Arabian Gulf Journal of Humanities and Social Studies

ISSN: 3080-4086

الإصدار السابع - العدد التاسع عشر || تاريخ الإصدار 2026-10-20

الصورة وتمثلات الوعي الجمعي في شعر الحسين بن الحجاج النيلي (ت 319 هـ) دراسة سوسيونصية: أولاً: الصورة السمعية، ثانياً: الصورة البصرية.

Imagery and Representations of Collective Consciousness in the Poetry of Al-Husayn ibn al-Hajjaj al-Nili (D. 319 AH): A Socio-Textual Study

First: Auditory Imagery; Second: Visual Imagery.

أ.د. وليد شاكر نعاس

Prof. Dr. Waleed Shaker Naas

بروفسور في كلية التربية للعلوم الإنسانية - جامعة المثنى – العراق

م. م . عبد المجيد حميد نغيمش

Assist. Lect. Abdulmajeed Hameed Nughimesh

مدرس مساعد – مديرية تربية المثنى - العراق

DOI: https://doi.org/10.64355/agjhss71940

مجلة خليج العرب للدراسات الإنسانية والاجتماعية || هذه المقالة مفتوحة المصدر موزعة بموجب شروط وأحكام ترخيص مؤسسة المشاع الإبداعي(CC BY-NC-SA)

الملخص:
تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن الصورة الشعرية وتمثلات الوعي الجمعي في شعر الحسين بن الحجاج النيلي (ت 319هـ)، من خلال مقاربة سوسيونصية تسعى إلى تجاوز التصورات البلاغية التقليدية للصورة، والنظر إليها بوصفها بنية دلالية وثقافية تعكس علاقة الذات الشاعرة بمحيطها الاجتماعي. وتتناول الدراسة أنماط الصورة الحسية، ولا سيما الصورة السمعية والبصرية، من حيث تشكلها الفني ووظائفها التعبيرية والإيحائية داخل النص الشعري، مع التركيز على دور المدركات الحسية والخيال في إعادة تشكيل الواقع وتمثيل التحولات الاجتماعية والثقافية. كما تسعى إلى استجلاء الأبعاد الاجتماعية والرمزية للصورة، والكشف عن الأنساق الثقافية والوعي الجمعي المتضمن في الخطاب الشعري، من خلال تحليل نماذج شعرية مختارة، وبيان كيفية تحول العناصر الحسية إلى أدوات لإنتاج المعنى وبناء الدلالة. وتخلص الدراسة إلى أن الصورة الشعرية لدى ابن الحجاج تتجاوز وظيفتها الجمالية المباشرة، لتغدو وسيلة فنية لتمثيل التجربة الإنسانية والتعبير عن العلاقات الاجتماعية والقيم الثقافية داخل المجتمع.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية، الوعي الجمعي، الحسين بن الحجاج، المقاربة السوسيونصية.

Abstract:

This study aims to explore poetic imagery and its representations of collective consciousness in the poetry of Al-Husayn ibn al-Hajjaj al-Nili (d. 319 AH) through a socio-textual approach that moves beyond traditional rhetorical conceptions of imagery and examines it as a semantic and cultural structure reflecting the relationship between the poetic self and its social environment. The study addresses sensory forms of imagery, particularly auditory and visual imagery, in terms of their artistic formation and expressive and suggestive functions within the poetic text, with particular emphasis on the role of sensory perception and imagination in reconstructing reality and representing social and cultural transformations. It also seeks to investigate the social and symbolic dimensions of imagery and uncover the cultural patterns and collective consciousness embedded in poetic discourse through the analysis of selected poetic examples. Furthermore, it examines how sensory elements are transformed into artistic tools for meaning production and semantic construction. The study concludes that poetic imagery in Ibn al-Hajjaj's poetry extends beyond its immediate aesthetic function to become an artistic means of representing human experience and expressing social relationships and cultural values within society.

Keywords: Poetic Imagery, Collective Consciousness, Al-Husayn ibn al-Hajjaj, Socio-Textual Approach.

مدخل :

لم تعد دراسة أنماط الصورة الفنية حبيسة التصورات البلاغية التقليدية، إنما اتسعت في النقد الحديث لتستوعب مقاربات متعددة أعادت تحديد طبيعتها ووظيفتها؛ إذ غدت بنية دلالية مركبة تتداخل فيها الأبعاد الذهنية والبلاغية والرمزية، تبعاً لاختلاف الأطر المنهجية التي توجه قراءة المصطلح، لذلك اتجهت الدراسات الحديثة إلى معالجة الصورة بوصفها فعلاً ثقافياً واجتماعياً يتجاوز حدود الزخرفة البيانية إلى تمثيل الوعي الجمعي وتحولات الواقع[1]، داخل النص الشعري.

وفي هذا السياق، سعت بعض الدراسات، لا سيما النفسية منها، إلى ربط الصورة بقنوات الإدراك الحسي، فميزت بين أنماط بصرية وسمعية ولمسية وذوقية وغيرها، محاولة ضبط الظاهرة وتقنين بنيتها الإدراكية، غير أن هذا التصنيف، على الرغم من قيمته الإجرائية، يظل قاصراً على الإحاطة بالطبيعة المركبة للصورة الشعرية؛ إذ إن الصورة تتسم بالمرونة والتداخل، ويمكن أن تقرأ ضمن أكثر من نمط تبعاً لزاوية التلقي ومنظور القراءة[2]، وهو ما يجعل حصرها في بعدها الحسي مقاربة جزئية لا تستوعب عمقها الاجتماعي.

(1) ينظر: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د. نعيم اليافعي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د. ط)، 1983م: 65، 67.
(2) ينظر: م:/ نفسه: 60، 61.

وعليه، فإن حصر الصورة في بعدها الحسي يظل مقاربة جزئية، لأن التشكيل الصوري لا يقوم على تفاعل معقد بين المدرك الحسي والبناء الذهني[3]، وهو ما يمنح الصورة خصوصيتها ويعمق طاقتها الدلالية داخل النسيج النصي؛ فالصورة قد تتخذ هيئة حسية ظاهرة، وقد تنزع إلى طابع سيكولوجي يعكس خلجات النفس وتمثلات المجتمع، منبثقة من خيال منتج يجعل من اللغة أداةً تأسيسية في بناء الصورة، لا بوصفها وسيطاً ناقلاً فحسب، إنما بوصفها عمقاً بنائياً يتشكل عبره المعنى الشعري، الذي يمنحها نبض الحياة؛ فالصورة ((قد تكون بصرية أو ربما تكون سيكولوجية تماماً))[4]، بما تنطوي عليه من تمثيل للتجربة الإنسانية في أبعادها الفردية والجمعية.

لذلك تغدو الكلمات المكون الأساسي في بناء البنية التعبيرية للصورة[5]، بوصفها الحامل الذي تتجسد عبره الرؤية الاجتماعية والثقافية للنص؛ إذ يتحول البناء الفني للصورة إلى انزياح لغوي إيحائي، يعيد تمثيل المعاني والأفكار في صيغ مبتكرة، محولاً إياها إلى تشكيلات حسية نابضة بالحركة[6]، يتداخل فيها الذات بمحيطه الثقافي والاجتماعي.

