

تجليات الصورة الشعرية الحسية في ديوان " الملاح التائه" للشاعر علي محمود طه

حامد كساب عياط*

Hamed_kassab@yahoo.com

فتحي "محمد رفيق" أبو مراد**

Fat.morad@bau.edu.jo

محمد خالد محمد الزعبي***

zmohammad@yu.edu.jo

تاريخ تقديم البحث: 2023/1/5 تاريخ قبول البحث: 2023/3/2 <https://doi.org/10.35682/jjall.v.19il.492>

الملخص

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن بعض تجليات الصورة الشعرية الحسية (البصرية، السمعية، الذوقية، المسية، الشمية) في ديوان " الملاح التائه" للشاعر علي محمود طه، وإلى الكشف عن دور هذه الصور في الإيحاء بتجاربه الشعرية الخاصة، وإلى معرفة قدرته على تجسيد هذه الصور في ذهنه وخياله أولاً ثم الإيحاء بها إلى خيال المتلقين لشعره.

وقد اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي في ذلك. وقد انتهت الدراسة إلى أنّ الجانب الأكبر من الصورة الشعرية الحسية في ديوان الملاح التائه كان من نصيب الصورتين البصرية والسمعية على التوالي، تلتهما الصورة الحسية الذوقية فالشمية على التوالي أيضاً، وذلك حسب درجة حضور هذه الصور في الديوان.

وبدت الصورة الشعرية الحسية في الديوان بشكل عام مليئة بتأملات الشاعر الوجدانية الخاصة والعامّة، وبالانفعالات التي كانت تعتمل في نفسه، التي تحاوّر معها بوساطة لغته الخاصة. وقد تميزت تلك الصور الشعرية بفرادة أسلوبها وجمالها، وجاء ذلك من خلال رؤيته للواقع المتحقق الذي يعيشه أو من خلال الواقع الذي يطمح إلى تحقيقه، أو من خلال نفسه الشاعرة المتميزة برومانسيتها وحيرتها. الكلمات الدالة: علي محمود طه، شعر عربي معاصر، نقد أدبي.

* أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك.

** أستاذ مشارك، قسم العلوم الأساسية، كلية الحصن، جامعة البلقاء التطبيقية.

*** أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك.

© حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

The Aesthetics of Sensory Imagery in Ali Mahmoud Taha's Collection of Poems "al-Mallāḥ al-Tā'ih" (The Wandering Navigator)

Hamid Kassab Ayyat, *

Hamed_kassab@yahoo.com

Fathi M. Abu-Murad**

Fat.morad@bau.edu.jo

Mohammad Khaled Alzoubi ***

zmohammad@yu.edu.jo

Submission Date: 5/1/2023

Acceptance Date: 2/3/2023

Abstract

This research aims to reveal some manifestations of the sensory poetic image (i.e., visual, auditory, gustatory, tactile, olfactory) in the collection of poems "al-Mallah Al-ta'eh" (The Lost Navigator) by the poet Ali Mahmoud Taha, and to reveal the role of these images in suggesting his own poetic experiences, and to know his ability to embody these images in his mind and imagination first, and then suggest them to the imagination of the recipients of his poetry.

The study relied on the descriptive analytical approach. The research revealed that the largest part of the sensory poetic image in the collection of poems "al-Mallah Al-ta'eh" consists of the visual and auditory images, respectively, followed by the sensory, gustatory, tactile, and olfactory images, respectively too.

The sensual poetic image in the collection of poems under study in general seemed to be full of the poet's private and general sentimental reflections, and the emotions that were brewing in himself, with which he dialogued through his own language, which was praised by his contemporary great writers, poets, critics, and Arab researchers. These poetic images were characterized by the uniqueness of their style and beauty, which the author achieved through his vision of the reality that he lived or through the reality that he aspired to achieve, or through himself, the poet who is distinguished by his romance and confusion.

So, with all this, the author drew these wonderful images through the imagination of a poet who is expert in artistic methods and dreamy romantic poetic

* Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Yarmouk University.

** Associate Professor, Department of Basic Sciences, Huson Collage, Al-Balqa Applied University.

*** Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Yarmouk University.

© Copyright reserved for Mutah University. Karak, Jordan.

visions, and with the deep psychological emotions that he felt, and the life experiences that he lived in reality, and the poetry that he lived in his poems visually and imaginatively.

Key words: Ali Mahmoud Taha, contemporary Arabic poetry, literary criticism.

المقدمة:

يُعنى هذا البحث بدراسة الصورة الشعرية الحسية في ديوان " الملاح التائه" لعلي محمود طه⁽¹⁾، الصادر عام 1934م⁽²⁾، والديوان جدير بالبحث والدراسة على الرغم من مرور ما يشارف على القرن كونه يعيد للصورة الشعرية ألقها ودورها في الإبداع الشعري، وكونه يتميز بالتعبير عن صورته ورؤاه الشعرية هذه بوساطة الرسم بالكلمات بطريقة بارعة؛ ما دعانا إلى اختيار هذا الديوان موضوعاً للبحث والدراسة بهدف التعرف على جمالية هذه الظاهرة فيه لدى الشاعر الذي جسّد فيه رؤاه الشعرية بروح الشاعر الإنساني الفنان؛ وهو المصاب بالذهول والدهشة لمادية هذا العالم وقسوته وشروبه.

وقد تتبّه لهذه الظاهرة في ديوان الملاح التائه كثيرون - وإن كانت كثير من إشارات بعضهم انطباعية تأثرية، فالشاعر يطرح في ديوانه أسلوباً جديداً وغير مألوف في الشعر العربي المعاصر؛ وهو يجدد في عنصر الصورة الشعري الذي ظلّ راكداً في الموضوع الشعري فترة طويلة. وقد أشاد بأسلوب الشاعر هذا عدد من النقاد والدارسين العرب المعاصرين كطه حسين، الذي أشار إلى جمال أسلوبه في مجالي

(1) شاعر مصري معاصر، من شعراء جماعة أبولو، ولد في مدينة المنصورة سنة 1902. احتل مكانة مرموقة بين شعراء مصر والوطن العربي في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، وذلك منذ إصداره ديوانه الأول " الملاح التائه" عام 1934، الذي أتبعه بديوان " ليالي الملاح التائه" الصادر عام 1940، وديوان " أرواح وأشباح"، في عام 1942، وديوان " زهر وخمر" في عام 1943، وديوان " أغنية الرياح الأربع" في العام ذاته. كما أصدر ديوان " الشوق العائد" عام 1945، وديوان " شرقٌ وغرب" الذي أصدره عام 1947. وتوفي عام 1949. انظر: الخلّوجي، عبد الستار، مع الملاح التائه علي محمود طه، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970، ص 65-68؛ الدسوقي، عبدالعزيز، جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، ص 431-432؛ الطريفي، محمد نبيل، شرح وتحقيق ديوان علي محمود طه، دار الفكر، بيروت، 2001، ص 5؛ طه، علي محمود، ديوان علي محمود طه: ليالي الملاح التائه، دار العودة، بيروت، 1986، ص 325-328، طه، علي محمود، أرواح وأشباح، دار العودة، بيروت، ص 19-86؛ طه، علي محمود، قصائد، اختارها وقدم لها صلاح عبدالصبور، ط2، دار الآداب، بيروت، 1978، ص 5-8، 162.

(2) أعادت نشره دار العودة عام 1986، وذلك ضمن ديوان الشاعر كاملاً.

التصوير الفني والرومانسية التي كان أحد أقطابها في جماعة أبولو، وكذلك شوقي ضيف الذي نبّه إلى جمال أسلوبه في صياغة شعره، ونازك الملائكة التي درست جانباً من شعره في كتابها " الصومعة والشرفة الحمراء: دراسة نقدية في شعر علي محمود طه"، واختار الشاعر صلاح عبد الصبور مجموعة من قصائده وقدم لها بمقدمة خاصة، وذلك في كتابه " علي محمود طه: قصائد اختارها وقدم لها صلاح عبد الصبور"، ونوّه بشعره كذلك أنور المعداوي، الذي عدّه شاعر الأداء النفسي واللفظي، حيث عني بالتعبير عن تجاربه الخاصة وعن حالاته النفسية فيها، وبالألفاظ وبريقها وبموسيقاها الداخلية والخارجية. كما أشاد بشعره أحمد حسن الزيات في غير عدد من مجلته " الرسالة"، ودرست سعاد عبد الوهاب شعره، وكتبت فيه رسالة ماجستير بعنوان " الصورة الفنية الرومانسية عند الشاعر علي محمود طه"، وكتبت نجود الحوامدة بحثاً عن " الصورة الفنية في ديوان الملاح التائه للشاعر علي محمود طه"، وقد أسهبت الباحثة في بحثها، فتحدثت في مقدمته عن مفهوم الصورة الشعرية في النقد العربي القديم والحديث وفي النقد الغربي، وجعلت هذا الموضوع القسم الأكبر من بحثها (14 صفحة من مجموع صفحات البحث البالغة 39 صفحة)، والبحث جهد طيب إلا أن إسهابه في معالجة موضوع الصورة، وعدم توفيق المجلة في إخراج الشعر فنياً في البحث قد قلّ من إمكانية الاستفادة منه بالمستوى المطلوب.

وكما يُلاحظ فإن أغلب من أشادوا بشعر علي محمود طه أو درسوه في ديوان الملاح التائه أو في سائر شعره هم أدباء أو شعراء عرب كبار، أو باحثون جادون في دراسات علمية جادة.

ويضم ديوان " الملاح التائه" ثلاثاً وثلاثين قصيدة ما بين طويلة ومتوسطة وقصيرة، تقع في مئتين وخمس عشرة صفحة من القطع الصغير. ويلحظ أنّ سائر شعر الديوان يعبر عن المنزع الرومانسي الذي أخذ به الشاعر؛ إذ أكثر موضوعاته في الطبيعة، سواء في ذلك الطبيعة المصرية التي عاش فيها في المنصورة ودمياط والسنانية والإسكندرية وبحيرة المنزلة، أو الطبيعة الأوروبية التي ارتحل إليها كثيراً وأعجب بجمال مناظرها في فرنسا وسويسرا وإيطاليا وبعض دول وسط أوروبا. كما كانت كثير من قصائده في الحب، وفي ذكريات الشباب، وفي الفن، والشعر، والوطنيات. ومن أجود قصائده في الديوان قصيدة " الملاح التائه"، التي أعطت الديوان اسمه، وقصيدة " ميلاد شاعر"، التي صدر بها ديوانه، وقصائد " غرفة الشاعر"، و "مخدع مغنية"، و " على الصخرة البيضاء"، و " الملك البطل".

