمطر ١٩٨٤.

مكاشفات ١٩٨٤ .

أناشيد الزيف ١٩٨٩.

١٣. **صبري الحيقي:**

شاعر وناقد مسرحي ولد ١٩٦١ في قرية عكابة، ناحية القبيطة –تعز حصل على بكالوريوس المعهد العالي للفنون المسرحية، الكويت ١٩٨٥، له ديوان مطبوع تحت عنوان "أشعار في زمن الفوضى".

١٤. **عبد الحفيظ النهاري:**

من الشعراء الشبان، له ديوان مطبوع تحت عنوان "أشواق في كف الريح"، وله مستقبل واعد إن أتقن ما يحتاجه الشعر المعاصر من ثقافة واطلاع.

١٥. **عبد الرحمن إبراهيم:**

شاعر من شعراء القصيدة المعاصرة في اليمن، ولد عام ١٩٥٤ في عدن، له مجموعة من الدواوين منها:

تنويعات مدارية ١٩٨١.

إلزا وحدها قدري ١٩٨٤.

أنثى لهذا البحر ١٩٨٩.

١٦. **عبد الصمد عبد الله القليسي:**

شاعر وكاتب ولد عام ١٩٤٠ في صنعاء، ينتمي إلى جيل الستينات، ولكنه أعطى الكتابة حظاً أوفر من الشعر، إذ هجر الشعر طوال الجزء الأكبر في السبعينات، وهو من المهتمين بالثقافة الموسيقية، وشعره على درجة كبيرة من الغموض.

١٧. **عبد العزيز المقالح:**

شاعر وكاتب وناقد، ولد في الشعر محافظة إب عام ١٩٣٩ تلقى تعليمه في صنعاء وحجة، ورحل إلى القاهرة وحصل على الشهادة العالية منها ثم شهادة الماجستير وأخيراً الدكتوراه، عمل مدرساً ومذيعاً ثم سكرتيراً لمجلس الوزراء لشؤون الاعلام والخارجية، ثم مستشاراً للسفارة اليمنة بالقاهرة لشؤون الجامعة العربية حتى عام ١٩٦٧ ثم مديراً لمركز البحوث والدراسات اليمني، وهو يعمل حالياً رئيساً لجامعة صنعاء، نال جائزة "لوتوس" للأدب ١٩٨٦، نشرت له الصحف المحلية والعربية جانباً من إنتاجه الشعري و القصصي، بدأ النشر باسم مستعار هو "ابن الشاطئ" ثم نشر باسمه الحقيقي.

أخرج إلى اليوم تسعة دواوين أولها "لا بد من صنعاء" ١٩٧١ ,وآخرها "أبجدية الروح". وأخرج عدداً من الكتب النقدية والفكرية تقرب من الثلاثين كتاباً منها "شعر العامية في اليمن" "والشعر بين الرؤيا والتشكيل" "من البيت إلى القصيدة".

١٨. **عبد الغني المقرمي:**

أحد الشعراء الشباب من مواليد الحجرية، تخرج في كلية التربية – تعز في ١٩٩٢، له ديوان مطبوع تحت عنوان "من أوراق العمر" وديوان آخر تحت الطبع بعنوان "عالم من ضباب".

١٩. **عبد الكريم الرازحي:**

شاعر ولد عام ١٩٥٢، درس في عدن حتى الاعدادية، وواصل دراسته الثانوية والجامعية في صنعاء تخرج في قسم الفلسفة والاجتماع ١٩٧٩. له ديوانان: "الاحتياج إلى سماء ثانية، وجحيم إضافي" ١٩٨٥و "نساء وغبار" ١٩٩١.

٢٠. **عبد اللطيف الربيع:**

من أبرز الأصوات الشابة في حركة الشعر المعاصر في اليمن، وهو أيضاً مهندس معماري، وفنان تشكيلي ولد عام ١٩٤٦ في يريم إب، وله ديوانان: "كتاب الكفن – الجسد" و "كتاب: فازعة".

٢١. **عبد الله علوان:**

من شعراء القصيدة المعاصرة في اليمن، نشر كثيراً من القصائد في الدوريات اليمنية، وله ديوان مطبوع تحت عنوان "مزامير الزمن القرطمي".