وعليه، فإن الصورة الشعرية تنهض بوظيفة تحويل المجرد إلى محسوس، واستحضار الغائب في أفق الحضور الجمالي[7]، الأمر الذي يفضي إلى توليد دلالات جديدة تتجاوز المعنى المعجمي للألفاظ إلى مستويات خطابية متعددة، فتمنح النص فرادته، وتفتح بنيته على التأويل المستمر، مضيفاً إليه هوية متجددة مع كل قراءة[8]، لذا تتجلى العلاقة الجدلية بين الذات الشاعرة وموضوعها؛ إذ تتحقق داخل الصورة علاقة عضوية بين الفردي والجماعي، والخاص والعام، بما يجعلها مرآة لوعي احتماعي وثقافي متحول.

من هنا، اتجهت الدراسات النقدية العربية الحديثة إلى مقاربة الصورة الشعرية بوصفها نتاجاً ثقافياً واجتماعياً مركباً، يتشكل ضمن شبكة من التفاعلات التي تربط الوعي الجمالي بسياقه التاريخي[9]، ولم يعد النظر إليها مقتصراً على حدود البلاغة التقليدية، إنما تجاوز ذلك إلى وصفها بنية دالة حتى في غياب المجاز الصريح، بما تكشف عنه من طاقة تخييلية كامنة في اللغة[10]، تجعل النص قادراً على تمثيل الواقع وإعادة تشكيله رمزياً.

وفي ضوء هذا التصور، يتداخل سؤال الصورة مع سؤال أعمق يتعلق بآليات تمثيل العالم شعرياً؛ أي كيف تتحول الصورة إلى أداة اجتماعية تعبر عن الوعي الجمعي وموقفه من الواقع؟، وهنا يتقدم الخيال بوصفه طاقة إنتاجية مركزية داخل بنية الزمن، قادرة على توليد تمثلات شعرية تحول التعدد إلى وحدة دلالية[11]؛ فالخيال يولد صوراً شعرية في لحظة اجتماعية محددة، حين يغدو ((الشعر تفكير بالصورة))[12]، وتصبح الصورة مرآة تنعكس فيها تحولات المجتمع وتواتراه الطبقية والثقافية.

ومن ثم، لا يرتبط اختيار الشاعر لصوره وأساليبه بالبنية الجمالية وحدها، أنما يكشف عن موقعه الاجتماعي وعلاقته بالنسق الثقافي السائد؛ فالإبداع لا يعود حكراً على النخب، أنما يتأسس على وعي جمعي تتوزع تمثلاته داخل مختلف الفئات الاجتماعية[13].

([3]) ينظر: الصورة الحسية البصرية في شعر البهاء زهير، أسعد غالي شنيع، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، جامعة القادسية، م/ 28، ع/ 2، 2025م: 14.

([4]) نظرية الأدب، رينه وليك، أوستن وآرن، تعر: د. عادل سلامة، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية - الرياض، (د. ط)، 14123هـ - 1992م: 256.

([5]) ينظر: الصورة الشعرية: سيسل دي لويس، تر: د. أحمد نصيف الجنابي، وآخرون، مر: د. عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، بغداد، سلسلة الكتب المترجمة (121)، 1982م: 20، 21.

([6]) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م: 58، 59.

([7]) ينظر: الصورة الشعرية في شعر الشريف المرتضى (ت 436هـ)، ماجدة عطية حميدي، د. سليم ضيول قاسم، مجلة الفنون والآداب وعلوم الإنسانيات والاجتماع، كلية الإمارات للعلوم التربوية والنفسية، الإمارات العربية المتحدة، ع/ 40، 2019م: 72.

([8]) ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م: 3.

([9]) ينظر: الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط2، 1981م: 6.

([10]) الصورة الشعرية ونماذجها بين جرير والفرزدق، د. صالح محمد حسن، مجلة أبحاث، كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، م/ 9، ع/ 4، 2010م: 233، 235.

([11]) ينظر: كولردج، د. محمد مصطفى بدوي، سلسلة نوابغ الفكر الغربي (15)، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1988م: 90.

([12]) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م: 8.

([13]) ينظر: أدب المهمشين في العصر العباسي من القرن الثاني حتى نهاية القرن الرابع الهجري، د. نورس ابراهيم عبد الهادي: 254.

من هذا المنطلق، تبدو تجربة ابن الحجاج انعكاساً لبيئة اجتماعية أسهمت في تشكيل وعيه الجمالي وانحيازه إلى الفئات المهمشة عبر لغة تصويرية كثيفة الدلالات، تستثمر الواقع اليومي وتحولاته اليومية، لذلك تتجاوز الصورة الشعرية عنده معناها الظاهر لتنتج دلالات جديدة تقوم على خرق المألوف وكسر أفق التوقع؛ فالصورة ((ليست جديدة في شكلها بل في الكلمات الجديدة التي جسدتها فيها عبقرية الشاعر لا غيره))[14]، بوصفها آلية لإعادة بناء المعنى داخل النص[15]، كما تتعدد مستويات الدلالة بين الصريح والضمني والنسقي، وهو ما يعبّر عنه عبد الله الغذامي بـ"الوظيفة النسقية"[16]، التي تكشف الأنساق الثقافية المضمرة خلف الخطاب، لتغدو الصورة أداة لإعادة تشكيل اللغة وتمثيل التجربة الاجتماعية والثقافية داخل النص.

ثم إن الشاعر، إذا أوتي صفاء القريحة ونفاذ البصيرة، استطاع أن يتصور معالم الصورة في ذهنه، فيؤلف أجزاءها على مهل، ويحكم نسجها شيئا فشيئا، حتى تستوي تامة في خاطره، ثم يبرزها في صيغة لغوية متماسكة؛ ذلك أن القوة المتخيلة تحفظ صور المحسوسات في خزائن الذهن، وتملك استعادتها بعد غيابها عن الحواس[17]، مع بقاء أجزائها متآلفة في بناء متماسك، وهو ما يمنح الصورة وحدتها العضوية داخل التجربة الشعرية.

وعليه، تعد الصورة واسطة الشعر وجوهره الذي يقوم عليه، إذ تنتظم القصيدة بما هي بناء فني في وحدات متعددة تتآلف أجزاؤها لتشيد بنيانها العام، وكل وحدة من هذه الوحدات صورة قائمة بذاتها، تتساند مع غيرها حتى تتكون الصورة الكلية التي تجسد العمل الفني في تمامه[18]،

وعليه، تتجلى أهمية الصورة الحسية، بوصفها وسيلة جمالية ومعرفية لنقل تجربة الشاعر إلى المتلقي؛ إذ لا يكتفي الشاعر بالإدراك السطحي للأشياء، إنما ينفذ إلى أعماقها، ويكشف عن جوهرها المستتر، فيعيد تقديمها في صورة جديدة تتجاوز المألوف، وتستثمر المفارق والنادر لإثارة الدهشة وتعميق التجربة الجمالية للنص[19]؛ فتغدو الصورة الشعرية فعلاً اجتماعياً وثقافياً، تعيد تشكيل العالم داخل اللغة، وتكشف عن تشابك الذات بالمجتمع والسلطة والوعي الجمعي.