وتبدو رؤية الشاعر الشعرية واضحة في الديوان من خلال المنزع الرومانسي من أولى عتباته: فعنوانه " الملاح التائه"، على ما في هذا العنوان من معنى الضياع الرومانسي والتهيه في بحر الشعر¹ المتلاطم الأمواج، ويؤكد الشاعر هذا المنزع العتبه الثانية في الديوان (الإهداء)؛ فقد أهداه إلى " أولئك الذين يستهويهم الحنين إلى المجهول... التائهين في بحر الحياة، رواد الشاطئ المهجور"⁽¹⁾، فالشاعر كما يؤكد طه حسين " حائر، دائر، هائم، لا يستطيع أن يستقر... (و) لو استقر لكان أشقى الناس، فهو سعيد بحيرته، مغتبط بهيامه، مبتهج بهذا التيه الذي دفعته إليه نفس طموح؛ لأنها نفس شاعر، عاجزة جدا؛ لأنها نفس إنسان"⁽²⁾، إن علي محمود طه في ديوان " الملاح التائه" مسكون بالقلق والضياع، تشير إلى ذلك معظم قصائده فيه، والشاعر علي محمود طه هو في الواقع الملاح التائه نفسه، الذي يمخر العباب طلبا للأسرار الممتعة، والعوالم المغيبة وراء الأستار والحجب⁽³⁾.

التمهيد

يعدّ ديوان الملاح التائه دون دواوين الشاعر " اللاحقة؛ صورة من أروع صور الاتجاه الرومانسي"⁽⁴⁾ في الشعر العربي المعاصر، على الرغم من كونه الديوان الأول له، فهو يعتمد فيه على موسيقا متميزة خاصة بشعره؛ فأتعب بفتنة أسلوبه هذا مُقلّديه من ناشئة الشعراء⁽⁵⁾، هذا الأسلوب الذي أفاده من شعر الشعارين الرمزيين الفرنسيين: بودلير (1821م-1867م)، وفرلين (1844م-1896م)، مع أنه لم يقل شعراً رمزياً قط⁽⁶⁾، على الرغم من تأثره بهذين الشعارين الرمزيين الكبيرين، فقد اقتصر شعر علي محمود طه على الشعر الرومانسي، الذي عبّر بوساطته عن عالمه الموشى، الذي " استطاع من خلاله أن يكون لنفسه أسلوباً شعرياً براقاً خاصاً به، وهو في هذا المجال من أكثر الشعراء العرب توفيقاً - بعد شوقي -

(1) طه، علي محمود، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، دار العودة، بيروت، 1972.

(2) حسين، طه، حديث الأربعاء، ط9، دار المعارف، ج 3 ص 144-145.

(3) الملائكة، نازك، الصومعة والشرفة الحمراء: دراسة نقدية في شعر علي محمود طه، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 370.

(4) طه، قصائد، اختارها وقدم لها صلاح عبدالصبور، ص 24.

(5) طه، قصائد، اختارها وقدم لها صلاح عبدالصبور، ص 8.

(6) الحلوجي، مع الملاح التائه، ص 78.

في صياغة شعره⁽¹⁾، وإذ كلماته فيه " كالثبّاك السحرية تصيدُ له المعجبين من كل مكان"⁽²⁾. وعلى الرغم من أن الشاعر قد كان رومانسياً سارياً في مذهبه الشعري، إلا أنه لم يكن هارباً من الحياة والناس، فرومانسيته لم تنحصر في أحاسيسه الخاصة وموضوعاته الشخصية، وإنما تعدّت إلى أحاسيس الجماعة، وإلى الموضوعات الوطنية والقومية، ولا نرى صحّةً لما ذهب إليه الباحثة سعاد عبد الوهاب في رسالتها عن شعر الشاعر من اقتصار اهتمامه على نفسه وهمومه في غالبية شعره⁽³⁾، فقد كان كثير من شعره في مواقف وطنية وقومية، فقال مثلاً في موت الملك فيصل الأول ابن الحسين، الذي مثّل موته المفاجئ صدمةً للأمة العربية آنذاك لما كانت تؤمّله فيه من طموحات كبيرة في التحرر والوحدة، كما قال في شخصيات وطنية عربية أخرى مجيلة في الديوان وفي دواوينه الأخرى، أمثال: عبدالكريم الخطابي (1882م-1963م)، وفوزي القاوقجي (1890م-1977م)، وأمّين الحسيني (1895م-1974م)⁽⁴⁾.

إنّ قارئ قصائد ديوان الملاح التائه يلمس الجمال الفني في صورهِ، التي تضفي على رؤاه الشعرية طابعاً مميزاً يزيدُها جمالاً ورومانسية. ولكن يؤخذ على الشاعر في بعضها وفي بعض أشعار دواوينه الأخرى أنه كان يحرص على أن يؤلّف من أبيات شعره جوقات موسيقية " لفظية ليس فيها فكر عميق، ولا استبطان في الإحساس، وإنما فيها هذا الشرر اللفظي الذي يجعل أشعاره بل ألفاظه تتوهج توهجاً"⁽⁵⁾. ومن نافلة القول أن نذكر أنّ الصورة الشعرية في الشعر العربي المعاصر قد وجدت عناية لدى الشعراء العرب المعاصرين⁽⁶⁾ منذ بُعيد منتصف القرن التاسع عشر حتى وصلت إلى مستويات جيدة

(1) ضيف، شوقي، الأدب العربي المعاصر في مصر، ط6، دار المعارف، 1983، ص163.

(2) ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص164.

(3) العبد الرحمن، سعاد عبد الوهاب، الصورة الفنية الرومانسية عند الشاعر علي محمود طه، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1981، ص376.

(4) الطلوجي، مع الملاح التائه علي محمود طه، ص58.

(5) ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص164.

(6) انظر: البصير، حسن كامل، بناء الصورة الفنية في البيان العربي: موازنة وتطبيق، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ص486-500.

تجلّت في بعض شعر شعراء تيار الإحياء المتأخرين ومن عاصرهم أو تلاهم من شعراء مدارس أو جماعات أو توجهات شعرية حديثة أخرى ظهرت في الشعر العربي المعاصر بعد ذلك.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ النقاد العرب القدماء قد عنوا بمصطلح التصوير في تراثهم النقدي⁽¹⁾، كما لا بدّ من الإشارة إلى أنّ لشعراء الاتجاهات الرومانسية في الشعر العربي المعاصر إسهاماً واضحاً في مجال استعمال الصورة في شعرهم، ولتبيان إسهام هؤلاء الشعراء في ذلك فقد عمدنا إلى اختيار ديوان " الملاح التائه" لعلي محمود طه أنموذجاً لدراسة الصورة الشعرية الحسية لديهم.

ولا نريد أن نحيد في بحثنا هذا عن هدفه التطبيقي المعني بدراسة الصورة الشعرية الحسية في ديوان الملاح التائه فنذهب إلى التنظير في الصورة وموضوعاتها؛ كي لا نغرق في ما قاله النقاد القدماء والمحدثون من العرب والأجانب، ولكي لا يكون قولنا بعدهم قولهم كلاماً معاداً مكروراً، فنحن في هذا البحث نعنى بالجانب التطبيقي للصورة الشعرية الحسية في هذا الديوان وحسب، نوجه عنايتنا إلى قصائده، ونتبين تجليات الصور الحسية التي جاءت فيها، وإن اضطررنا إلى بعض أمور نظرية أو تنظيرية قد يقتضيها سياق البحث فلن يتعدى ذلك الإلماع السريعة التي لا تحيد بالبحث عن هدفه التطبيقي.

ومن المعروف أنّ الصورة بمفهومها الحديث تقوم على المجاز والاستعارة، وتستمد عناصرها منهما، اعتماداً على ما يوفره لها المجاز من تخييل، وعلى ما توفره الاستعارة لها من رؤى تُعدّ المادة الأولى لتشكيلها ورسمها، إضافة إلى أنها أصل على قدر كبير من السعة والحرية يستطيع الشاعر من خلالها

(1) لم يذكر النقاد العرب مصطلح الصورة بشكل صريح؛ إلا أنّ القضايا التي يثيرها هذا المصطلح موجودة في مقارباتهم، ولا مشاحة في المصطلح، فإنه وإن لم يكن صريحاً فإنّ هناك وعياً لدى هؤلاء النقاد به، فجعلوا الحديث عن المعنى المتصور في النص بديلاً عن مصطلح الصورة، ما نجده في بحوثهم المستفيضة في التشبيه وأنواعه، والاستعارة وأنماطها، والمجاز وعلاقاته، والكناية وضروبها، فضلاً عن عنايتهم الكبيرة بالزخرفة والتزيق والصنعة، وقد قارب عدد من النقاد العرب القدماء هذا المفهوم بدرجات متفاوتة. انظر: الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (ت471هـ/1078م)، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1989، ص508؛ عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1978، ص7؛ أطميش، محسن، دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد، 1982، ص245.

أن يتحرك في شعره، وأن يخلق منها صوراً تشير إلى أشياء بعيدة، ورؤى غير مدركة⁽¹⁾ إلا بإعمال النظر، فهي تعتمد على ما في الكلمات المكونة لها من جملٍ مشترك بين الشاعر والمتلقي، أو على ما في هذه الكلمات من خصبٍ كامن فيها⁽²⁾.

ومن الناحية الفنية الإبداعية يُلاحظ أن بعض الشعراء العرب المعاصرين ومنهم علي محمود طه قد جعلوا المكونات المجازية والاستعارية عمادَ قصائدهم؛ ما يكشف عن أهميتهما فيها، إذ من المسلّم به أنّ الشعرَ من غير المجاز كتلةٌ جامدة، وأن الصورة المجازية جزء ضروري من الطاقة التي تمدُّ الشعر بالحياة⁽³⁾ المُتضمّنة في المجاز ذاته، وكذا في الاستعارة الفاعلة، بحيث تكون تشكيلة الاستعارة قوةً خلّاقةً وحيويةً تنبثق من بؤرة التنافر الحاصل بين مكوناتها، فتجعل من التناص المتضمن فيها توليفةً متناغمة عبر عوامل التفاعل والتداخل التي ندركها حسيًا بوساطتها، ويستشعرها المتلقي جمالياً بحيث تأتلف المتضادات والمتنافرات فيها وفق قوة الخيال السحرية التي توفر فيها القوة التشكيلية المبدعة⁽⁴⁾. إنّ الصورة في تشكّلها تقوم على الخيال المجازي والاستعاري كما أسلفنا، وهي تؤسس لإحساسات وجماليات العمل الشعري الفني، باعتبارها وسيلة الشاعر في التعبير عن رؤاه، وفي الإيحاء بها لمتلقي شعره.

وسنلاحظ ما كان للخيال الخلاق من دور في تشكيلها بوساطة هذه الحاسة أو تلك؛ والذي يُخلّق من مكونات الصورة ومن إمكانيات وسيلتها الحسية التي تتجلى من خلالها عملاً فنياً منسجماً متحد الأجزاء يوفر المتعة للمتلقي، فالشعراء عامة يبحثون عن الحقيقة في خيالهم، أي إنّهم يبحثون عن الواقع بعيداً عن الواقع⁽⁵⁾.

وإذا كان لكل فن أساساته فإن الصورة الشعرية هي من أساسات الفن الشعري الكبرى التي يركز عليها، وهي وسيلة الشاعر للتعبير عن رؤاه ومشاعره، وهي في الأصل صياغة لغوية فنية لهذه الرؤى

(1) أطميش، محسن، دبر الملائك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، ص 221.

(2) ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1985، ص 125.

(3) درو، إليزابيث، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، 1961، ص 59.