٢٢. **عبد الملك المقرمي:**

شاعر يكتب القصيدة المعاصرة، نشر بعضاً من شعره في الدوريات اليمنية مثل مجلة "اليمن الجديد".

٢٣. **عبد الودود سيف:**

شاعر وناقد من مواليد – تعز عام ١٩٤٣ أنهى دراسته في كلية الآداب جامعة دمشق ١٩٧٠، أشرف على تأسيس "مجلة اليمن الجديد" الأدبية الفكرية نشر شعره في مجلات يمنية وعربية منها مجلة الموقف الأدبي، وشعره كله شعر معاصر.

٢٤. **علي الحضرمي:**

ولد عام ١٩٦١ في مدينة صنعاء حاصل على درجة الماجستير في الأدب والنقد من جامعة صنعاء، ١٩٩٣، له ديوان بعنوان "أبجدية الحب" ١٩٨٣، وله ديوان تحت الطبع بعنوان "الملكة".

٢٥. **القرشي عبد الرحيم سلام:**

شاعر ولد عام ١٩٣٦ في الحجرية –تعز، تلقى تعليمه في عدن له "السماء تمطر نصراً" ١٩٦٩ و "إيقاعات قداس معيني" ١٩٨٤، و "ترتتيل سبئية" ١٩٨٩ و "مرايا الشوق" ١٩٩١، وعنوانه: عدن.

٢٦. **محمد اسماعيل الابارّة:**

واحد من الشعراء الشبان في اليمن، نشر عدداً من القصائد في الدوريات اليمنية، وله ديوان مطبوع تحت عنوان "القادمون من المذابح".

٢٧. **محمد أنعم غالب:**

ولد عام ١٩٣٠في الحجرية، تخرج من كلية الحقوق في القاهرة، وحصل على الماجستير من جامعة تكساس بالولايات المتحدة، شغل منصب وزير التربية والتعليم بعد قيام الثورة بعام، كما شغل منصب وزير الاقتصاد ثم وزيراً للتعليم العالي والاعلام.

له ديوان شعر بعنوان: "غريب على الطريق"، ومن مؤلفاته: "نظام الحكم والتخلف الاقتصادي في اليمن: دراسة اجتماعية واقتصادية".

٢٨. **محمد حسين الجحوشي:**

ولد عام ١٩٤٨ في الشحر حضرموت، حاصل على بكالوريوس في الأدب الانجليزي، ويعد من جيل السبعينات.

له ديوان "ما لم تقله الغيوم" ١٩٨٣.

وتمت الطبع "وجه آخر لغرناطة"

٢٩. **محمد حسين هيثم:**

ولد عام ١٩٥٨ في مدينة الشيخ / عدن، تخرج في قسم الفلسفة كلية التربية جامعة عدن ١٩٨٣.

له: اكتمالات سين ١٩٨٣.

الحصان ١٩٨٥.

٣٠. **محمد الشرفي:**

ولد في الشرف محافظة حجة عام ١٩٤٢، تخرج في دار العلوم بصنعاء، عمل في الاذاعة، وفي الحقل الدبلوماسي.

من دواوينه: "دموع الشراشف، ولها أغني، ومن أجلها... وله بعض المسرحيات الشعرية منها: "حريق في صنعاء".

٣١. **محمد عبد الاله العصار:**

من شعراء اليمن الشباب، له ديوان مطبوع تحت عنوان "بوابة في شكل الوطن".

٣٢. **محمد علي الشامي:**

ولد عام ١٩٤٩ في العدين إب، له ديوان مطبوع تحت عنوان "من أسفار الحلم والرحيل"

٣٣. **محمد ناصر شراء:**

ولد عام ١٩٤٨ في مديرية مودية محافظة أبين، درس الجيولوجيا في كلية العلوم بجامعة عين شمس، وواصل دراسته في جمهورية تشيكوسلوفاكيا حيث نال دبلوماً في نفس الاختصاص ١٩٨٠، له ديوان "طقوس يمانية".

٣٤. **يحيى علي الأرياني:**

واحد من شعراء القصيدة المعاصرة الشباب في اليمن، نشر قصائد عديدة في الدوريات اليمنية، ومنها مجلة اليمن الجديد.

استفاد الباحث من المراجع التالية في كتابة التراجم:

١. أحمد قاسم الزمر، الشعر اليمني المعاصر، مكتبة الجيل الجديد، صنعاء.