أولاً: الصورة السمعية:

تنهض الصورة السمعية إلى جانب الصورة البصرية بوصفهما إحدى الآليات العقلية والثقافية، التي يتوسلها الشاعر تقنية تواصلٍ شعري لإعادة تشكيل العالم في هيئة حسية قابلة للتلقي والتأويل، فهي توظف معطيات حاسة السمع لخلق تمثيل إيحائي ينبثق من الأصوات اللغوية وإيقاعاتها داخل النسيج الشعري[20]، فهي لا تقتصر على استحضار الصوت بوصفه وحده حسية مستقلة، إنما تتجاوزه إلى بناء مشهد سمعي ذي دلالة اجتماعية وثقافية، يستقبل عبر الأذن ليتحول إلى وعي إدراكي مشحون بالانفعال والرمز[21]، فيغدو الصوت جزءاً من بنية دلالية تكشف عن تجربة الشاعر ورؤيته.

وإذ نظرنا إلى الصورة السمعية في ضوء المقاربة السوسيونصية تغدو فضاء تداولياً يعكس توتر الخطاب بين ذات منتجة تنطق بالعالم وذات متلقية تعيد تشكيله ضمن سياقها الاجتماعي؛ إذ تتجاور الأصوات، وجرس الكلمات، ونبرات الأداء الشعري لتنتج معنى يغادر حدود الإدراك الصوتي، إلى تمثيل البنى الاجتماعية التي تتحرك داخلها القصيدة، حين تتحول اللقطة المألوفة، في هذا السياق، إلى آليات فنية تقوم على قلب الواقع أو إعادة

([14]) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1986م: 44.

([15]) ينظر: قراءة أسلوبية في شعر الحسين بن الحجاج البغدادي، د. حمدية عباس جاسم الخفاجي، مجلة مدار الآداب، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ع/ 37: 406.

([16]) ينظر: النقد الثقافي، قراءة في الانساق الثقافية: 68، 72.

([17]) ينظر: الصورة الفنية في شعر علي بن الجهم، د. عبد السلام أحمد الراغب، ناشرون دار الرفاعي للنشر، دار القلم العربي، سوريا- حلب، ط1، 2009م: 25.

([18]) مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د. نعيم اليافعي: 39، 40.

([19]) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور: 173.

([20]) ينظر: الصورة السمعية في البنية الإيقاعية عند فاضل إبراهيم الحمداني، رغدة محمد عبد البياتي، د. محمد الجرفي، مجلة ديالى للبحوث الإنسانية، جامعة ديالى، ع/ 59، 2023م: 115.

([21]) ينظر: أركان الصورة الشعرية في تجربة نوفل أبو رغيف، سرى عبد الله الدوري، دار الكتب العلمية للطباعة والنشر والتوزيع، العراق- بغداد، ط 1، 1440هـ، 2019م: 85، 86.

تشكيله[22]، سمعياً عبر التلاعب بالمعاني والصورة و بنية الالفاظ، فيغدو الصوت وسيطاً لتمرير الوعي الجمعي، وإنتاج رؤى تحاور الواقع وتفكك أنساقه وعياً فردياً أو جماعياً.

من هذا المنطلق، تبدو أهمية حاسة السمع في الشعر من أكثر الأحداث الذهنية، نظراً لما يلتقط الشاعر من مؤثرات صوتية تثير مخيلة القارئ وينقله ((من فضاء اللغة الاعتيادية إلى لغة الموسيقى))[23]، فيغدو العنصر السمعي جزءاً من بنية فنية تتجاوز وظيفته الإدراكية المباشرة لتؤسس أفقاً شعرياً خاصاً.

وقد أشار القرآن الكريم إلى مكانة السمع في نظام الإدراك، في قوله تعالى: ((إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَٰئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُولًا))[24]؛ إذ قدم السمع على البصر، تنبيها إلى أهميته في تلقي المعرفة وتشكيل الوعي، كما ورد في قوله تعالى: ((قَالَ لَا تَخَافَا إِنَّنِي مَعَكُمَا أَسْمَعُ وَأَرَى))[25]، وفي قوله تعالى: ((أَمْ يَحْسَبُونَ أَنَّا لَا نَسْمَعُ سِرَّهُمْ وَنَجْوَاهُمْ بَلَى وَرُسُلُنَا لَدَيْهِمْ يَكْتُبُونَ))[26]، وقوله تعالى: ((وَمَا كُنْتُمْ تَسْتَتِرُونَ أَنْ يَشْهَدَ عَلَيْكُمْ سَمْعُكُمْ وَلَا أَبْصَارُكُمْ وَلَا جُلُودُكُمْ وَلَٰكِنْ ظَنَنْتُمْ أَنَّ اللَّهَ لَا يَعْلَمُ كَثِيرًا مِمَّا تَعْمَلُونَ))[27]؛ إذ يتجاوز السمع وظيفته الحسية ليغدو أداةً للكشف والمساءلة والشهادة، وهو ما يدل على عمق حضوره في البنية الثقافية.

ومن هنا، فإن استحضار السمع في شعر الحسين بن الحجاج، يتأسس على امتداد معرفي وثقافي، الذي يرفد الصورة السمعية بطاقات دلالية، تجعل منه أداة لإنتاج المعنى، فالصوت عنده يتكثف ليغدو أداة للتعبير عن تواتر التجربة الشعرية، التي يعاد ترتيب سلم الحواس داخل النص بما ينسجم مع طبيعة التجربة الاجتماعية التي يستند إليها الشاعر[28]؛ فالسمع، في هذا السياق، يتحول إلى فضاء تفاعلي تبنى عبره العلامة الشعرية، حين تنتقل الأصوات من حيزها الفيزيائي إلى حيز تخييلي مشترك، فيجد المتلقي نفسه منخرطاً في عملية تأويلية تستدعي مخزونه الثقافي ووعيه الجمعي، فيعيد إنتاج الصورة السمعية داخل أفق النص[29]، متوقفاً عند كثافتها الدلالية وما تحمله من شحنات اجتماعية وإيحائية، وهو ما يمنح الخطاب الشعري طاقته على الاستدعاء والتأثير ضمن شروط تلقيه التاريخية والثقافية.

ولو تأملنا محور الذات المتشظية (التشتت والحاجة للآخر)، قول ابن الحجاج في أبي سعد: (الوافر)

أَبَا سَعْدٍ وَوَعدُكَ لَسْتُ أَخشَـى ... عَلَيـــهِ أنَ يُخِلَّ بِهِ الوَفـــاءُ

لهذا اليَومِ غَوَّلَ بـــيْ رَجائـي ... عَلَيكَ وَلَمْ يُنافِسْنـــي رَجـــاءُ

وَأَنْتَ المرءُ تُطْرِبُكَ القَوافـــي ... وَيَملكُ ثَغْرَ صَبْوَتِكَ الثَّنـــــاءُ

وَتَسْمَعُ دعوَاتي إنَّ الكَريمَ الـ ... ـجَليلَ القَدْرِ يُسْمِعُـهُ الدُّعاءُ

جُعِلْتُ لَكَ الفِداءَ وَقَلَّ عِنْـــدي ... بِنَفسي وَالنُّفـــوسِ لَكَ الفِـداءُ

تَأَمَّلْ حـــالَ عَبْدِكَ فَهْيَ حـالٌ ... عَنِ الأَبْصـارِ لَبسَ بها خَفـــاءُ

وَداوِ مِنَ الأسى دَنفاً مَريضـــاً ... مَتَـى أَعْرَضتَ أَعْوَزَهُ الشِّفـــاءُ[30]

تقارب هذه الأبيات خطاب طلب مشفوع بتأديب رمزي للعلاقة بين ذات متكلمة ومركز اجتماعي ذي سلطة تمثله شخصية (أبي سعد)؛ إذ تبنى العلاقة على تداول لغوي تتحول فيه الصورة السمعية إلى آلية إنتاج للمعنى وتنظيم للقيم داخل النص، ففي قوله: (وأنتَ المرءُ تُطربُكَ القوافي)،

([22]) ينظر: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الاسلام، دراسة، د. صاحب خليل إبراهيم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م: 19.