(4) كولردج (ت 1834م)، النظرية الرومانتيكية في الشعر: سيرة أدبية لكولردج، ترجمة عبدالحكيم حسان، دار المعارف، القاهرة، 1971، ص 229.

(5) ساعي، أحمد بسام، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، 1978، ص 303.

وهذه التجارب الشعرية، وهي كذلك تركيبة عقلية ذهنية يرافقها عنصر باطني، ويحركها عنصرا الحافز، والقيمة⁽¹⁾. والصورة المتشكّلة من المعاني والرؤى المجردة تتحول إلى أشكال وهيئات مصوّرة تنتقل بين الشاعر ومتلقي شعره بوساطة الحواس ومخزون تجاربها في الذاكرة لدى المتلقين.

وما تجدر الإشارة إليه هو أنّ الصور تختلف باختلاف مصادرها، وباختلاف الرؤى التي تعرضها والأحاسيس التي تحملها أو تتبعث منها أو تهدف إلى إحداثها، وما إلى ذلك من أمور مؤثرة أخرى شخصية أو بيئية أو جغرافية أو فكرية أو ثقافية وكل ذلك موجود في صور شعر علي محمود طه، والصور كذلك تتنوع حسب طبيعة الحاسة التي تبدو من خلالها. وفيما يأتي استعراض لعدد من تجليات الصور الشعرية الحسية في ديوان الملاح التائه مرتبة تصاعديا حسب درجة حضورها فيه:

أولاً: الصورة البصرية (Visual Image)

الطابع الأبرز للصورة أنّها مرئية⁽²⁾، ولأهميتها في بناء القصيدة فقد أعلى الشعراء المبدعون والنقاد المجيدون من شأنها في الشعر، ورأوا أنها تُثريه، وتولّد الحركة فيه، وتحدث خلاله التوتر الخلاق الذي يتواصل الشاعر بوساطته مع متلقي شعره، ويؤثر فيهم من خلاله.

وهي تعمل على تأطير حدود الرؤية القابلة للإدراك لكونها مرئية واقعا أو مرئية في الخيال تصورا؛ ما يتيح للخيال البصري عند الشاعر أن يقدّم موضوعاتها بحرية. ثم إنّ هذا النوع من الصور حافل بمظاهر الحياة النابضة المتفاعلة، التي تشكل العنصر الأساس في بناء الصورة الشعرية البصرية.

وقد عني الشاعر علي محمود طه بهذا النوع من الصور في ديوان الملاح التائه لما لها من أهمية فنية، إضافة إلى أنه هو نفسه عاشق لمناظر الجمال البصري المتمثلة في كل جميل مرئي، سواء أكان مرئيا بالفعل أم متصورا بالخيال. ومن المعروف أنّ الشعراء يفيدون الصور البصرية من مشاهد الحياة التي يعيشون فيها، أو مما لديهم من خيال مبدع يعمل على تخليقها وتشكيلها. وتستطيع هذه الصور أن تحمل رؤى الشاعر حين تصوير حالة وجدان تصويري، لا حالة من المشاهد البصرية وحسب، فالشاعر

(1) الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم، الرياض، 1984، ص86.

(2) لويس، سي.، دي.، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، ومالك صبري، وسليمان حسن إبراهيم، مراجعة عناد غزوان إسماعيل، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982، ص21.

المبدع هو الذي يلتقط مواطن الجمال من محيطه المكاني، أو من قدرته الخاصة على الإبداع الشخصي. وفي هذا الشأن يقول الشاعر في قصيدة " الملك البطل" يرثي الملك فيصل الأول ابن الحسين وقد أودى فجأة في بيرن بسويسرا⁽¹⁾، يقول⁽²⁾: [المتقارب]

تألَّق كالبرقِ الخاطفةُ وجلجلَ كالرَعْدَةِ القاصفةُ
يخوضُ الغمارَ دماً أو لظىً ويركبُ للمأربِ العاصفةُ
صحتُ بَيْرُنُ⁽³⁾ مِنْكَ على نِباءِ تسيلُ البروقُ بها راعفةُ

إنَّ الصورة السابقة التي يرسمها الشاعر للملك فيصل صورة بصرية بامتياز، مرسومة بالكلمات المكتنزة بالألوان: الأحمر اللامع المأخوذ من لمع البرق، والأحمر الفاقع الذي اكتسبته بعض جزئيات الصورة من دماء الحروب التي صوّر الشاعر أن الملك يخوضها، والأحمر المتوهج المأخوذ من وهج نيرانها التي يصلي بها أعداءه، ويكرر الشاعر صورة هذا اللون، فيجعل مدينة بيرن هي أيضا تصحو على فجر أحمر دام، لما سمعت من نبأ وفاة الملك. ويعمّق الشاعر صورة الحزن السابقة المُعبّر عنها بالألوان المبصرة حسيا بصورة أكثر عمقا من خلال تكرار صورة اللون الأحمر الذي يستعمله بشكل كبير في رسم هذه الصورة؛ ما يشير إلى ما يعتمل في نفسه من إحساس بالألم وشعور بالفقد والخسران؛ فيجعل البرقة اللامعة الواحدة بروقا كثيرة يتداعى بعضها إلى بعض، وبدل أن تكون هذه البرقة جالبة للماء والخير فإنها تصبح راعفة بالدماء. إنَّ الشاعر يختار من مكونات الطبيعة وأفعالها، ومن صفات المرثي التي يراها وما يرتبط بها في خياله من حمرة الدماء، والتهاب النيران، والتماع البروق، وحمرة السماء قبيل الشروق. ما يساعده على رسم بعض جوانب صورته.

(1) طه، علي محمود، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، دار العودة، بيروت، 1972، ص143.

(2) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص146.

(3) توفي في 8-9-1933م، وكانت ظروف وفاته تلفها الشكوك والريبة والمفاجأة، فقد كان الملك يُجري في أحد مستشفيات بيرن في سويسرا فحوصا دورية روتينية، ولم يكن يعاني من أي مرض خطير، وتبدو في الأمر شبهة الاغتيال السياسي التي أتهمت بها بريطانيا التي كانت تستعمر العراق آنذاك انظر: محمد، علاء جاسم، الملك فيصل الأول: حياته ودوره السياسي في الثورة العربية وسورية والعراق، 1883-1933، مكتبة اليقظة العربية، بغداد، 1990، ص254-270.

وهو كما نرى يتقن توظيف الألوان الأساسية في رسم هذه الصورة، هذه الألوان التي هي أكثر قدرة على نقل الانفعالات الحارة، وعلى تحقيق القيمة الجمالية المنشودة في القصيدة. لقد تجلّى إبداع الشاعر في تخليق صورهِ اللونية المركّبة باستخدام حاسة البصر، وبإدراكه قيمة الألوان فيها، وبتنوع مصادرها المشيرة إليها (دم الرعاف، لظى النيران، لمع البروق، لون السماء قبيل الشروق...إلخ). ومما يُلاحظ فإنّ الشاعر يتجاوز التشبيه البسيط في رسم صورهِ اللونية إلى التشبيه المركّب، بل إلى الاستعارة التي هي في الأصل تشبيه أكثر تركيباً وأكثر تأثيراً، وأكثر جمالاً وإمتاعاً.

ونجد صوراً بصرية أخرى لإبداعات الشاعر تجسّد قدرته على رسمها وتشكيلها، وتتبدّى فيها سائر محاولاته لخلق التوافق بين عالمه النفسي الداخلي والعالم الخارجي، ففي معرض ذكره لاستشهاد الطيارين المصريين حجاج ودوس اللذين بذلا روحيهما في سبيل وطنهما، إذ لا سبيل يعلو على التضحية من أجل الأوطان، ولا طريق أضمن لتحقيق آمالها من الدم والنار⁽¹⁾، يقول الشاعر في قصيدة " الأجنحة المحترقة"⁽²⁾: [الكامل]

كونوا من الفادين إن عزّ الفدا كمّ في الفداء من الخلود معاني!
ولئن حُرمت من متاع شبابكم إنّ النعيمَ ينالُ بالحرمان
سيروا بهدي الأحمرين⁽³⁾ ومهدوا بهما سبيل المجد والسلطان
لم تبصر الأممُ الحياةَ على سنى كالنارِ في شفقِ الدماءِ القاني!

ومن الصور البصرية ما يرسمه الشاعر لليل القطب الثلجي، ففي قصيدة " القطب" يصف الشاعر ليلهُ القطبي الطويل الذي يلفه بغياهب من الظلام والسكون، وتحيطه فيه صحارٍ وجبالٍ من الثلج تملأ المكان، وجليد يطفو على ماء المحيط؛ ويحس الشاعر في هذا الجو بالكآبة؛ فيرى في اللونين الأسود

(1) طياراً سلاح الجو المصري المحترقين في طائرتهما وهما في طريق عودتهما إلى مصر في 28 تشرين الثاني 1933

قادمين من فرنسا بعد حضورهم دورة تدريبية انظر: طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص 75.

(2) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص 83.

(3) الأحمران: الذهب والفضة، وقيل: الذهب والزعفران، وقيل: الذهب والمحبّر، ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد

(ت711هـ / 1311م)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د. ت، مادة(حمر)، ولكنهما في سياق أبيات القصيدة

تعنيان النار والدم.

والأبيض مجتمعين ممتزجين ما يدعو إلى مثل هذه الكآبة، حيث تتبدى له صُفرة الفناء، وموت الحياة، يقول⁽¹⁾: [الخفيف]

هو ليلٌ من الغياهب ضافي وأديمٌ في لجةِ الثلجِ طافي
 وجزائرٌ إن رُدَّتْها لم تجد غيد رَ جليدٍ من لجةِ وضاغفِ
 وجبالٌ من الثلوجِ تدجى رائعاتِ السفوحِ والأعرافِ
 وصحاري لا ينتهي الركبُ فيها عندَ صخرٍ أو واحةٍ مئافِ
 عالمٌ كلّه سكونٌ وصمتٌ مترامي الحدودِ والأطرافِ
 حدثيني يا شمسَ منتصفِ الليد ل فليس الحديدُ عنك بخافِ
 أيُّ أفقٍ من عالمِ الأرضِ هذا شاحبِ اللونِ باهتِ الأكنافِ
 فيه من صفرةِ الفناءِ وفيه من سوادِ النحوسِ لونُ الغدافِ⁽²⁾

والألوان كما هو معروف لا يمكن وصفها إلا من خلال حاسة البصر لتحدث الأثر المطلوب في تلقّي الصورة، وكذلك لا يمكن إدراكها أيضاً إلا بهذه الحاسة. ومن البديهي أن الألوان في الصورة تجعلها مقبولة بشكل أكبر، وذلك من خلال الواقعية التي تضيفها عليها أو تظهرها بها، كألوان البروق، والدماء والنيران، والرياض، والربيع، والدخان والغبار... إلخ التي هي في متناول خيال المتلقي، فضلاً عن قدرتها على تصوير رؤيا الشاعر في تجربته الشعرية في شعره.