٢. أحمد قاسم الزمر، ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، مركز عبادي، صنعاء، ١٩٩٦

٣. أحمد محمد الشامي، مع الشعر المعاصر في اليمن، ط٣، دار النفائس، بيروت، ١٩٨٦.

٤. عبد العزيز المقالح، الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨٤.

٥. عبد العزيز المقالح، البدايات الجنوبية، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٦.

٦. عبد العزيز المقالح، "الذاكرة المفقودة، دراسة في شعر عبد اللطيف الربيع"، مجلة كلية الآداب، جامعة صنعاء ع١٧، ١٩٩٤.

٧. عبد الله أحمد الثور، لمحات من التاريخ والأدب اليمني قديماً وحديثاً، مطبعة المدني، القاهرة، بـ (د.ت).

٨. عبد الله البردوني، رحلة في الشعر اليمني، ط٤، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢.

٩. معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، ط١، دار القبس، الكويت، ١٩٩٥.

١٠. كامبل، روبرت، ب، أعلام الأدب العربي المعاصر، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت، ١٩٩٦.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

١. الدواوين:

١. أحمد الحبيشي، **الرحلة إلى نقطة البداية**، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣.
٢. أحمد عبد الرحمن المعلّمي، **حديث الأعوام**، ط١، مطبعة عكرمة، دمشق، ١٩٩٤.
٣. اسماعيل الوريث، **مرثاة عدو شمس**، ط١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٧.
٤. الجنيد محمد الجنيد، **اكليل لامرأة قتبانية**، دار الهمذاني، عدن، بـ (د.ت)
٥. حسن أوسان، **ديوان حسن أوسان**، ط١، دار الهمذاني، عدن، بـ (د.ت).
٦. حسن الشرفي، **أصابع النجوم**، ط١، ١٩٧٩.
٧. حسن اللوزي، **غيمات الروح وحريق الجسد**، ط١، عمان، ١٩٩٥.
٨. سعيد البطاطي، **ما زلت أعشق**، ط١، دائرة التأليف والنشر، عدن، بـ (د.ت).
٩. سند عبد الله، **محاولات١**، ط١، دار نجاد، صنعاء، ١٩٩٥.
١٠. صبري الحيقي، **أشعار في زمن الفوضى**، ط١، الكويت، ١٩٨٥.
١١. عبد الحفيظ النهاري، **أشواق في كف الريح**، ط١، دار اليمن، صنعاء، بـ (د.ت).
١٢. عبد الرحمن إبراهيم، **الزا وحدها قدري**، ط١، دار الهمداني، عدن، ١٩٨٤.
١٣. عبد الصمد القليسي، **إيقاعات للزمان والمكان**، ط١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٧.
١٤. عبد العزيز المقالح، **الديوان**، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣.
١٥. عبد العزيز المقالح، **الخروج من دوائر الساعة السليمانية**، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٨١.
١٦. عبد الغني المقرمي، **من أوراق العمر**، ط١، دار المجد، صنعاء، ١٩٩٥.
١٧. عبد اللطيف الربيع، **الكفن – الجسد**، ط١، دار أزال، بيروت، ١٩٨٦.
١٨. عبد الله البردوني، **لعيني أم بلقيس**، ط٤، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٧.
١٩. عبد الله علوان، **مزامير الزمن القرمطي**، ط١، دار الهمداني، عدن، ١٩٨٤.
٢٠. محمد اسماعيل الأبارة، **القادمون من المذابح**، ط١، مطابع الدستور التجارية، بـ (د.ت).
٢١. محمد حسين الجحوشي، **ما لم تقله الغيوم**، ط١، دار الهمداني، عدن، ١٩٨٣.
٢٢. محمد حسين هيثم،**اكتمالات سين**، ط١، دار الهمداني، عدن، ١٩٨٣.
٢٣. محمد حسين هيثم، **الحصان**، ط١، دار الهمداني، عدن، ١٩٨٥.
٢٤. محمد علي الشامي، **من أسفار الحلم والرحيل**، مطابع روز اليوسف، القاهرة، ١٩٨٨.
٢٥. محمد الشرفي، **ساعة الذهول**، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٨.