([23]) جماليات الصورة السمعية (هيئات وأحوال) في مقتطفات شعرية منتخبة، نادية عبد الرضا علي موسى، مجلة كلية الآداب- الجامعة المستنصرية، م/ 45، ع/ 99، 2022م: 125.

([24]) الإسراء: 36.

([25]) طه: 46.

([26]) الزخرف: 80.

([27]) فصلت: 22.

([28]) ينظر: إيقاع الشعر العربي: قراءة سوسيوثقافية، علي عبد الحسين حداد، مجلة أبحاث ميسان، جامعة ميسان، كلية التربية، م/ 15، ع/ 30، 2019م: 79، 80.

([29]) ينظر: الصورة الحسية في شعر سفيان بن مصعب العبدي (ت 170 هـ)، احمد سلمان داود، د. حربي نعيم الشبلي، مجلة آداب الكوفة، غ/ 56، 1444هـ - 2023م: 1/ 499.

([30]) الديوان: 1/ 146.

تتجلى الصورة السمعية الجمالية عبر إحالة القوافي إلى مجال فضائي، بما يجعل الطرب فعلاً استقبالياً لا يتحقق إلا بالأذن؛ فالصورة لا تقف عند حدود الإدراك الحسي الخارجي، بل يتكثف فيها المسموع ليصبح علامة دالة تستجمع أطراف التجربة، وتعيد توزيعها داخل بنية إيقاعية تنصت فيها الذات إلى العالم بقدر ما تعيد تشكيله[31]، وتتعمق هذه البنية في قوله: (وتسمعُ دعواتي إن الكريم الجليل القدر يسمعه الدعاء)، حين تظهر الصورة السمعية المباشرة من خلال فعلي تسمع ويسمعه، ويتحول الدعاء من مجرد لفظ إلى صوت اجتماعي ذي مشروعية أخلاقية، كما تحضر الصورة السمعية الضمنية في بنية الرجاء والنداء، لا سيما في قوله (ولم ينافسني رجاء) و(تأمّل حال عبدك)، حين يفهم الرجاء والتوسل بوصفهما أصواتاً داخلية وخارجية تبث في الفضاء الخطابي، حتى وإن لم يصرح بالفعل السمعي صراحة.

ويبلغ التوتر السوسيونصي ذروته في (متى أعرضتَ أعوزه الشفاء)؛ إذ يقابل السماع بالإعراض؛ فتتحول الصورة السمعية إلى معيار قيمي يحدد مصير الذات المتكلمة[32]؛ فالسماع يعني الاعتراف والنجدة، بينما الإعراض يعني انقطاع الصوت ليحل إمكان الشفاء، وبهذا تؤدي الصورة السمعية بنية تداولية تنظم العلاقة بين الصوت والسلطة.

وفي سياق مدحي يقدم على استعادة الثقة بالممدوح بعد لحظة يأس وانقطاع، يقول: (الخفيف)

أَيُّهـــا السَّيّـــدُ الذي لِنـــداهُ غارَةٌ في البُدورِ وَالأَكيـــاسِ

وَالشُّـــجاعُ الذي تَفرُّ إِذا أَقـــ ـبَلَ أُسْدُ الشَّرى مِنَ الأَخْياسِ

وَالذي خَطُّهُ إِذا خايَرَ الكُتّـــ ـــابَ زَهْرُ الرَّبيـــعِ القِرْطاسِ

أَنْتَ أَحْيَيتَ لي رَجائي وَقَد ما ت وَأَثْكَلْتَني قُنوطـــي وَيـاســـي

أَنْتَ أَلزَمتَنـــي مُعاوَدَةَ المـــدْ حِ وَذِكْرَ ثَنيـــهِ بَعْدَ التَّناســـي[33]

لا يبدأ النص بصوت مكتمل، إنما بفراغ ينتظر أن يملأ بالاستجابة؛

فصيغة (أيها السيد) تفهم على أنها تعليقا للقول على إمكان سماع النداء؛ إذ يتأخر المتكلم عن خطابه، كأن الصوت لا يمنح شرعيته إلا إذا سبقته أذن تستقبله.

وعلى هذا النحو، تكشف الصيغة عن نظام خفي يجعل السماع شرطاً أولياً لظهور الخطاب؛ إذ يغدو المخاطب موضعا لتجمع الأصوات لا مجرد طرف فيها.

ومن هذا المنظور، تغدو (لِنداه) انتقالا من منطق الفعل إلى منطق الأثر، وهو انتقال يحيل إلى تحول الدلالة من مستوى الإنجاز الفردي إلى مستوى التداول الاجتماعي؛ فالندى لا يقاس بما يتحقق بما أنجز، إنما بما يتداول عنه، أي بما يتركه من صدى داخل الوعي الجمعي، وهنا تتشكل الصورة السمعية بوصفها تمثيلا لصيرورة اجتماعية، حين يتحول الفعل إلى خطاب، والخطاب إلى أثر قابل لإعادة الإنتاج داخل بنية الجماعة.

ثم تأتي لفظة (تفرّ) فتفكك مركزية الرؤية لصالح السماع، وهو ما يمكن قراءته انزياحا في أنماط الإدراك المرتبطة بالبنية الاجتماعية للخطاب؛ إذ لا يدرك الحدث عبر حضوره البصري، إنما عبر ما يشاع عنه، أي عبر صوته المتداول والفاعل داخل النسق النصي، الذي يعاد تنظيمه وتأويله وفق موقع الذات[34]، بذلك، تتقدم الأذن بوصفها أداة لالتقاط الخطاب الاجتماعي، في حين تتأخر العين إلى مرتبة التحقق اللاحق.

وتبلغ هذه البنية أقصى تمظهرها في (خطّه... زهر الربيع القرطاس)، حين تتحول الكتابة إلى أثرٍ يؤجل الصوت ولا يلغيه؛ فالكتابة ليست نقيض الكلام، إنما نظام يؤمن بقاء العلامة خارج لحظة التلفظ، بما يسمح بإعادة استحضارها داخل السياقات متجددة[35]، ليغدو الخط فضاء لحفظ الخطاب واستمرار تداوله؛ إذ يتحول الصوت من حضور آني إلى أثر قابل للاستعادة والتأويل داخل الوعي الثقافي.

([31]) ينظر: الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، عبد القادر الرباعي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1984م: 85.