وقد لا يذكر الشاعر ألوان صوره بشكل صريح ليترك للمتلقي حرية تخيلها وتصورها، فقد أتقن الشاعر سر صناعة الصورة الشعرية الحسية بكل لوازمها في ديوانه. ويلاحظ أحياناً أنه قد استغني عن اللون بذكر مصدره، فلم يشر إلى لون معين، ولكنه جاء بما يساعد في إدراك المتلقي له، على نحو ما نراه في قصيدة "الوحي الخالد" يصف فيها الحسن الذي كان الشاعر مولعاً به، وباحثاً عنه أتى كان، فيشير إلى فيض البشر في القسمات، وافترار ثغر الصبح بالبسمات، والروض النضير المتزاحم بالورود، وأنمداء اصباح،⁽³⁾: [الطويل]

(1) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص 126-129.

(2) الغداف: الغراب، ابن منظور، لسان العرب، مادة غدف.

(3) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص 26-28.

لوجهك هذا الكون يا حسنُ كلُّهُ
ولولاك ما جاش الدجى بهمومِها
ولا سعدتُ بالوهم في عالم المنى
ولا حَبَبْتُ الفنَّانَ آياتِ فنِّهِ
بكرتُ إلى الروضِ النضيرِ فزاحمت
وألقُتُ بأنداءِ الصباحِ شفاهُها
وملتُ إلى الأدواحِ فانطلقتُ بها
ومدَّ شعاعُ الفجرِ رَيِّقَ نُورِهِ
فوأسفا يا حسنُ للْحَظَةِ التي
ووأسفا يا حسنُ للفرقةِ التي
وما هي إلاَّ الصمْتُ والبرْدُ والدجى
فضاءً يروغُ الريحُ فيه نشيجُها
وتنتثرُ الأزهارُ من عذباتِها
وجوهٌ يفيضُ البِشْرُ من قسَمَاتِها
ولا افتَرَّ ثغرُ الصبحِ عن بسماتِها
ولا شقيتُ بالحبِّ بينَ لِدَاتِها
ولا رُزِقَ الإبداعُ من نَفحاتِها
إليكِ ورودُ الأرضِ نورَ نباتِها
على قدميكِ العذبِ من قبَلَاتِها
صوادحُ طارَ الصمْتُ عن وكناتِها
يحيِّيكِ يا ابنَ الفجرِ من شعفاتِها⁽¹⁾
تطيشُ لها الأحلامُ من وثباتِها!
يعزُّ على الأوهامِ جمعُ شتاتِها!
ودنيا يشيعُ الموتُ في جنباتِها
وتقزَعُ فيه البومُ من صرخاتِها
وتعريُ الغصونُ النُصْرُ من ورقاتِها

وما من شك بأن ساعات الدجى والفجر تشكلان صورتين لونييتين تشتملان على ثنائية ضدية بين الأسود والأبيض، وقت انسلاخ الليل وانبلاج الفجر ثم بزوغ الصبح وانتشار الضياء، والشاعر كما يبدو لا يحفل بتدرجات الألوان في هذه الساعات المتتالية، وإنما كان يشير إلى اللون من خلال مصدره الذي ينبعث منه وحسب، بما يؤديه من معنى في الصورة الشعرية الحسية، يقول في قصيدة " رجوع الهارب"⁽²⁾: [الكامل]

(1) الشعفة من كل شيء أعلاه، ابن منظور، لسان العرب، مادة شعف.

(2) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص 41-42.

قربْتُ للنورِ المـشعِّ عيوني ودفعْتُ للهبِ الأحمَّ جبيني
يا نازُ، ما للنارِ بينِ جوانحي؟ يا نورُ، أين النورُ ملءَ جفوني؟
ذهبَ النهارُ بحيرتي وكأبتي وأتى المساءُ بأدمعي وشجوني
وعدوت نحو الماء وهو مقاربي فنأى وردَّ إلى السرابِ ظنوني
وبدتُ لعيني في السماء غمامةً فوققتُ فارتدَّتْ هنالكَ دوني
يا صبحُ، ما للشمسِ غيرُ مضيئةٍ؟ يا ليلُ، ما للنجمِ غيرِ مبين؟

فالنار واللهب الأحم رمزان لرؤية خاصة، تختلط فيهما أحاسيس الشاعر المستثارة في تجربته الشعورية، إننا لا نجد تغييراً على النار واللهب، وإنما بقيا على حالهما، فالنور والنار يشتركان في الإشعاع واللمعان، والنهار والليل اللذين التقيا وقت " المساء " هما في الأصل لونان أساسيان، ومصدران للون، يريد الشاعر من المتلقي إدراك إichاءهما في الصورة.

وبالإجمال فإن الصور اللونية في الديوان عامة قد جاءت مصبوغة - في معظمها - بالألوان الأساسية: كالأحمر والأخضر والأصفر والأبيض والأسود، التي نفهم من خلالها الحالة الوجدانية لدى الشاعر.

وما تجدر الإشارة إليه أن الصور الكلاسيكية في الشعر عامة تكون في الغالب صوراً بصرية ناتجة عن توافقات بين طبيعة الأشياء المصوّرة والعقل، في حين تكون الصور الرومانسية فيه صوراً بصرية ذات أساس نفسي، فالشاعر فيها يبدأ بالمدركات المحسوسة إلا أنه ينتهي بالمشاعر الوجدانية النفسية، تبعاً لطبيعة الإثارات الوجدانية الخارجية ومدى توافقها مع الداخل الشعوري لديه⁽¹⁾. ومما لا شك فيه فإن خيال الشاعر قد أجرى قدراً من التعديل والتغيير بما يتناسب والسياق والظروف النفسية التي يحسها لحظة إبداعه صورته، ما أضفى مسحةً من الجمال على المحسوسات البصرية المتضمنة فيها، حيث تبدى لنا دوره في رسم الصور البصرية التي لعب الخيال فيها دوراً كبيراً في التشكيل والإضافة والتعديل والتزيق في ديوان الملاح التائه، نجد ذلك مثلاً في قصيدة " مخدع مغنية"، إذ كان للخيال في هذه الصورة دور كبير فأحالتها إلى صورة خيالية محلقة معبرة، يقول⁽²⁾: [الخفيف]

(1) نافع، عبد الفتاح، الصورة الفنية في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983، ص 67.

(2) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص 47.

وجلسنا يهفو السكونُ علينا ويرينا وجوهنا المصباحُ
 هتفتُ بي: تُرَاك؟! مَنْ أَنْتَ يا صا ح؟! فقلتُ: المعدَّبُ الملتاحُ
 شاعرُ الحبِّ والجمالِ، فقالتُ: ما عليه إذا أحبَّ جناحُ
 واحتوى رأسي الحزينَ ذراعاً ها، ومرّت على جيبني راحُ
 ورأتُ صفرةَ الأسي في شفاهِ أحرقَتْها الأنفاسُ والأفداحُ

إنَّ الشاعر يصوّر لقاءهما الليلي الذي يترائيان فيه على ضوء مصباح خافت، يرتسم ضوءه الضعيف المرتجف على وجه الحبيب الشاحب، ما يدعوها إلى سؤاله باستغراب منكرة شخصه: من أنت؟! إذ صفرة الأسي المرتسم على وجهه صورة بصرية مرئية تبدو من خلال الضوء الشاحب صورة أكثر شحوباً، وغير مألوفة لها، ثم إن اضطرابه البادي عليه يُعديها، فتصبح هي الأخرى مضطربة، هاتفة بصوت عال مضطرب: (تراك...؟! من أنت...?!). كما يبدو الشاعر عند لقائه بحبيبه غير متوازن بل إنه ليبدو كالثلج؛ ما يدعوها إلى ضم رأسه الحزين بين ذراعيها، ومسح جيبه المتعب براحتيها.

ومثل هذه الصورة البصرية يرسمها الشاعر للإنسان الذي يأتي إلى الحياة ليشقى، وذلك في قصيدة "الله والشاعر"، إذ يرى الصراع فيها بين طرفين غير متكافئين فصوّر - وهو الشاعر الرومانسي الراض لكل ضروب القسوة والفظاظة - أناساً بصورة الذئاب المفترسة وآخرين بصورة الحملان الوديدة المفترسة، يقول⁽¹⁾: [السريع]

رأى بعينه الذي لم يره: الذئب والشاة وحرب البقاء
 ما عرف القتل ولا أبصره ولا رأى من قبل لون الدماء

وفي اللوحة التالية للوحة السابقة في القصيدة ذاتها يشير الشاعر إلى صورة بصرية متممة للصورة السابقة حيث يصوّر فيها معاناة الإنسان الشقي في الحياة؛ لما لم يألفه من قسوة وصراع مريرين، إذ رأى أنّ الإنسان مذ خلق يساق إلى الموت سوقاً دون أن تكون له إرادة في ذلك⁽²⁾: [السريع]

رأى بعينه المصير الرهيب وكيف غال الناس من قبله
 وكل يوم للمنايا عصب يسوقهم للموت من حوله

(1) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص103، وانظر في الديوان ذاته: قصيدة "أيتها الأشباح"، ص58-62،

وقصيدة "على الصخرة البيضاء"، ص72-74.

(2) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص96.

وتشكّل هذه القصيدة مجموعة صور بصرية يركّز الشاعر فيها على الألفاظ التي تعبّر عنها: (رأى، بعينه، لم يره، أبصره، ولا رأى، لون، الدماء)... إلخ، فهذه مفردات من لوازم الصورة البصرية، وكأنه يخاطب بها عين المتلقي، إمعانا في شحذ فعالية الصورة ليمنحها فاعلية الحركة والتفاعل، وليجسد رؤيته من خلال تشخيص انفعالاته الداخلية بوساطتها، مستعينا بالثنائيات اللفظية المتضادة المتمثلة في: (الذئب والشاة، والموت والحياة، ورأى وما لم يره)... إلخ⁽¹⁾.

ثانياً: الصورة السمعية (Auditory Imag)

رأى الناقد والشاعر الإنجليزي توماس ستيرنز إليوت (1888م-1965م) أنّ للصورة السمعية وظيفة كبيرة في الشعر⁽²⁾؛ فأعلى من شأنها في شعره، ونبّه الشعراء إلى أهميتها وإلى ضرورة العناية بها في أشعارهم، وجعل لها خيالاً خاصاً سمّاه الخيال السمعي، نسبةً إلى حاسة السمع، استشعر من خلاله الإحساس بالموسيقى الشعرية وبالمقاطع الصوتية في الصورة، وأحس بذلك إحساساً يعبر عن مستويات التفكير والمشاعر الواعية لدى الشعراء في شعرهم، ابتداءً من أشدها بساطة وصولاً إلى أكثرها تركيباً، وذلك بمنح هذا الخيال قوةً خاصة لكل كلمة من الكلمات المكونة للصورة. وقد رأى طه حسين أنّ في شعر علي محمود طه موسيقاً وإيقاعاً قلما نظفر بهما في شعر كثير من شعرائنا العرب المعاصرين، فقد استطاع أن يلائم في صورهِ بين جمال الموسيقى في الألفاظ وجمال المعاني فيها، وبين التجديد فيها والاحتفاظ باللغة في جمالها وجزالتها⁽³⁾، خاصة وأنها تتفاعل مع بقية عناصر التجربة الشعرية بما فيها عملية إبداع الصورة وتشكيلها، يقول: [السريع]

أنا الذي ترسلُ أنغامهُ قيثارهُ القلبِ، ونايُ الفم

(1) الحوامدة، نجود عطاالله، "الصورة الفنية في ديوان الملاح التائه للشاعر علي محمود طه"، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، ع 99، 2012، ص513.