٢٦. محمد الشرفي، **دعونا نمر**، ط١، الآفاق للطباعة، ١٩٩٣.
٢٧. محمد الشرفي، **وأنا أعلن خوفي**، ط١، صنعاء ، ١٩٩٥.
٢٨. محمد ناصر شراء، **طقوس يمانية**، دار الهمداني، عدن، بـ (د.ت).

٢. القصائد المنشورة في الدوريات:

١. أحمد العواضي، "**ما تبقى من الوقت**"، اليمن الجديد، ع٧، ابريل ١٩٨٩، ص١٥٤.
٢. أحمد قاسم دماج، "**أحدهم**"، اليمن الجديد، ع٢، فبراير، ١٩٩١، ص١١١.
٣. اسماعيل الوريث، "**ثلاث قصائد من موسكو**"، اليمن الجديد، ع٢، فبراير ١٩٩١، ص١١٤.
٤. اسماعيل الوريث، "**تأملات في عقم الزمن**"، اليمن الجديد، ع٨، اغسطس، ١٩٨٣، ص٩٧.
٥. الجنيد محمد الجنيد، "**صباح الخير سيدتي عدن**"، اليمن الجديد، ع١، يناير ١٩٩١، ص٩٩.
٦. حسن اللوزي، "**إلى نجمة غادرت في الصباح**"، اليمن الجديد، ع١١، نوفمبر١٩٨٧، ص١٢٢.
٧. حسن اللوزي، "**المكتوب والوردة والضفيرة**"، اليمن الجديد، ع١، يناير، ١٩٩١، ص٨٣.
٨. زين السقاف، "**وحدي في عينها**"، اليمن الجديد، ع١٠، أكتوبر ١٩٨٩، ص١١٤.
٩. زين السقاف، "**تفاويق كلام**"، الحكمة، ع١٧٥، سبتمبر ١٩٩٠، ص٨٧.
١٠. عبد الإله القدسي، "**إشراقة وجه**"، اليمن الجديد، ع٣، مارس ١٩٨٠، ص٧٥.
١١. عبد العزيز المقالح، "**ابتهالات**"،اليمن الجديد، ع٢، فبراير، ١٩٩١، ص١٠٢.
١٢. عبد العزيز المقالح، "**مشاهد من سيرة الياء والميم**"، مواقف، ع٥٩، خريف ١٩٨٩، ص١٢٣.
١٣. عبد العزيز المقالح، "**قصيدتان إلى طفل الشمس**"، اليمن الجديد، ع٦، يونيو ١٩٩٠، ص١٣٥.
١٤. عبد الكريم الرازحي، "**أول المقبرة**"، اليمن الجديد، ع٣، مارس ١٩٨٩، ص١١٢.
١٥. عبد الكريم الرازحي، "**قبول**"، اليمن الجديد، ع٤، ابريل ١٩٨٩، ص١١٦.
١٦. عبد الكريم الرازحي، "**ثلاث لوحات**"، اليمن الجديد، ع١٠، أكتوبر ١٩٨٩، ص١٠٩.
١٧. عبد الملك المقرمي، "**تداعيات .. أمام مرايا الذات**"، اليمن الجديد، ع١٠، أكتوبر ١٩٨٩، ص١١٨.

١٨. عبد الودود سيف، "**دائرة الخردل**" الثقافة، ع١٦، مارس ١٩٩٥، ص١١٦.
١٩. عبد الودود سيف، "**أول الغمام**"، اليمن الجديد، ع١١، نوفمبر ١٩٨٨، ص٨٦.
٢٠. القرشي عبد الرحيم سلام، "**ملك...**"، الحكمة، ع١٤٥، فبراير ١٩٨٨، ص٧٠.
٢١. محمد عبد الإله العصار، "**قصائد**"، اليمن الجديد، ع٥، مايو ١٩٩١، ص٩٢.
٢٢. يحيى علي الإرياني، "**دفناها**"، اليمن الجديد، ع٣، مارس ١٩٨٠، ص٥٥.
٢٣. يحيى علي الإرياني، "**أيهذا المغني**"، اليمن الجديد، ع١٠، أكتوبر ١٩٨٩، ص١٠٦.
٢٤. يحيى علي الإرياني، "**من متن أزمنة التعب**"، اليمن الجديد، ع٩، سبتمبر ١٩٩١، ص٦١.