([32]) ينظر: فاعليّة الإيقاع السمعي في شعر عبد الله البردوني: ديوان وجوه دخانية في مرايا الليل أنموذجًا، سعد جرجيس سعيد، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، جامعة تكريت، م/ 27، ع/ 3، 2020م: 124، 125.

([33]) الديوان: 3/ 35،.

([34]) ينظر: تشكل الصورة الشعرية في النص الشعري المعاصر، د. حنان بومالي، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، الجزائر، ع/ 23، 2018م: 124.

([35]) ينظر: في علم الكتابة، جاك دريدا، تر: أنور مغيث، منى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008م: 167.

وعلى هذا الأساس، تتشكل الصورة السمعية من تحويل عناصر النص إلى بنية قابلة للإنصات[36]؛ فالنداء يفتح المجال، والندى يرسخ الصدى، والحركة تستعاد سمعيا، والكتابة تحفظ الصوت في غيابه، وبهذا، يتحول الصوت من عنصر داخل النص إلى معيارٍ لظهوره، إذ لا يدخل في دائرة الدلالة إلا ما يمتلك القدرة على أن يسمع ويعاد تداوله.

ثم يتحول من مقام القول من الإنشاد الآني إلى وعي بخلود الشعر وتداوله كتابة وقراءة: (الخفيف)

فَاسْمَعْ مَدِيحِي وَاشْرَبْ هَنِيئًا ... فِـــي قَـــدَحٍ مَحْكَـــمٍ مُكَـــعَّبِ
مَدْحٌ سَيُرْوَى مَا عِشْتُ عَنِّـــي ... وَبَـــعْدَ مَـــوْتِـــي يُقْرَأُ وَيُكْتَـــبُ
كَأَنَّنِـــي عِنْـــدَهُ بِشِـــعْرِي ... "قَيْـــسُ الرُّقَيَّاتِ" عِنْدَ "مُصْعَبِ"
بَعْضُ عَرُوضِ الخَلِيلِ فِيـــهِ ... وَبَعْـــضُ إِعْـــرَابِـــهِ لِثَعْلَـــبُ
مَوْلَايَ يَا مَـــــنْ لَهُ وَفِيـــهِ ... مَا عِشْتُ نَفْسِي تَرْضَى وَتَغْضَبُ[37]

يشتغل السمع في هذا النص على بنية التواتر الدلالي داخل البنية الاجتماعية؛ إذ تتحول صيغة (فاسمع مديحي) إلى محاولة لإنتاج تواصل متخيل يعوض هشاشة الموقع الاجتماعي الذي يصدر عنه الشاعر؛ فالصوت يكشف عن وعي مأزوم يسعى إلى تثبيت شرعيته تداولياً عبر اقتران السمع بالشرب في (واشرب هنيئا) يمثل شكلاً من أشكال التشيؤ اللغوي؛ إذ يتحول الخطاب إلى موضوع استهلاك مكتمل، لا إلى فعل تواصل حي، وكأن الصوت قد بلغ غايته بالفعل؛ فتتحول الصورة السمعية إلى أداة لإنتاج وهم تداولي داخل خطاب يفتقر إلى ضمانات هذا الاكتمال[38].

غير أن هذا الوهم سرعان ما يتصدع في قوله: (مدحٌ سيروى... وبعد موتي يُقرأ ويُكتب)، حين ينكشف أن الخطاب بوصفه وعياً مؤجلاً لا يتحقق إلا عبر الزمن، وهو ما يقترب من تصور غولدمان لـ (الوعي الممكن)، أي أن السمع يستبدل بزمن قادم، لا بلحظة راهنة؛ فيغدو الصوت مؤجل الاكتمال، لا مكتملًا، بهذا، تنهار البنية التعويضية التي أقامها الشاعر، ويتحول السمع من وهم الحضور إلى دليل غياب ممتد، تتحدد عبره فاعلية الصورة ضمن عتبة إدراكية دقيقة، تبلغ عندها أقصى طاقتها حين يتوازن وضوحها مع كثافة إيحائها، ثم تنقلب إلى فائض معطل متى تجاوزت هذا الحد[39]؛ إذ يتبدد أثرها الجمالي بدل أن يتكثف.

في هذا الأفق، يشتغل استدعاء صورة (قيس الرقيّات عند مصعب) كآلية سوسيونصية تستند إلى ذاكرة ثقافي جاهز تمنح الخطاب شرعية مسبقة، فيتحول من موقع المنشئ إلى موقع المستند، فتغدو شرعيته معارة، ويتحقق بوصفه صدى لذاكرة ثقافية لا مصدرا أصيلًا لها.

أما الإحالة إلى الخليل وثعلب، فإنها تؤدي وظيفة مختلفة، إنها تحول الصوت إلى تركيب من قوانين جاهزة، أي إلى شيء يمكن التحقق منه خارج التجربة، بهذا، يتخلى الصوت عن طابعه الحي، ليغدو مقننا سلفا، وكأن الشاعر يعوض هشاشة صوته بإسناده إلى أنظمة تضمن له شكلًا من أشكال الاكتمال الشكلي؛ فهي تمر عبر ثلاث حركات متوترة، ادعاء السمع (فاسمع)، وتثبيت وهم اكتماله (اشرب)، وكشف تأجيله (سيروى، وكتب)، غير أن هذا الاكتمال لا يصمد، إذ ينكشف في كل مرة عن أثرا متخيلًا لا يتحقق إلا عبر تأجيله أو استعارته أو تقنينه.

وفي موضع آخر تتحول الصورة السمعية إلى وسيط اجتماعي وجداني يتأسس على النداء والشكوى، بما يكشف عن قلق الفقد واستمرار التعلق بالغائب داخل فضاء نفسي مشحون بالانتظار، فيقول: (مجزوء الرمل)

يا بَعيـــدَ الدارِ عنّـــي ... وَهْـــوَ مـــن قَلْبي قَريبُ
كَـــمْ أُناديكَ إِذا هَبَّـــ ... ـــتْ ليَ الرّيحُ الجَنـوبُ
سَلْ بِعَيني هَلْ لها بَعـ ... ـــدَكَ فـي النَّومِ نَصيبُ
وَبِقَلْبـــي هَلْ لَهُ غَيـــ ... ـــرُكَ في الخَلْـــقِ حَبيبُ[40]

([36])ينظر: جماليات الصورة الحسية في شعر أوس بن حجر، زينب عبد الحسين حداد، مجلة أبحاث ميسان، جامعة ميسان، كلية التربية، م/ 19، ع/ 38، 2023م: 200.
([37]) الديوان: 1/ 255.
([38]) ينظر: الصورة الحسية في شعر عبد الحكيم الفقيه، د. عبد الله محمد الدحملي، د. عبد الله حامد جاد الله، مجلة آداب، كلية الآداب، جامعة الخرطوم، السودان، ع/ 48، 2023م: 56، 57.
([39]) ينظر: البلاغة المدخل لدراسة الصورة البيانية، فرانسوا مورو، تر: الولي محمد، جرير عائشة، أفريقيا الشرق، المغرب ط٢، ٢٠٠٣م: 75، 76.
([40]) الديوان: 1/ 266، 267.