(2) نوه رينه وليك، ووآرن أوستن بأهمية الصورتين البصرية والسمعية، وذكرنا أن هنالك أنواعاً أخرى كثيرة من الصور غير الصور الحسية، ومن ذلك الصور الذهنية والسيكولوجية. انظر: رينه، وليك، وأوستين، وآرن، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1992، ص256.

(3) حسين، حديث الأربعاء، ج3، ص143.

قد يقول قائل: إنَّ كلَّ واحدة من هاتين الصورتين السمعيتين: " قيثارَةُ القلبِ"، و " نايُ الفمِ" تبدو صورة محدودة ضيقة، وهذا صحيح، ولكننا لا نعدم الصور الواسعة في قصائد أخرى في الديوان في مجال الصورة السمعية، ففي قصيدة " الوحي الخالد"، تبدو صورة الجمال واسعة " يعزُّ على الأوهام جمع شتاتها"⁽¹⁾ أو الإحاطة بأجزائها⁽²⁾، بل إنَّ الشاعر ليجعل الجمال عالماً فسيحاً متكاملًا تقوم عليه الحياة كلها، ويتجلى في كل جوانبها، وكأنه بعد اكتماله فيها فاض على ما بعدها مما يجاورها، فأكسبها جمالا على جمالها، وأصبح الحسن كله سرا خاصا بها. ثم إنَّ الشاعر ليُجعل هذا الحسن الغض ابنا لذلك الفجر الجديد الندي، إنَّه الحسن الذي يُشعر نفوس الناس بالفرح والسعادة، فإن غاب؛ ف " وآسفا!" فما بعد غيابه إلا " الصمت والموت، والأرض اليباب التي تتعاوى فيها الريح من جهاتها الأربع، فلا نعود نسمع فيها إلا العويل والصراخ، والنعيب والنواح. ولتجسيد الصورة السمعية هذه وتعميق أثرها في نفوس المتلقين فقد مهَّد الشاعر لها بإشاعة جوِّ من الصمت المطبق والسكون التام، ليساعد على إظهار علو مستوى صوتي التشيخ والصراخ الذي سيتلو ذلك. وتحت تأثير فجيعة زوال الحسن والجمال يتوالى رسم الشاعر للصور السمعية المفجعة في هذا المشهد، فلم يعد هنالك جمال ولا حسن بل إنهما يستحيلان إلى ضديهما، يقول⁽³⁾: [الطويل]

فضاء يروع الريح فيه نشيُّجها	وتفرع فيه البوم من صرِّخاتها
وتتثر الأزهارُ من عذِّباتها	وتعري الغصونُ النضُّ من ورقاتها
ويغشى السماء الجهمُ من كل ديمة	تخدِّد وجه الأرض من عبراتها
هنالك لا الوادي ولا العالمُ الذي	عرفت ولا الأيَّامُ في ضحكاتها

إنها صورة واسعة تجمع بين صوتين متضادين: السكون والصراخ، والضحك والنشيخ، وتغريد الطيور ونعيب البوم، والوادي الذي تغيرت حاله وساء مآله فأصبح قفرا بعد أن كان ظليلا عامرا بالحياة. ويصور الشاعر نفسه من خلال صورة سمعية ممزوجة في جانب كبير منها بصورة بصرية، وذلك في قصيدة " غرفة الشاعر"، ولكن هذه الصورة تتحول كلها إلى صورة سمعية تهدف إلى إظهار حالتها

(1) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص 27.

(2) انظر: طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص 34-37.

(3) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص 28.

الصمت والسكون اللتين تلافانه في غرفته، يقول متسائلاً بمرارة مخاطباً نفسه؛ إذ هو الشاعر الصامت الساكن في غرفته⁽¹⁾: [الخفيف]

لست تصغي لقاصف الرعد في اللد يل؟ ولا يزدهيك في الإبراق؟!
 قد تمشَى خلالَ غرفتك الصم تُ ودبَّ السكونُ في الأعماقِ
 غيرَ هذا السراجِ في ضوءه الشا حبٍ يهفو عليك من إشفاقِ
 وبقايا النيران في الموقد اذا بل تبكي الحياةَ في الأرقامِ

ويبدو الشاعر كأنه يشخص في قصيدته شخصاً آخر يعاتبه، ولا نرى هذا الشخص كما أسلفنا إلا شخصه الكئيب القابع في نفسه، فهو يلومه على عدم استمتاعه بالحياة، وعلى عدم تفاعله معها⁽²⁾، وعلى عدم استماعه لما يوحي بحيويتها وتجدها، فهو لا يحفلُ بما يحمله الرعد من بشائر الخير التي تتبعه، كما أن سنا البرق لا يشوقه، وكم حركت لواعجُ البروق من لواعج الأشواق وبواعث الحياة في نفوس غيره من الناس! أما هو فقد لَقَّه الصمت، فصار رفيقاً ملازماً له يسكن معه، ويخيم على عالمه الذي صبغه بكآبته، ولم يعد في الغرفة إلا صوت ذبالة المصباح الضعيف يتردد صوتها المرتج في الغرفة ليكسر شيئاً من الصمت، وصوت آخر هو صوت يشبه صوت بكاء ضعيف يصدر عن نار الموقد في رمقها الأخير، وكأنه صوت النزع الأخير قبيل الموت⁽³⁾: [الخفيف]

أيها الشاعر الكئيب مضى الليد لُ وما زلت غارقاً في شجونك
 مُسلماً رأسك الحزين إلى الفك ر، وللسهد ذابلاتِ جفونك
 ويدٌ تمسكُ اليراعَ وأخرى في ارتعاشٍ تمرُّ فوق جبينك
 وفمٌ ناضبٌ به حرٌّ أنفا سِكَ يطغى على ضعيفِ أنينك

ومن المعروف أن الشاعر لا يهدف إلى رسم صورة واقعية لحاله، وإنما يريد أن يرسم صورة معبرة عنها وعن عواطفه الحائرة، وأفكاره المشتتة تجاه الحياة؛ وبذلك نعيد مرة أخرى التأكيد على فكرة انطباق معنى

(1) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص 39.

(2) ذهبت الباحثة الحوامدة الى مثل هذا التأويل، الحوامدة، نجود عطاالله، " الصورة الفنية في ديوان الملاح التائه للشاعر

علي محمود طه"، ص 505.

(3) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص 38.

اسم الديوان مدار البحث الملاح التائه على شخصية الشاعر ونفسيته؛ فهو أشبه بملاح تائه في بحر تتقاذفه فيه عاتيات الأمواج.

ونجد في قصيدة " النشيد"، صورة حوارية، يناجي فيها الشاعر الطّيف، حتى لنكاد نسمع صوت تناجيهما، في صورة سمعية مشخصة، يقول⁽¹⁾: [الرمل]

ودنا مني وغنائي النشيدا
هو حبي هام في الليل شريدا
أقبل الليلة وانظر واسمع
جنّت بالأحلام والذكرى معي
وهو شعر صوّرت ألوانه
ونشيداً مثّلت ألحانه
فعرفتُ اللحن والصوت الوديعا
مثلما همّت لنفكك جميعا!
كل ما في الكون يشدو بمزارك
وجلسنا في الدجى رهن انتظارك
بهجة الفجر وأحزان الشفق
همسات النجم في أذن الغسق

وكما نلاحظ تبدو الأبيات السابقة مليئة بتراكيب من الجمل الشعرية يستكمل من خلالها الشاعر صورته السمعية، فقد جعل للنجم همسات تُسمع، وللغسق أذاناً تُسمع، بعد أن تعالَى صوت النشيد، وانسابت أصداء الألمان، وترجبع الصوت الوديع، فالشاعر يدرك أن الصورة تعني استفزاز مخيلة المتلقي لإيصال الرسالة الشعرية إليه، فكان يصنع الأصوات كما يريد⁽²⁾ لهذا الغرض. ومن الصور السمعية ما نجده في قصيدته " على الصخرة البيضاء" التي جاء في بدايتها⁽³⁾: [الطويل]

على الصخرة البيضاء ظللني الدجى
أسرُّ إلى الوادي نجية شاعر
سمعتُ هدير البحر حولي فهاج بي
خوالج قلبٍ مزبد اللجّ هادر

وتبدو في هذه الصورة غرابة سمعية من نوع ما، فبينما كان الشاعر يُبسر النجوى إلى الوادي بكل هدوء في جوف الليل الهادئ من فوق تلك الصخرة وإذ به يفاجئنا في البيت التالي مباشرة بصورة يتعالى فيها هدير البحر؛ ما هيّج خوالج قلب الشاعر المتلاطم بالأمواج المرغية المزبدة هو الآخر. إنَّ الشاعر يملك

(1) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص30-31.

(2) الحوامدة، "الصورة القنية في ديوان الملاح التائه للشاعر علي محمود طه"، ص505.

(3) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص72.

خيالاً سمعياً فعّالاً، يمكنه من أن يقتحم الرؤى البعيدة بالكلمة المصوّرة، وأن ينتقل في البرهة القصيرة من الهدوء والسكينة إلى الهياج والاضطراب.

ولا بدّ من التأكيد على أنّ لغة الشاعر الخاصة في ديوان " الملاح التائه " تعد تكويناً رائعاً من الناحية السمعية، التي لا " يضاهاها إلا لغة شعراء قلائل، مثل أحمد شوقي ونزار قباني"⁽¹⁾، ما كان له تأثير في إبداع صورهِ الشعرية السمعية بطريقته المتميزة في ديوان الاملاح التائه.

ثالثاً: الصورة الذوقية (Gustatory Image)

عني الشاعر بالصورة الذوقية مثلما عني بالصورتين الحسيتين السابقتين في ديوان الملاح التائه وإن بدرجة أقل، فقد حفلت قصائده في هذا اللون من الصور بكم لا بأس به منها، ففي لوحة من لوحات قصيدة " قبلة" تبدو لنا الصورة الذوقية في قوله⁽²⁾: [مجزوء الرمل]

قبلة من ثغرك البا سم رقت شفتاه
من رحيق لم يحرم ه على الناس الإله
كلما أترع منه القل ب ضجت رنتاه
مستزيداً وهو إن عل به زاد صده

وكما نلاحظ تبدو الصور الذوقية في الأبيات السابقة من خلال إحياء الفعل (أترع) أي امتلاء، وفي العادة يكون ذلك متعلقاً بالمعدة التي هي مكان الشبع والترع؛ ولكن الفعل كما رأينا أسند إلى القلب، إلا أنّ إحياء الجملة قد جاء بفعل حاسة التذوق، ثم إنّ الإحساس بالعطش له صلة بالتذوق أيضاً، من حيث أنّ هذا الإحساس يكون مكانه في الفم، الذي يطلب المزيد بسبب عطشه، ثم إنّ إحياء القبلة بالتذوق يجعل الأبيات اللاحقة في القصيدة صورة تكمل الصورة الذوقية المشار إليها آنفاً، فهي كما أزلت عطشه أزلت ذكرياته الصعبة وما جرع من التعب والوصب في سالف زمانه، وأنسته الناس الذين لم يعد يحفل بهم بعدها⁽³⁾: [مجزوء الرمل]

(1) أوستل، ر.، "الشعراء الرومانسيون"، ترجمة محمد العبد اللطيف، في تاريخ كيمبرج للأدب العربي الحديث، تحرير

عبدالعزیز السبیل، أبو بكر باقادر، محمد الشوكاني، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2002، ص 177.