أولاً: المراجع

١. الكتب:

١. إبراهيم المقفحي، **حوار مع أربعة شعراء من اليمن**، دار الهنا، بـ (د- ت).
٢. أبو بكر السقاف وآخرون، **إضاءات نقدية عن عبد العزيز المقالح**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨.
٣. أبو القاسم الشابي، **الخيال الشعري عند العرب**، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٨.
٤. أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري ت (٥٢٨هـ)، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، ط٣، ج٤، رتبه: مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٧.
٥. أبو عبد الله محمد القرطبي، ت (٦٧١هـ)، **الجامع لأحكام القرآن**، المجلد الثامن، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
٦. إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ط١، دار الشروق ،عمان، ١٩٩٢.
٧. أحمد بسّام، **الصورة بين البلاغة والنقد**، المنارة للطباعة والنشر، بـ (د. ت).
٨. أحمد محمد الشامي، **قصة الأدب في اليمن**، ط٣، دار الندوة، ١٩٩٠.
٩. أحمد محمد المعلّمي، **ترويح الأوقات في المفاضلة بين القهوة والقات**، رتبه/ أحمد عبد الرحمن المعلمي الجبلاوي، ١٩٧٥
١٠. أحمد قاسم الزمر، **الشعر اليمني المعاصر بين الأصالة والتجديد**، الجيل الجديد، صنعاء بـ (د. ت).
١١. أحمد قاسم الزمر، **ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن**، مركز عبادي، صنعاء، ١٩٩٦.
١٢. أحمد مطلوب، **الصورة في شعر الأخطل الصغير**، دار الفكر، عمان، ١٩٨٥.

١٣. أدونيس (علي أحمد سعيد)، **الثابت والمتحول**، ط٧، ج١، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٤.
١٤. أرسطو، **في الشعر**، ت/ عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، بـ (د.ت).
١٥. أشرف علي دعدور، **الصورة الفنية في شعر ابن دراج**، ط١، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة.
١٦. أنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، ط٣، دار المعارف، ١٩٩٢.
١٧. إيليا الحاوي، **الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠.
١٨. البيبرس . م، **الاتجاهات الأدبية الحديثة**، ت/ جورج طرابيشي، ط٣، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٣.
١٩. بشرى صالح، **الصورة الشعرية في النقد العربي**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤.
٢٠. ثابت بداري، **الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، بـ (د.ت).
٢١. جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢.
٢٢. حسن عباس صبحي، **الصورة في الشعر السوداني**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢.
٢٣. حسين الحاج، **الأسطورة عند العرب في الجاهلية**، ط١، للمؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ١٩٨٨.
٢٤. خالد سنداوي، **الصورة الشعرية عند فدوى طوقان**، مكتبة كل شيء، ١٩٩٣.
٢٥. خالد محمد الزواوي، **الصورة الفنية عند النابغة الذبياني**، ط١، مكتبة لبنان الجيزة، ١٩٩٢.
٢٦. خالدة سعيد، **البحث عن الجذور**، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠.
٢٧. خليل الموسى، **الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر**، ط١، مطبعة الجمهورية، دمشق، ١٩١.
٢٨. داود سلوم، **الدكتور محمد مندور الوساطة الفكرية بين الشرق والغرب**، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٣.
٢٩. داود سلوم، **النقد المنهجي عند الجاحظ**، ط٢، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٦.
٣٠. داود سلوم، **دراسات في الأدب المقارن التطبيقي**، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٤.
٣١. درويش الجندي، **الرمزية في الأدب العربي**، نهضة مصر، القاهرة، بـ (د.ت).

٣٢. ديتش، ديفيد، **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، ت/ محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧.

٣٣. رجاء عيد، **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور**، ط٢، منشأة المعارف، الاسكندرية، بـ (د.ت).

٣٤. روز غريب، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٢.

٣٥. ريتا عوض، **بنية القصيدة الجاهلية - الصورة الشعرية لدى امرئ القيس**، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢.

٣٦. ريتشاردز، أ. أ، **مبادئ النقد الأدبي**، ت/ مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، بـ(د.ت).

٣٧. سعد أبو الرضا، **الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي**، ط١، مكتبة المعارف، الرياض، ١٩٨١.

٣٨. سكوت ويلبرس، **خمسة مداخل إلى النقد الأدبي**، ت/ عناد غزوان اسماعيل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.