تتشكل الصورة السمعية في هذا النص عبر نظام إنصاتي متوتر يجعل الصوت بديلاً عن الحضور المفقود، فلا يصدر النداء من ذات مستقرة، إنما من ذات مأزومة اجتماعياً ونفسياً، تحاول ترميم انقطاعها بالعالم عبر الاستدعاء الصوتي؛ إذ يفتتح الشاعر خطابه بقوله: (يا بعيد الدار عني ...)، ليؤسس منذ البدء مفارقة مزدوجة بين البعد المكاني والقرب الوجداني، وهي مفارقة تكشف خللاً في نظام العلاقة بين الذات والآخر؛ فالمحبوب حاضر شعورياً إلى درجة الامتزاج، لكنه غائب واقعياً إلى حد يستدعي النداء.

من هنا، تتولد القيمة السوسيولوجية للصوت، بوصفه ممارسة تعويضية تنتمي إلى ثقافة الغياب؛ فالذات تستعيض عن الحركة الواقعية بالفعل الصوتي في (كم أناديك)، وكأن الصوت يؤدي وظيفة اجتماعية بديلة عن اللقاء[41]؛ لذلك يتحول الصوت إلى طقس استدعائي يكرر الإحساس بالفقد أكثر مما يلغي أثره، وهو ما يجعل الخطاب السمعي أقرب إلى إنتاج الصدى، حين يقترن بحركة الريح في (إذا هبت لي الريح الجنوب)، ليتحول إلى وسيط تعويضي يحمل أثر الذات خارج حدودها[42]، وكأن الشاعر يعترف ضمنياً بفشل صوته الفردي في بلوغ الآخر، فيستعين بالطبيعة لتقوم مقامه، بل تتحول الرياح إلى فضاء بديل للصوت، حتى يغدو النداء ممتزجاً بحركتها، وكأن الذات تفقد حدودها الخاصة لتذوب داخل الطبيعة، كما أن اختيار (الريح الجنوب)، ليس بريئاً دلالياً؛ فالجنوب في الوعي العربي ارتبط باللين والرطوبة والحنين، بخلاف رياح الشمال ذات القسوة والجفاف، الأمر الذي يمنح الصوت بعداً ثقافياً متجذراً في الذاكرة الجمعية، فيتحول النداء إلى استدعاء مشبع بخبرة اجتماعية مشتركة.

ثم ينتقل إلى حوار مباشر، تتخفف فيه الذات من حدة التواتر بالمراوغة اللفظية؛ إذ تتحول المحاورة بين الشاعر ومخاطَبه إلى مساحة تكشف اضطراب العلاقة الاجتماعية بين الإقبال والإقصاء، بذلك يقول: (الخفيف)

قــالَ: ثُقَّلْــتَ إِذْ أَتيتَ مِـراراً قُــلْتُ ثَقَّلْــتَ كاهِلــي بالأَيادي

قَال: طَوَّلْتَ، قُلْتُ: أَولَيتَ طُولاً قالَ: أَبْرَمْتَ، قُلْتُ: حَبــْلَ وِدادي[43]

يؤسس النص خطابه على تعاقب صيغتي القول والرد (قال، قلت)، وهو تعاقب يؤدي وظيفة تعدد الأصوات الاجتماعية داخل النص الواحد؛ فالصوت الأول (قال) يمثل خطاب السلطة أو الجماعة أو النسق المهيمن، ذلك النسق الذي يمارس فعل الاستجواب والتقويم، في حين يأتي الصوت الثاني (قلت) بوصفه تمثيلًا للذات التي تستدعى إلى تبرير أفعالها، أذ تعمد إلى استثمار المدركات الحسية بوصفها علامات نصية يعاد تشكلها داخل الوعي الممكن الذي يتوسط الذات[44]، والسياق الاجتماعي الحاكم لتشكيل الدلالة.

بهذا، تتشكل الصورة السمعية بوصفها صورة قائمة على التداول الصوتي، أي إن المتلقي لا (يرى) المشهد، إنما (يسمعه)، ويعيد بناء دلالته عبر الذاكرة الاجتماعية للصوت والحوار، هذا الحوار صراع رمزي تدار فيه السلطة عبر السؤال، ويعاد فيها إنتاج الفعل عبر الجواب؛ فالأسئلة المتتابعة (ثقلت، طولت، ابرمت)، تسعى إلى إخضاعه لمنطق الخطاب الجمعي، في حين تأتي الإجابات بصيغ عامة ومجازية (كاهلي بالأيادي، أوليت طولًا، حَبْلَ وِدادي)، وكأن الذات تعمد إلى تفكيك مطلب التحديد الذي تفرضه السلطة، مستعيضة عنه بتوسيع الدلالة وإغراقها في الإيحاء.

فالصورة السمعية، تؤدي دوراً مركزياً في كشف التواصل بين الأنساق[45]؛ فالصوتان تتحاوران داخل فجوة دلالية، الجماعة تسأل بلغة الفعل المنجز، والذات تجيب بلغة التأويل والانزياح، حين تجعل من الحوار أداة لفضح البنية القيمية المضمرة، لا مجرد وسيلة للتواصل.

وعليه، تتجاوز الصورة السمعية في شعر ابن الحجاج حدود الأداء الإيقاعي أو التعبير الوجداني، لتتحول إلى مجال سوسيونصي تتكشف عبره علاقة الذات بالعالم المضطرب الذي تنتجه السلطة والطبقة والهامش؛ فالصوت يحضر بوصفه ممارسة اجتماعية تعيد إنتاج القلق والحرمان والرغبة في الاعتراف، ومن ثم، تغدو النداءات والحوارات والأصداء علامات على ذات تبحث عن موضعها داخل بنية اجتماعية متصدعة، لذلك

([41]) ينظر: الصورة السمعية والمرئية في أدب أبي العيناء، د. أركان حسين مطير العبادي، أنور إبراهيم حمدان، مجلة الجامعة العراقية، الجامعة العراقية، بغداد، م/ 64، 2023م: 3/ 617.

([42]) ينظر: الصورة السمعية في شعر العصر الاسلامي، د. انتهاء عباس عليوي الجبوري، مجلة كلية العلوم الاسلامية، جامعة بغداد، م/2، ع/ 55، 1440هـ - 2018م: 322.

([43]) الديوان: 2/ 149.

([44]) ينظر: الصورة الحسية في شعر فهد عسكر، شيماء عثمان محمد، مجلة أبحاث البصرة للعلوم الانسانية، جامعة البصرة، م/ 36، ع/ 1، 2011م: 69.

([45]) ينظر: سميولوجيا الصوت اللغوي، د. إبراهيمي بوداود، مجلة سيميائيات، مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، الجزائر، ع/ 6، 2016م: 258.

يبقى الصوت معلقاً بين الرغبة في التواصل وإدراك استحالته، وهو ما يمنح الصورة السمعية بعدها الاجتماعي عبر تمثيل تحولات الوعي داخل النص الشعري[46].

ثانياً: الصورة البصرية:

لا مرية في أن كل بناء فني ينهض على تحويل المعاني الذهنية إلى صور محسوسة، تتولد إما عن رؤية بصرية حاضرة، أو عن صور كامنة في الذاكرة استقرت من تجارب سابقة[47]؛ فالخيال يحتفظ برسوم المحسوسات، ويستعيدها عند الحاجة، ثم يعيد تشكيلها في هيئة جديدة تمنح المعنى قابلية التجسيد والإدراك، فتغدو الصورة جوهر القول الشعري؛ إذ لم يعد الشعر مجرد الفاظ، إنما بنية تخيلية تحول الإدراك الحسي إلى تشكيل جمالي قادر على استثارة الوجدان وإنتاج الدلالة.