(2) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص 49-50.

(3) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص 50.

قبلةً من ثغرك البيا سم تمحوكلّ ما بي
وتواريني عن الننا س وعن دنيا العذابِ
وتنسي القلب ما جُرِّ ع من سمّ وصابِ
قبلةً تمزجُ أنفاً سَكِ بالقلب المذابِ
ثم كان الغد ما نب نُتُّ هجرا وفراقا
ونسينا قبلة سا غت على الأمس مذاقا
غير أنات صحا القا بُ عليها وأفاقا
فالتقينا وافترقنا وكأن لم نتلاق

إنها قبلة " تُنسي القلب ما جُرِّع من سمّ وصابِ"، فالشاعر يسترجع صورة هوائتها ولذتها حتى بعد انقضائها وتقادم الزمن عليها، كما نلاحظ أنّ القبلة قد كان لها دور فاعل فيما تقدمه للقلب " المذاب" من سعادة يطلب معها المزيد، وهو كلما نهل أحسّ بعدم الارتواء منها، وأحس بالرغبة في العليّ. وتترأى في

قصائد الشاعر في الديوان صور ذوقية أخرى، ففي قصيدة " عاشق الزهر"، يقول⁽¹⁾: [المنسرح]

يا ليّت لي كالفراشِ أجنحةً أهفو بها في الفضاء هيمانا
وأرشفُ القطر في بواكره فلا أروُدُ الضفافَ ظمّانا
وألثمُ النورَ في سنابله مصفقا للنسيمِ جذلانا
حتى إذا ما المساءُ ظللني سرّيت بين الورودِ سهرانا
أشرب أنفاسها وقد خفقت صدورها للربيع تحنانا

في هذا التشكيل الشعري يلتقط الشاعر من الصور الشمية صورة ذوقية خيالية، وذلك من خلال تراسل الحواس واستبدالاتها، فنجده يرشف " القطر في بواكره"؛ إذ هذا الماء الوسمي الجديد له طعم مختلف عن غيره من المياه في مواسم أخرى متأخرة، ويلثم " النور في سنابله مصفقا للنسيم جذلانا" حيث لم تسبقه إلى لثمه شفتان. ثم إنّنا نجده يشرب أنفاس الورود متذوقا لها بدلاً من أن يشمّها. وينوع الشاعر في مواد التذوق طلبا لصور مبدعة تعتمد على عناصر تصويرية جديدة، يقول⁽²⁾: [مجزوء الرمل]

(1) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص 155-156.

(2) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص 50.

رَبِّ لَيْلٍ مَرَّ أَفْنِيهِ نَاهُ ضَمًّا وَعَنَاقَا
وَأَدْرْنَا مِنْ حَدِيثِ الْـ حَبِّ خَمْرًا نَتْسَاقِي

فهذه صورة أخرى توحى بتراسل الحواس في مجال الصورة الذوقية، فقد تبادلت الحواس الأدوار ما بين " حديث الحب" وما يخلق الشاعر منه من صور حسية بصرية وسمعية وذوقية مجتمعة، التقطت ذلك لتجعله خمرا يتساقاه الحبيب، تتثال جزاءها تداعيات تتصل بالإحساس الجمالية، في تقنية " صوفنية"⁽¹⁾، كما يقول عبد الإله الصائغ، تقتضيها البنيتان العميقة والسطحية بهدف الوصول إلى الشعرية. وقد طوّر الشعراء المحدثون دلالات هذا الاحساس ووسعوا حدوده، وتجاوزوا في استعمالته حتى شمل استبدالات أخرى غير حسية، من نحو استبدال الذهني بالحسي، والحسي بالذهني، والعقل بغير العقل، وغير العقل بالعقل⁽²⁾؛ وبهذا تكون شعرية النص نتيجة هذا الاختزال الذي تمارسه الصوفنية، التي تفيد من إمكانيات اللغة، فحينما يجتزئ النص شيئاً من العبارات لأسباب جمالية فإنّ الشاعر يستخدم العبارات الحسية بأنواعها بهدف توليد صور لها دلالتها وقيمتها الشعورية لتتنشّط بها الحواس، فثمة تراسل بين العين والقلب، أو الشم والأذن، فيتشكل في المخيلة جزاء ذلك إبصار بالقلب، أو تنفس بالعين، أو شم بالأذن، كل ذلك عبر حالة تراسل الحواس بين الممكن واللاممكن.

رابعاً: الصورة اللمسية (Tactile Image)

يرد عدد من الصور اللمسية في قصائد ديوان الملاح التائه، وإن كانت نسبة ورودها أقل من نسب ورود الصور الحسية السابقة خاصة الصورتين البصرية والسمعية. وفيما يأتي استعراض لبعض هذه الصور اللمسية: يقول علي محمود طه في قصيدة " الأجنحة المحترقة" - يخاطب الشهيد حجاجاً ودؤساً - وهي أكثر قصيدة في الديوان ترد فيها الصور الحسية اللمسية، يقول⁽³⁾: [الكامل]

وهزرتما بالشوق كَفَّ مُسَلِّمٍ وَهَفَّتْ إِلَى تَقْبِيلِهِ الشَّفَتَانِ

(1) نحت عبد الإله الصائغ هذا المصطلح، من مصطلحي (الصورة) و(الفنية)، حيث تُستحضر فيه لغة الإبداع المتوترة للحالتين الحسية والشعورية. انظر: الصائغ، عبد الإله، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية: الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1999، ص 148.

(2) الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية: الحداثة وتحليل النص، ص 229-230.

(3) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص 75.

مسح الهلال دم الصليب وضمّدت جرح الأهلّة راحة الصلبان
 وتمدّ للأيام كفّ مصالح يجزي المسيء إليه بالإحسان
 الغار أحقر أن يكّل هامهم ورؤوسهم أعلى من التيجان
 لغد صبرنا للزمان وفي غدٍ نغفو ونغفر للزمان الجاني

إنّ الصورة الواسعة السابقة تضم مجموعة من الصور اللمسية: فصورة الأكف المتصافحة المسلّم بعضها على بعض، وصورة المودّعين بعضهم بعضاً، الذين يهّم الواحد منهم بتقبيل الآخر، وصورة الهلال يمسح دم الصليب والصلبان تضمد جرح الهلال؛ كلّها صور تعتمد حاسة اللمس بوساطة الشفتين أو اليدين أو الأكف والراحات، وكذلك صورة الغار المضفور يكلل هامتي الطيارين الشهيدين، وصورة بسط الأكف لمصافحة يد الزمان والصفح عما فعله بالشهيدين؛ كلها صور لمسية. والصور في القصيدة ذات علاقة بأجوائها النفسية والموضوعية، وبأجواء تجربة الشاعر الشخصية والنفسية والشعرية إزاء تلك الفجيرة المؤلمة، فقد كان الحزن شديداً يملأ كيان الشاعر أسمى وكمداً على الطيارين الشهيدين.

ثم إنّ عنوان القصيدة " الأجنحة المحترقة" وهو العتبة الأولى في القصيدة تتوضع فيه الصورة اللمسية الأولى بما فيها من إحساس بألم الاحتراق بالنار التي يحسها الجسم البشري المحترق، لتحكي ما حصل للطيارين، ولتعبّر عن الألم الذي يحسه الشاعر تجاه ذلك. لقد انتقى الشاعر كلماته بعناية ليجسد هذه المشاعر العاطفية، وليستكمل شعرية الصورة اللمسية، فقد أخذته المشاعر المُستثارة؛ ما هيأ الظرف الملائم لرسم الصورة التي تجبدها في القصيدة بهذا الشكل الفني.

إنّ الصور اللمسية التي تخضع لرؤية الشاعر، ولإمكانية التشكيل الحسي لديه قد ترجمها إلى صور شعرية يمكن استشعار جمال التصوير الفني فيها، يقول الشاعر في رثاء حافظ إبراهيم واصفاً جمال معاني شعره وجمال ألفاظه⁽¹⁾: [الخفيف]

ومعانٍ أرقّ من نسمة الفجر ر ولفظ من سلسل الخمر أعذب
 وبيان يسيل في كل نفس فغله من غرائب السحر أغرب

إنّه يجعل معاني شعر حافظ كنسمة الفجر الرقيقة التي تلامس بشرة الإنسان، فتشعره برقتها وبالراحة عند ملامستها لبشرته. ويجعل الشاعر ألفاظه تشبه في عذوبتها ونعومتها الخمر لدى معاقريها عند

(1) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص 167-168.

شربها، وهذه كذلك صورة لمسية يحسها الشاربون في حلوهم عند شربهم. كما يصور جمال شعر حافظ أيضا مشبها إياه بالماء المطفئ لظماً العطشى؛ ما يشعر أبدانهم بعد شربه بالراحة والارتواء، ونفوسهم بالهدوء والاستقرار، فيكون لهذا الماء في هذه الأبدان والنفوس من التأثير فعل السحر الحلال في نفس المتذوق ذي الذوق الراقى. ومثل هذه الصورة نجدها كذلك في وصف الشاعر للبحيرة، يقول⁽¹⁾: [الخفيف]

والنسيمُ العليل يدفع وهنا زيدَ الموجِ للربى والحزون
ملقيا رغوها على قدميها لئن المسّ مستحبّ الأنين

نلاحظ أنّ في هذه الصورة حركة تمنح سطح البحيرة جمالا وديناميكية، وهي وإن كانت صورة بصرية في أولها ترسم منظر النسيم العليل يدفع الزيدَ الخفيف أواخر الليل باتجاه الربى والحزون على أطراف البحيرة؛ ما يشكّل صورة مألوفة مما يراه الشاعر في بيئته البحرية التي يعيش فيها في دمياط والمنصورة والسنانية، ويرى فيها استمرار "العراك بين البر والبحر"⁽²⁾، إلا أنّ هذه الصورة البصرية بتناميها تُسلم إلى صورة حسية قائمة على التصوير بوساطة حاسة اللمس التي تشترك فيها مع الصورة السمعية أيضا، والتي يصور فيها الشاعر النسيم العليل وهو يدفع الزيت الخفيف على سطح البحيرة. ومن الملاحظ أنّ تداخل حاسة اللمس في تشكيل الصورة الشعرية مع غيرها من الحواس الأخرى يوفر لها خاصية الإمتاع والإلذاذ بشكل أكبر، لأن العقل لا يتواصل مع الطبيعة إلا من خلال الحواس، وهو يترجمها بعد ذلك إلى رؤى متشابكة تؤدي إلى تكوين الفكرة من خلال الإحساس بالصور.