٣٩. سهير القلماوي، **فن الأدب - المحاكاة**، مطبعة الحلبي، ١٩٥٣.

٤٠. سمير أبو حمدان، **الإبلاغية في البلاغة العربية**، ط١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٩١.

٤١. سيد قطب، **التصوير الفني في القرآن الكريم**، ط٦، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٠.

٤٢. شفيع السيد، **الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي**، دار الفكر العربي، القاهرة، بـ (د.ت).

٤٣. شكري عزيز الماضي، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٧٨.

٤٤. شكري عزيز الماضي، **في نظرية الأدب**، ط١، دار المنتخب العربي، بيروت، ١٩٩٣.

٤٥. شكري عزيز الماضي، **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٧٨.

٤٦. شكري عياد، **البطل في الأدب والأساطير**، ط٣، دار أصدقاء الكتاب، الجيزة، ١٩٩٧.

٤٧. شكري عياد، **اللغة والإبداع**، ط١، انترناشيونال، ١٩٨٨.

٤٨. شوقي ضيف، **دراسات في الشعر العربي المعاصر**، ط٢، دار المعارف، بـ (د.ت).

٤٩. صلاح عبد الصبور، **قراءة جديدة لشعرنا القديم**، دار النجاح، بيروت، ١٩٧٣.

٥٠. صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥.

٥١. عبد العزيز المقالح، **الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن**، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨٤.
٥٢. عبد العزيز المقالح، **البدايات الجنوبية .. قراءة في كتابات الشعراء اليمنيين الشبان**، ط٦، دار الحداثة ، ١٩٨٦.
٥٣. عبد العزيز المقالح، **الشعر بين الرؤيا والتشكيل**، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٨١.
٥٤. عبد العزيز المقالح، **قراءة في أدب اليمن المعاصر**، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨٤.
٥٥. عبد القادر الرّباعي، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، اربد، ١٩٨٠.
٥٦. عبد القادر الرباعي، **الصورة الفنية في النقد الشعري**، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٤.
٥٧. عبد القادر القط، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، مكتبة الشباب، المنيرة، ١٩٩٢.
٥٨. عبد الكريم اليافي، **دراسات فنية في الأدب العربي**، ط١، مكتبة لبنان، ١٩٩٦.
٥٩. عبد الملك مرتاض، **بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية**، ط١، دار الحداثة، ١٩٨٦.
٦٠. عبد الودود سيف وآخرون، **النص المفتوح – قراءة في شعر عبد العزيز المقالح**، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩١.
٦١. عز الدين اسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، دار المعارف، ١٩٦٣.
٦٢. عز الدين اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره**، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.
٦٣. عز الدين اسماعيل، **الشعر المعاصر في اليمن**، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦.
٦٤. علي البطل، الصورة **في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها**، دار الأندلس، بـ (د.ت).
٦٥. علي عشري زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ط٢، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٧.
٦٦. علي حداد، **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث**، ط١، دار الشؤون الثقافية، العراق، ١٩٨٦.
٦٧. عمران خضير الكبيسي، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، ط١، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢.
٦٨. فراي، نور ثروب، **الخيال الأدبي**، ت/ حنّا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥.

٦٩. فائق مصطفى، **في النقد الأدبي الحديث**،ـ ط١، دار الكتب للطباعة، جامعة الموصل، ١٩٨٩.

٧٠. قاسم الشواف، **ديوان الأساطير**، ط١، دار الساقي ، ١٩٩٦.

٧١. كامل حسن البصير، **بناء الصورة الفنية في البيان العربي**، المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧.

٧٢. محمد حسن عبد الله، **الصورة والبناء الشعري**، دار المعارف، بـ (د.ت).

٧٣. محمد حسن عبد الله، **اللغة الفنية**، دار المعارف، القاهرة، بـ (د.ت).

٧٤. محمد رحومة، **دراسات في الشعر والمسرح اليمني**، ط١، دار الكلمة، صنعاء، ١٩٨٥.

٧٥. محمد شفيق غربال وآخرون، **الموسوعة العربية الميسرة**، ج٢، دار الجيل، ١٩٩٥.

٧٦. محمد زكي العشماوي، **دراسات في النقد الأدبي المعاصر**، دار الشرق الأولى، ١٩٩٤.