وتتصل هذه الرؤية الاجتماعية داخل شبكة من التواترت الثقافية والإيديولوجية، لذلك تفهم الصورة بوصفها علامة اجتماعية تكشف أنساق الوعي الكامنة في النص[48]، بما يحمله من تناقضات ورغبات وقيم مضمرة؛ إذ تودع الصورة في خزائن الذهن وتمتلك القدرة على استعادتها واستحضارها بعد غيابها عن الحواس، مع بقاء اجزائها متالفه متماسكة ينتظمها تأليف محكم في أصل تام مستقر في نفس الشاعر، لتتحول بعد ذلك إلى مادة فنية قابلة لإعادة التشكيل وفق مقتضيات التجربة والانفعال.

وعليه، تعد حاسة البصر من أكثر الحواس الإنسانية فاعلية في إدراك العالم الخارجي؛ إذ تمكن الشاعر من التقاط أدق تفاصيل محيطه، وتشكل إلى جانب السمع نافذة أساسية للتفاعل مع الواقع المادي[49]، غير أن الشاعر يحول هذا الإدراك إلى صورة فنية تقوم على جدلية الواقع والتخييل، فتتداخل الحقيقة بالمجاز في بناء جمالي متكامل، يلامس الوجدان ويستثير المتلقي.، لذا تصبح الصورة الحسية أداة لتمثيل الوعي بالشكل الذي ينبثق منها المعنى انبثاقا حيا من صميم التجربة البصرية.

من هذا المنطلق، تتجلى آليات الاشتغال البصري في شعر ابن الحجاج؛ إذ تتوسل الصورة عنده بمحور فوتوغرافي يلتقط تفاصيل الواقع اليومي للمجتمع، مما يمنحه حضوراً توقفه الذاكرة، حين يسرد لنا جانباً من ذلك في مشهد بصري يرتبط بوقائع وأحداث، يستحضرها من سياقها السوسيولوجي؛ إذ تتحول الصورة عنده إلى فضاء دلالي يكشف عن رؤية اجتماعية وثقافية[50]، فهو من جهة يستجيب لذائقة مجتمعه الذكورية، ومن جهة أخرى يوظف هذا الجسد أداة تكشف عن التناقضات الأخلاقية الكامنة في ذلك المجتمع.

وتتضح هذه الرؤية في كثافة حضور المرأة داخل خطابه الشعري، الذي يرتبط بتمثيل ظاهرة اجتماعية أخذت في التشكل داخل البيئة العباسية، حين غدا ((الانحلال الأخلاقي ظاهرة اجتماعية، والمحور الذي يركز عليه هذا الانحلال هي المرأة- المرأة الأجنبية (الجواري والمغنيات)... فمن الطبيعي أن تشكل المرأة أغلب نتاجه الشعري))[51]، الأمر الذي جعل المرأة محوراً مركزياً في تجربته الشعرية، غير أن تمثيلها في صورة (المرأة الساقطة) يقرأ بوصفه إعادة إنتاج لوعي اجتماعي مأزوم يكشف تناقضات المجتمع الذكوري وازدواجية معاييره الأخلاقية[52]، التي انتجت صراع القيم بين اللذة والسلطة، وبين الخطاب الديني والممارسة اليومية.

([46]) ينظر: الأنساق الصوتية وأثرها في وضوح الدلالة في شعر الوصف عند البحتري، د. عاطف محمد عبد الله الطاهر، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، ع/ 39، 2018م: 520.

([47]) ينظر: الصورة البصرية في شعر الفرزدق، انتهاء عباس عليوي مجلة كلية العلوم الإسلامية، كلية العلوم الإسلامية، جامعة بغداد، م/ 1، ع/ 59، 2019م: 410.

([48]) ينظر: الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981م: 19، 20.

([49]) ينظر: الصورة الحسية في الشعر المغربي القديم، نورة قطوش، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر، م/ 10، ع/ 5، 1021م: 266.

([50]) ينظر: سيميوطيقا الصورة البصرية في شعر علي مجيد البديري، علي خضري، ورسول بلاوي، وعذراء دريس، مجلة الممارسات اللغوية، م/ 10، ع/ 2، 2019م: 135، 136.

([51]) الحسين بن الحجاج النيلي (ت 391هـ) حياته وشعره، حسن عبد الكاظم هيدي، رسالة ماجستير، جامعة الكوفة، كلية الآداب، 2023م: 134.

([52]) ينظر: صورة الإنسان الناقص في شعر ابن الحجاج النيلي البغدادي (ت391هـ)، د. نورس إبراهيم عبد الهادي، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، جامعة بابل، م/ 28، ع/ 5، 2020م: 176، 177.

وعلى نحو يربط بين البنية البصرية وتمثيل الجسد بوصفه موضوعاً للرؤية الاجتماعية، يقول: (الوافر)

أَلَستَ تَرَى هِلالاً فَوقَ غُصْنٍ ... أَلَسْتَ تَرَى قَضيباً تَحْتَ بَـــدْرِ

فَتـــاةً قَد تَساوَى في هَواها ... وفي وَجْدي بها سِرّي وَجَهْري

لها رُمّانَتا صَدْرٍ صَحيــحٍ ... بِمَصّهُمـــا أُبَرّدُ حَرّ صَــدري

وَأَنفاسٌ قَدِ انْعجَنَتْ بِعِطْرٍ ... وَأَجْفـانٌ قَدِ اكتَحَلَتْ بِســحَرِ

وَشَعْرٌ أسوَدٌ كاللَّيــلِ داجٍ ... وَوَجْهٌ ضَوؤُهُ بِالصُّبْحِ يُزْري[53]

ينفتح النص على بناء بصري يقوم على استدعاء الرؤية بوصفها فعلاً اجتماعياً مشتركاً، لذلك جاء التكرار في (ألست ترى) ليؤسس علاقة قائمة على توجيه النظر نحو الجسد الأنثوي بوصفه موضوعاً للتمثيل الثقافي، لا مجرد موضوع للغزل؛ فالشاعر يعيد تشكيل المرأة عبر شبكة من العلامات المرئية التي تنتجها الثقافة العباسية وتعيد تداولها داخل الذوق الجمعي.

لتكشف صورتي (هلالاً فوق غصن) و(قضيباً تحت بدر)، عن آلية تمثيل بصري تجعل الجسد خاضعاً لقانون التكوين والتنميط؛ إذ يتداخل الطبيعي بالإنساني في مشهد أقرب إلى الصورة الفوتوغرافية التي تنتقي عناصرها وفق رؤية مسبقة تحدد مواضع الضوء والجمال والفتنة، هذه المفارقة تعكس رؤية العالم وتمثل وعي الشاعر الطبقي والفكري[54]، فهو لا يصف الطبقة العليا من الداخل، إنما من موقع نقدي من الهامش الثقافي.