ومثل هذه الصورة في البيتين السابقين المليئة بحركة الأمواج الهادئة آخر الليل بأصواتها التي تشبه صوت الأنين الضعيف يرسله المريض؛ نجدها في قصيدة "ميلاد شاعر" التي يصور فيها علي محمود طه الغيوم في السماء تعلق وتهبط، وتطفو وترسب كالرغو الناعم تحمله أمواج البحر⁽³⁾، يُتبعها بمجموعة أخرى من الصور التي يخرعها، حيث يجعلها تشبه صور الأحلام التي تأتي على غير مثال، والتي تخالطها صور حسية أخرى بقصد رسم صورة واسعة معبرة⁽⁴⁾: [الخفيف]

(1) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص 208.

(2) ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص 164.

(3) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص 17.

(4) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص 17-18.

وسماءٍ تطفو وترسب فيها الـ سحبٌ كالرغو فوق أمواج بحر
 صورٌ جمّة المفاتن شتى كروى الحلم أو سوانح فكر
 لا ترى النفس أو تحسّ لديها غير شجو يفيض من نبع سحر
 أفق الأرض لم يزل في حواشيد هـ صدى حائر بألحان طير
 وبأحنائه يرفُّ نماءً من سنى الشمس خافق لم يقرّ
 وعلى شاطئ الغدير ورود أغمضت عينها لمطلع فجر
 وسرى الماء هادئاً في حوا فيه يغني ما بين شوك وصخر
 وكان النجوم تسبح فيه قبلات هفت بحالم ثغر
 وكان الوجود بحر من النو ر على أفقه الملائك تسري

خامساً: الصورة الشميّة (Olfactory Image)

جاءت درجة حضور الصورة الشعرية الشميّة في ديوان الملاح التائه مقارنة لدرجة حضور
 الصورتين الذوقية واللمسية تقريبا. وقد كان لها من القدرة على تجسيد المحسوسات ما للصور الحسية
 السابقة الأخرى من قدرات. ولعلنا نلاحظ دور الشمي من الصور في بناء الجمل الشعرية في بعض قصائد
 الديوان، فقد جاء في قصيدة " مخدع مغنية" قوله⁽¹⁾: [الخفيف]

شاع في جوّه الخيال، ورفّ الـ حسنٌ والسحرُ والمراح
 ونسيمٌ معطرٌ خفقت في هـ قلوبٌ ورفرفت أرواح
 ومنى كلهنّ أجنحةٌ تهف وودنيا بها يدفّ جناح
 ومن الزهر حولها حلقات طاب منها الشذا ورقّ النفاخ
 حملت كلُّ باقةٍ دمع مفد ون كما تحمل الندى الأدواح

إنّ الجوّ الشعري في الأبيات الأنفة هو جوّ تصويري خيالي، يحيط به " الحُسن والسحر والمرح" والنسيم
 المعطر، الذي تخفق فيه القلوب، وترفرف فيه الأرواح والمنى المتوّجة بأكاليل الزهور العبقّة بالعطر،
 والباقات المبلّلة بدموع المحبين، والزهور المخضلة بندى الصباح. إنّ حلقات الزهر وأكاليل الورد وإن كانت

(1) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص 45.

صورة بصرية قد شكلت المصدر الذي انتشر منه الشذا، وهي صورة شمّية طغت على الصورة البصرية وأفادت من طاقتها، وهذا التشكيل الشعري يدعو خيال الشاعر إلى شم رائحة العطر في مخدع المغنية والتمتع به، والصورة هنا مقترنة برؤيته الخاصة التي تصدر عنها الصورة أو تتأثر بها، فمنبع الصور الشمّية من داخل متأجج لدى الشاعر، والأصل فيه أن يكون مشموماً، بعد أن تكوّن رائحته مستقرة أصلاً في أعماق الذاكرة قبل ذلك، وهو بدوره يعمل على استدعاء هذه الصورة ومرتبطاتها حال حاجته إليها. ويقول الشاعر أيضاً في " الأجنحة المحترقة" التي أشرنا إليها في الصورة الليلية يصف ذهوله للحادث المفجع، فيلجأ إلى الشعر ليعبر عن مشاعره الحزينة تجاهه من خلال صور يرسمها لهذه للتجربة المؤلمة⁽¹⁾: [الكامل]

يا ملهمي الشعرَ هذا موقفٌ الشعرُ فيه فوق كلِّ بيان
لوددتُ لو أني عرضتُ بناتيهِ في المهرجانِ نواثرَ الريحانِ
عقدتُ من شعري ومن ريحانِها إكليلَ غارٍ أو نظيمَ جمانِ

إنَّ رائحة الريحان والغار هي معادل موضوعي لما قدّمه من صورة الطيارين الشهيدان المحترقين، فالانفعال الذي تنبعث منه الصورة بما تحمله من إشارات خاصة ودلالات مخترنة في الذاكرة يمكن استدعاؤها في هذه الحالة؛ لما لها من صلة وثيقة بالفكر الديني المتمثل في الرائحة الزكية المنبعثة من جثمان الطيارين كونهما شهيدان، ومن هذا المنطلق فإن الصورة الشمّية تمثل وسيلة تفاهم وتواصل روحي بين الشاعر ومتلقي شعره كما ذكرنا سابقاً، فهي رائحة مستقرة في الوجدان الجمعي للشاعر والمتلقي معاً. صحيح إن فاعلية الصور الشمّية في بناء الصورة الشعرية في الديوان لا تصل إلى مستوى فاعلية الصورتين الكبيرتين البصرية والسمعية، غير أنّ مستوى مشابه لمستوى الصورتين الذوقية واللمسية، بل إنَّ الشاعر ليرتقي بهذا المستوى إلى درجة عالية، فنجد في صورة ثالثة يحرق الزهور وأغصانها ليرسم لنا الصورة الشمّية الناتجة عن هذا الإحراق: فيجعل النار تشتعل بالزهور والأغصان في الآن معاً، ليزيد في الرائحة العطرية المشمومة، وليتيح لنا التمتع بشمّ طيب عطرها بشكل أكبر⁽²⁾: [السريع]

هاتوا الأزاهير وهاتوا الغصونُ وكل ما يحلو وما يجملُ

(1) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص78.

(2) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص112-113.

قد آن أن تفضوا بما تشعرون فأشعلوا النار بها أشعلوا
أو فاملؤوا من زهرها اليانع مجامر النار وألقوا البخور
وصعدوا في ذلة الضارع أنفاسكم نشوى بتلك العطور
أحبب بها من أنة عاطرة في مسمع الأملاك إذ تصعد
أصداؤها الرقافة الحائرة في وجهها الآفاق لا توصل

كما أن الشاعر يعمل على زيادة عبق عطر هذه الزهور والأغصان التي أشعل فيها النار بإضافة البخور إليهما، وذلك في طقس مليء بالهيبة يفيد من الصورة الشعبية للمتبحرين، الذين يبذون فيها رافعين لأيديهم وأكفهم فوق دخان المباخر، يحجزون دخانها المعطر كي لا يبتعد عنهم، فيعيون منه ما استطاعوا، ويعطرون به أجسامهم وثيابهم، وليعلو ما تبقي منه مما لم تستطع أيديهم وأكفهم حجزه فيعطر المكان كله، ولنلحظ الجو الذي يكتنف طقس التبخير المليء بالهيبة وبالذعوات والابتهالات التي لا توصل أمامها آفاق الأبواب العلوية كما يرى الشاعر.

وهناك صور شمسية أخرى في ديوان الشاعر: كصورة الأرض التي تبدو: "سكرى من عبير الزهور"⁽¹⁾، وصورة النسمة الرقيقة تهب على الربة، فتناسمها "النفحة العاطرة"⁽²⁾.

لقد نجح علي محمود طه بما جاء به في قصيدته من صور شعرية شمسية حسية، فالمعاني معروضة في الطريق يعرفها الشاعر وغيره، ولكنها محتاجة إلى صور فنية تتجسد فيها، ومهمة الشاعر أن يبدع لها هذه الأجساد التي يصورها من خلالها، على أن تتوافر لها شرائط الجمال الشكلي⁽³⁾، فالمعول عليه بالدرجة الأولى فيها هو جمال التشكيل.

الخاتمة

لحظنا من خلال البحث أن الجانب الأكبر من الصور الشعرية الحسية في ديوان الملاح التائه قد كان من نصيب الصورتين البصرية والسمعية على التوالي، فهما تشملان تجليات الحياة بكل جوانبها في

(1) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص 102.

(2) طه، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، ص 104.

(3) إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة،

بغداد، 1986، ص 398.

المرئي والمسموع، وقد يكون ذلك راجعاً في الصورة البصرية خاصة إلى محبة الشاعر الكبيرة لكل جميل مرئي، فهو عاشق للجمال أنى كان، وفي أي شكل تجسّد سواء في المكان أو في الإنسان أو حتى في الرؤى المعنوية التي كان يصورها تصويراً حسيّاً وهذا ما جعلنا نقدم هذه الصورة في البحث على غيرها من الصور، أما في الصورة السمعية فقد يرجع الأمر إلى عناية الشاعر بالسماع أو ما أطلق عليه ت. س. إليوت مصطلح الخيال السمعي كما ذكرنا بما فيه من تصوير للأصوات المألوفة والمتخيلة - وقد تتبّه بعض الملحنين إلى الجانب السمعي في شعر علي محمود طه بشكل عام فلحنوا بعض قصائده، كقصيدة " الجنود"، وقصيدة " فلسطين" اللتين لحنهما وغناها الموسيقار محمد عبد الوهاب. وتلت الصورتين الكبيرتين المذكورتين أنفاً الصور الذوقية فاللمسية فالشميّة على التوالي، وذلك حسب درجة حضورها في الديوان.

وبدت الصورة الشعرية الحسية في الديوان بشكل عام مليئة بتأملات الشاعر الخاصة والعامة، وبالانفعالات التي كانت تعتمل في نفسه، والتي تحاور معها بوساطة لغته الخاصة التي أشاد بها معاصروه من كبار الأدباء والشعراء والنقاد والباحثين العرب، والتي أتعب بها ناشئة الشعراء بفرادة أسلوبها وجمالها، جاء ذلك من خلال رؤيته للواقع الذي يعيشه أو من خلال الواقع الذي يطمح إلى تحقيقه، أو من خلال نفسه الشاعرة المتميزة برومانسيتها وحيرتها. فتمّ له بكل ذلك رسم هذه الصور البديعة بوساطة خيال شاعر خبير بالأساليب الفنية والرؤى الشعرية الرومانسية الحاملة، وبطبيعة الانفعالات النفسية العميقة التي أحسها، وبالتجارب الحياتية التي عاشها واقعا، والشعرية التي عاشها في قصائده تصوراً وخيالاً.