٧٧. محمد غنيمي هلال، **دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده**، نهضة مصر، بـ (د.ت).

٧٨. محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، بيروت، ١٩٨٠.

٧٩. محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨.

٨٠. محمد مندور، **النقد والنقاد المعاصرون**، دار نهضة مصر، القاهرة، بـ (د.ت).

٨١. محمد مندور، **في الميزان الجديد**، دار نهضة مصر، القاهرة، بـ (د.ت).

٨٢. محمد مندور، **الأدب وفنونه**، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٦.

٨٣. محمد النويهي، **قضية الشعر الجديد**، ط٢، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ١٩٧١.

٨٤. محي الدين صبحي، **الرؤيا في شعر البياتي**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.

٨٥. مختار أبو غالي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، عالم المعرفة، ع١٩٦، الكويت، إبريل ١٩٩٥.

٨٦. مدحت الجيار، **الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي**، ط٢، دار المعارف، ١٩٩٥.

٨٧. مدحت الجيار، **مسرح شوقي الشعري – دراسة في توظيف الصورة الشعرية وبنية النص**، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢.

٨٨. مديحة عامر، **قيم فنية وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور**، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

٨٩. مراد عبد الرحمن مبروك، **الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.
٩٠. مصطفى الصاوي الجويني، **البيان فن الصورة**، دار المعرفة الاسكندرية، ١٩٩٣.
٩١. مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية**، دار الأندلس، ١٩٨١.
٩٢. مصطفى ناصف، **نظرية المعنى في النقد العربي**، ط٢، دار الأندلس، ١٩٨١.
٩٣. مصطفى ناصف، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، ط٢، دار الأندلس، ١٩٨١.
٩٤. نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٢.
٩٥. نصرت عبد الرحمن، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، ط٢، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨٢.
٩٦. نصرت عبد الرحمن، **في النقد الحديث**، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٩.
٩٧. نبيل راغب، **دليل الناقد الأدبي**، مكتبة غريب، الفجالة، بـ (د.ت).
٩٨. نبيلة إبراهيم، **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، ط٣، مكتبة غريب، الفجال'ن بـ (د.ت).
٩٩. نعيم اليافي، **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، بـ (د. ت).
١٠٠. هانز هولفريتر، **اليمن في الباب الخلفي**، تعريب خيري حماد، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦.
١٠١. هلال ناجي، **شعراء اليمن المعاصرون**، ط١، مؤسسة المعلوف، بيروت، ١٩٦٦.
١٠٢. الولي محمد، **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠.
١٠٣. ويليك، ريينه ووارين أوستين، **نظرية الأدب**، ت/ محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٨٧.
١٠٤. يوسف حسن نوفل، **الصورة الشعرية والرمز اللوني**، دار المعارف، بـ (د.ت).

٢. الدوريات:

١. أديب نايف، "**الصورة المجازية**"، مجلة الأقلام، ع١، كانون الثاني، ١٩٩٠، ص١٧.

٢. جابر عصفور، "**الصورة الشعرية تأليف لويس**"، المجلة، ع١٣٥، مارس ١٩٦٨، ص٨٤.

٣. حاتم الصكر، "**حلم الفراشة: حول الخصائص النصية في قصيدة النثر**"، الأقلام، ع٤٠٧، آذار ونيسان، ١٩٩٢.

٤. شكري عياد، "**انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر**"، عالم الفكر، ج١٩، ع٣، الكويت، اكتوبر، ١٩٨٨.

٥. عبد الرحمن العمراني، "**الصورة الشعرية في الرومانسية اليمنية**"، الحكمة، ع١٩٧، يناير، فبراير، ١٩٩٣، ص٥٢.

٦. عبد اللطيف البرغوثي، "**الفولكلور والتراث**"، مجلة عالم الفكر، ع١، ١٩٨٦، ص٠٣.

٧. قدري أحمد، "**الحداثة فضاء مفتوح: حوار مع الأستاذ الدكتور عبد العزيز المقالح**"، الثقافة، ع٣٦، نوفمبر، ١٩٩٧، ص٧.

٨. محمد رضا المبارك، "**البناء العام للشعر الرمزي والأسطوري لشعر خليل حاوي**"، الأقلام، آذار ١٩٩٠، ص٦٠.