لقد جاءت صورُ علي محمود طه في ديوان الملاح التائه منحاذاً إلى سلطة الحواس، فأبدع لوحاتٍ شعرية جميلة في مجالات حواس البصر والسمع والذوق واللمس والشمّ، وكان الشاعر يعرف في كل حاسة كيف يبدع صورها منفردة أو متداخلة مع غيرها من الصور الحسية الأخرى، فيزيد في جمالية الصورة، وفي قدرتها على التعبير والإيحاء، وفي جعلها أكثر جمالاً وإمتاعاً.

المصادر والمراجع

- إسماعيل، عز الدين، *الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة*، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- أطميش، محسن، *دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر*، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982.
- أوستل، ر.، "الشعراء الرومانسيون"، ترجمة محمد العبد اللطيف، في *تاريخ كيمبرج للأدب العربي الحديث*، تحرير عبدالعزيز السبيل، أبو بكر باقادر، محمد الشوكاني، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2002.
- البصير، حسن كامل، *بناء الصورة الفنية في البيان العربي: موازنة وتطبيق*، المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987.
- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت471هـ/1078م)، *دلائل الإعجاز*، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1410هـ//1989.
- حسين، طه، *حديث الأربعاء*، ط9، دار المعارف، القاهرة، 1974.
- الحلّوجي، عبد الستار، *مع الملاح التائه علي محمود طه*، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970.
- الحوامدة، نجود عطاالله، "الصورة الفنية في ديوان الملاح التائه للشاعر علي محمود طه"، *مجلة كلية الآداب*، جامعة بغداد، العدد 99، 2012، ص489-531.
- درو، إليزابيث، *الشعر كيف نفهمه ونتذوقه*، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، 1961.
- الدسوقي، عبد العزيز، *جماعة ابولو وأثرها في الشعر الحديث*، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.
- الرباعي، عبدالقادر، *الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق*، دار العلوم، الرياض، 1984.
- ساعي، أحمد بسام، *حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه*، دار المأمون للتراث، دمشق، 1978.
- الصائغ، عبد الإله، *الخطاب الشعري الحدائوي والصورة الفنية: الحداثة وتحليل النص*، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، 1999.
- ضيف، شوقي، *الأدب العربي المعاصر في مصر*، ط8، دار المعارف، القاهرة، 1983.
- الطريفي، محمد نبيل، *شرح وتحقيق ديوان علي محمود طه*، دار الفكر العربي، بيروت، 2001.
- طه، علي محمود، *أرواح وأشباح*، دار العودة، بيروت، 1972.

- طه، علي محمود، ديوان علي محمود طه: الملاح التائه، دار العودة، بيروت، 1972.
- طه، علي محمود، ديوان علي محمود طه: لنيالي الملاح التائه، دار العودة، بيروت، 1972.
- طه، علي محمود، قصائد، اختارها وقدم لها صلاح عبدالصبور، ط2، دار الآداب، بيروت، 1978.
- العبدالرحمن، سعاد عبدالوهاب، الصورة الفنية الرومانسية عند الشاعر علي محمود طه، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1981.
- عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.
- كولردج (ت1834)، النظرية الرومانتيكية في الشعر: سيرة أدبية لكولردج، ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف، القاهرة، 1971.
- لويس، سي، دي، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، ومالك صبري، وسليمان حسن إبراهيم، مراجعة عناد غزوان إسماعيل، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982.
- محمد، علاء جاسم، الملك فيصل الأول: حياته ودوره السياسي في الثورة العربية وسورية والعراق 1883-1933، مكتبة اليقظة العربية، بغداد، 1990.
- الملائكة، نازك، الصومعة والشرفة الحمراء: دراسة نقدية في شعر علي محمود طه، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد (ت711هـ / 1311م)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ت.).
- ناصر، مصطفى، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1985.
- نافع، عبد الفتاح، الصورة الفنية في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983.
- وليك، رينه، ووآرن، أوستين، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1992.

ترتيب

- Al‘Abdālrahman, Su‘ād ‘Abd al-Wahhāb, *al-Şūrah al-Fannīyah al-Rūmānsīyah ‘inda al-Shā‘ir ‘Alī Maḥmūd Ṭāha*, MA thesis, Department of Arabic Language and literature, Faculty of Arts, Cairo University, 1981.
- Aṭmysh, Muḥsin, *Dayr al-Mllāk: Dirāsah Naqdīyah li al-Zwāhir al-Fannīyah fī al-Shi‘r al-‘Irāqī al-Mu‘āşir*, Ministry of Culture and Information, Baghdad, 1982.
- Al-Başīr, Ḥasan Kāmil, *Binā’ al-Şūrah al-Fannīyah fī al-Bayān al-‘Arabī: Muwāzanah wa Taṭbīq*, al-Majma‘ al-‘Ilmī al-‘Irāqī, Baghdad, 1987.

- Cooleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, translated into Arabic by ‘Abd al-Ḥakīm Ḥassān, Dār al-Ma‘ārif, Cairo, 1971.
- Dayf, Shawqī, *al-Adab al-‘Arabī al-Mu‘āṣir fī Miṣr*, 8th edition, Dār al-Ma‘ārif, Cairo, 1983.
- Al-Dasūqī, ‘Abd al-‘Azīz, *Jamā‘at Abūlū wa Atharuhā fī al-Shi‘r al-Ḥadīth*, al-Hay‘ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah li al-Ta’līf wa al-Nashr, Cairo, 1971.
- Drew, Elizabeth, *Poetry: a Modern Guide to its understanding and Enjoyment*, translated into Arabic by Muḥammad Ibrāhīm al-Shūsh, Maktabat Munayminah, Beirut, 1961.
- Al-Halwaj, ‘Abd al-Sattār, *Ma‘a al-Mallāḥ al-Tā’ih ‘Alī Maḥmūd Ṭāha*, al-Hay‘ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah li al-Ta’līf wa al-Nashr, (d.n.), 1970.
- Al-Ḥawāmidah, Najūd ‘Aṭallāh, "al-Ṣūrah al-Fanniyyah fī Dīwān al-Mallāḥ al-Tā’ih li al-Shā‘ir ‘Alī Maḥmūd Ṭāhā", *Journal of the Faculty of Arts*, Baghdad University, no. 99, 2012.
- Ḥusayn, Ṭāhā, *Ḥadīth al-Arbi‘ā’*, 9th edition, Dār al-Ma‘ārif, Cairo, 1974.
- Ismā‘īl, ‘Izz al-Dīn, *al-Usus al-Jamālīyah fī al-Naqd al-‘Arabī*, ‘*Arḍ wa Tafṣīr wa Muqāranah*, 3rd edition, Dār al-Shu‘ūn al-Thaqāfīyah al-‘Āmmah, Baghdad, 1986.
- Al-Jurjānī, Abū Bakr ‘Abd al-Qāhir bin ‘Abd al-Raḥmān (d. 471A.H./1078A.D.), *Dalā’il al-I‘jāz*, edited by Maḥmūd Muḥammad Shākīr, 2nd edition, Maktabat al-Khānjī, Cairo, 1989.
- Lewis, C., Day, *The poetic Image*, translated by Aḥmad Naṣīf al-Janābī, Mālik Ṣabrī, and Sulaymān Ḥasan Ibrāhīm, reviewed by ‘Inād Ghazwān Ismā‘īl, Ministry of Culture and Information, Baghdad, 1982.
- al-Malā’ikah, Nāzik, *al-Ṣawma‘ah wa al-Shurfah al-Ḥamrā’ : Dirāsah Naqdīyah fī Shi‘r ‘Alī Maḥmūd Ṭāha*, 2nd edition, Dār al-‘Ilm li al-Malāyīn, Beirut, 1979.
- Ibn Manzūr, Abū al-Faḍl Jamāl al-Dīn Muḥammad, (d.711A.H./1311A.D.). *Lisān al-‘Arab*, Dār Ṣādir, Beirut, (d.n.).
- Muḥammad, ‘Alā’ Jāsim, *al-Malik Fayṣal al-Awwal: Ḥayātuhu wa Dawruhu al-Siyāsī fī al-Thawrah al-‘Arabīyah wa Sūrīyah wa al-‘Irāq 1883-1933*, Maktabat al-Yaqzah al-‘Arabīyah, Baghdad, 1990.

- Nāfi', 'Abd al-Fattāh, *al-Ṣūrah al-Fannīyah fī Shi'r Bashshār bin Burd*, Dār al-Fikr li al-Nashr wa al-Tawzī', Amman, 1983.
- Nāšif, Muṣṭafá, *al-Ṣūrah al-Adabīyah*, Dār Miṣr li al-Ṭibā'ah, Cairo, 1985.
- Ostel, R., "Modern Arab romantic poets", translated into Arabic by Muḥammad al-'Abd al-Laṭīf, in the Cambridge History of Arabic Literature: Modern Arabic Literature, edited by 'Abd-al-'Azīz al-Sabīl, Abū Bakr Bāqādir, Muḥammad al-Shawkānī, Jeddah Literary Cultural Club, Jeddah, 2002.
- Al-Rabbā'ī, 'Abd-al-Qādir, *al-Ṣūrah al-Fannīyah fī al-Naqd al-Shi'rī: Dirāsah fī al-Nazarīyah wa al-Taṭbīq*, Dār al-'Ulūm, Riyadh, 1984.
- Al-Ṣā'igh, 'Abd al-Ilāh, *al-khiṭāb al-Shi'rī al-Hadāthawī wa al-Ṣūrah al-Fannīyah: al-Hadāthah wa Taḥlīl al-Naṣ*, al-Markaz al-Thaqāfī al-'Arabī, Beirut, Casablanca, 1999.
- Sā'ī, Aḥmad Bassām, *Ḥarakat al-Shi'r al-Hadīth fī Sūrīyah min khilāl A'lāmuhi*, Dār al-Ma'mūn li al-Turāth, Damascus, 1978.
- Ṭāhā, 'Alī Maḥmūd, *Arwāḥ wa Ashbāḥ*, Dār al-'Awdah, Beirut, 1972.
- Ṭāhā, 'Alī Maḥmūd, *Dīwān 'Alī Maḥmūd Ṭāhā : al-Mallāḥ al-Tā'ih*, Dār al-'Awdah, Beirut, 1972.
- Ṭāhā, 'Alī Maḥmūd, *Dīwān 'Alī Maḥmūd Ṭāhā : Layālī al-Mallāḥ al-Tā'ih*, Dār al-'Awdah, Beirut, 1972.
- Ṭāhā, 'Alī Maḥmūd, *Qaṣā'id*, Ikhtārahā wa Qaddama lahā Ṣalāḥ 'Abd al-Ṣabūr, 2nd edition, Dār al-Ādāb, Beirut, 1978.
- al-Ṭarīfī, Muḥammad Nabīl, *Dīwān 'Alī Maḥmūd Ṭāhā: explaining and editing*, Dār al-Fikr al-'Arabī, Beirut, 2001.
- 'Uṣfūr, Jābir, *al-Ṣūrah al-Fannīyah fī al-Turāth al-Naqdī wa al-Balāghī 'inda al-'Arab*, 3rd edition, al-Markaz al-Thaqāfī al-'Arabī, Beirut, 1992.
- Wellek, René and Warren, Austin, *theory of Literature*, translated into Arabic by 'Ādil Salāmah, Dār al-Mirrīkh, Alriyadh, 1992.