٣. الرسائل العلمية:

١. عبد المطلب أحمد جبر "**تطور الصورة الفنية في شعر اليمن الحديث (٩١٨ -١٩٧٢)**"، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٩٦.

٢. عبد الفتاح صالح نافع "**لغة الحب في شعر المتنبي**"، رسالة دكتوراه في النقد الأدبي، كلية الآداب، جامعة الاسكندرية، ١٩٧٨.

٣. عدنان محمد علي المحادين، "**الصورة الشعرية عند السياب**"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٣.

٤. المراجع الأجنبية:

1. Bowra, Sirm, The Romantic Imagination, Oxford University, 1976.

2. Lewis, C. D, The Poetic Image, Jonathan Cap, London, 1969.

Abstract

The Image In Contemporary Arabic Poetry In Yemen (1980-1995)

This study attempts to study the image in contemporary Arabic poetry in Yemen (1980-1995) as the image is a constructive process that embodies the poet's experience, thoughts and vision.

Many studies were found that tried to study Arabic modern poetry in Yemen, in the artistic and subjective values. Image was one of these value that previous studies reviewed quickly, and some studies tried to review the development of image in the modern Arabic poetry in Yemen. But the most important is that all of these studies started at the beginning of the seventies.

Therefore, it was necessary to study this subject, first because of its importance, and because it will be included in the poem from the image point of view.

Consequently, this study attempts to answer the following questions:

First: What are the sources of image in contemporary poetry in Yemen?

Second: What are the modes of image in contemporary poetry in Yemen?

Third: What are the structural methods of image in contemporary poetry in Yemen?

The researcher tried to follow a method imposed by the phenomenon of the study itself; as he started from the text in tackling the sources, modes, and the structural methods; and observed the interaction between the partial image and its relation with the whole images inside the one image; without ignoring the relation of the image with the concept of contemporary poetry, and its contemporary function, which changed from a decoration tool into a method of embodying the vision.

The researcher must have a concept for the image to adopt in this study, therefore, his concept was:

"It is an inspiring semantic structure through which the vision of the poet is embodied, and overrides the known stereotypes to new ones, that includes a new poetic experience".

The researcher concluded that the sources of image in contemporary Arabic poetry in the research is built on factual and patrimonial sources. He also concluded that these sources are of three aspects: Factual, patrimonial and local sources; Arabian sources; and international sources. Whereas the poet inspired his images from the place, time, woman, social aspects and Arab cases. The poet

also employed all forms of heritage: religious, historical, literary and folk to inspire contemporary cases, as a major issue.

Thus, image in contemporary poetry in Yemen was distinguished in peculiarity, as contemporary poet in Yemen had tried to appear to show the peculiarity of Yemeni poetry, also, it was distinguished with the Arabic peculiarity, also as the Yemeni poetry is one of the Arab contemporary movement support. It was also distinguished with high peculiarity for depending on factual, patrimonial and international sources. This denotes that contemporary poet in Yemen could develop the sources of image from normal repeated subjects into new subjects.

The researcher also revealed that modes of contemporary image has artistically developed too than the classical or old poem. As it has developed than the old stereotypes: rhetorical and psychological in language, imagination and the relation with structures. The poet did not look to similarity between the two parts, and in his images he combined between different things in reality, and with his artistic ability, he could make the image a field to unify them to inspire is poetic vision.

The most distinguished modernization in the two stereotypes (rhetorical and psychological) is that the image has become a basic factor to embody the notion, not an extra method that could be skipped.

New stereotypes were also found which were three:

1. Cross-referencing image: which the poet uses in a special situation, i.e., use a line, a stanza of another poet, or a famous statement, among his wordings.

2. Archetypal image: an image that results from the collective unconscious.

3. Cluster image: an image that occurs as a result of making relations between its partial images through similarities, contrast or others.

The researcher also found that the methods of constructing the whole image became numerous and different. The most distinguished method -which aimed at achieving the biological unity of the image- are seven: fictional, drama, figurative, legendary, circular, rotating and condensed.

The researcher explains this diversity, variation and development that we felt in the sources, stereotypes, methods and structures of the image, that the Yemeni society wants modernization in all aspects of life; as diversity in tools, stereotypes and methods is considered a clue for looking to a better world.

Allah is the supporter.