وتتعزز هذه البنية عبر تفكيك الجسد إلى وحدات مرئية جزئية (الرمانتان، العطر، الكحل، الشعر، الوجه)، وهي تقنية تجعل الجسد أقرب إلى (صورة معروضة) داخل المجال الاجتماعي؛ فالرؤية هنا تتجه إلى نحو العلامات التي تمنح الجسد قيمته الرمزية داخل النسق الثقافي، لذلك تتحول مفردات الزينة والعطر والكحل إلى مؤشرات طبقية تعكس ثقافة الترف السائدة في المجتمع، حين يغدو الجمال جزءاً من منظومة الاستهلاك والهيمنة الرمزية.

وعليه، يقوم الاشتغال البصري على تقنية تضاد ضوئي واضحة، تتجلى في (وشعر أسود كالليل داج ووجه ضوؤه بالصبح يزري)؛ إذ تتأسس الصورة على توزيع النور والعتمة داخل المشهد، بما يجعل الجسد أقرب إلى تكوين فوتوغرافي يقوم على الإبراز والإخفاء، بينما يتحول الوجه إلى مصدر للضوء، وهو ما يمنح الصورة بعداً تركيبياً يتجاوز حدود البلاغة التقليدية إلى تشكيل مشهد بصري مكتمل العناصر.

وتتجسد الصورة البصرية عبر محور آخر، وهو اليومي والمألوف لأشياء الحياة، الذي يظهر جانباً من رؤياه عند واقع مجتمعه في مفارقه تصف مشهداً بصرياً محملاً ببنيات دلالية جسدها احساسها الشعري ففي قوله: (الوافر)

أَبَــرْقٌ لاحَ أَمْ فـــي الــجَــوَّ نارُ ... لها لَهبٌ وَلَيسَ لَها شَــرارُ

يُضيءُ بِجسْـرِ بابِلَ لي طَريقَ الـ ... ــذينَ تَحــمَّلــوا عَنْهــا

فَســاروا تَقاسَمْنا طَريقَينا جَميعـاً ... عَلَى رَغْمي فأَنْجَدْنا وَغاروا

لنــا الإصْعــادُ مُرْتفِعِـينَ عَنهــا ... وَكانَ لهُـــمْ هُناكَ الانْحِدارُ

كَـأَنّــي رائِـمٌ يَــومَ افْتَرَقْنــا ... تَحــنُّ غَداةَ فارَقَها الحَوارُ

فَعَينـــي ما تَجـفُّ لَـا دُمــوعٌ ... وَقَلْبــي لا يَقَرُّ لهُ قَـــرارُ[55]

ينبني الاشتغال البصري في هذه الأبيات على بنية دلالية لا تنفصل عن شروطها الاجتماعية[56]، إذ تغدو صورة (البرق، والنار) تعبيرا عن وعي مأزوم يتشكل داخل أفق جمعي مضطرب؛ فالتردد بين ومضة عابرة (البرق) واحتراق كامن (النار)، يقرأ بوصفه تمثيلاً لصراع دلالي بين نمطين

([53]) الديوان: 2/ 326.

([54]) ينظر: وسائل تشكيل الصورة البصرية في شعر العميان، دراسة مقارنة في شعر الصرصري وابن جابر الاندلسي، د. احمد علي ابراهيم الفلاحي، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2015م: 28.

([55]) الديوان: 2/ 318.

([56]) ينظر: البنيوية التكوينية الغولدمانية، المنهج والإشكالية، د. عبد الله حسيني، مجلة أهل البيت (عليهم السلام)، جامعة أهل البيت، كربلاء - العراق، ع/ 21، 2017م: 118.

من الإدراك الاجتماعي، إدراك يعد بإمكان سريع الزوال، وآخر يثبت حالة الأزمة بوصفها وضعًا مستقرًا، ممّا يشيء عن وضع اجتماعي مأزوم، ليكون هذا اليومي من المشاهد البصرية في الطبيعة مرآة لذات الشاعر[57].

إن هذا التوتر لا يظل حبيس العلامة الضوئية، إنما يتجسد مكانيا عبر استدعاء (بابل)، التي تعمل كبنية رمزية تختزن ذاكرة التفكك وتعدد اللغات وانهيار المركز؛ فاختيار هذا الموضع بالذات يكشف عن وعي يستدعي من المخزون الثقافي صورة قصوى للاضطراب الجمعي، بهذا المعنى، فإن (جسر بابل) يتحول إلى فضاء عبور تتقاطع فيه الذوات، لا لتلتقي، بل لتتوزع وفق مواقع متفاوتة داخل الحقل الاجتماعي، حين يصبح الضوء نفسه علامة على إعادة توزيع المواقع لا على كشف الطريق[58].

وفي ضوء ذلك، تقرأ حركة (تقاسمنا طريقينا)، بوصفها تمثيلاً بصريا لصراع المواقع داخل هذا الحقل، إذ يضعنا الشاعر أمام صورة تبتعد عن الوصف الجغرافي لتلامس شعوراً بالانفصال الاجتماعي، وهي ((طريقة من طرائق التعبير عن العالم الخارجي للشاعر من خلال رؤيته الخاصة للعالم والأشياء، لا سيما حين يمتلك القدرة في التأثير في المتلقي ليشاركه خيالاته وأفكاره وانفعالاته))[59]، فالمساران المتباعدان يترجمان تباعداً في الخيارات والمصالح، وكأن الانحدار الذي اختاره الآخرون يجذبهم إلى مركز السلطة، فيما يقوده الصعود إلى ناحية معزولة تقل فيها الروابط ويزداد فيها الشعور بالوحدة، ليتخذ من النص تمثلاً لصراع القيم داخل البنية الثقافية التي يعيشها ابن الحجاج.

أما الصورة التي يستحضر فيها (الرائم) وحنين (الحوار)؛ فتشكل ذروة هذا البناء المعتمد على التشبيه، حين تتحول إلى تمثيل بصري لاستبطان الفقد داخل الجسد، وبهذا ينقل العاطفة إلى مستوى يتخطى الحس البيولوجي إلى معنى اجتماعي واضح تعاضداً مع البعد الأنساني؛ فالمفارق هنا ليس مجرد مسافر يترك رفاقه، بل فرد اقتلع من بنيته الحامية وفقد امتداده الطبيعي داخل الجماعة.

وهكذا تنتهي القصيدة إلى مشهد داخلي خافت، حين تتحول الدموع واضطراب القلب إلى علامة على اختلال التوازن الشخصي، بعد أن تزعزعت البنية الاجتماعية من حوله[60]؛ فالصور المتتابعة في هذه الأبيات لا تقرأ منفصلة، إنما تتكامل لتظهر تجربة شاعر يرى العالم يتحرك في اتجاه، بينما يجد نفسه يدفع نحو اتجاه آخر لا يختاره تماماً، ولا يملك القدرة على العودة منه، وإن كان الضوء في صدر النص قد بدا مشكوكاً في هويته، فإنه في خاتمته يصبح رمزاً للوضوح الوحيد وضوح الندم.

ومن تمثلات الصورة البصرية ما جسده الشاعر عبر محور الذات المتصارعة في تجربه نفسية لها مرجعياتها الاجتماعية، انعكاساً لذاته المأزومة، يقول: (البسيط)

يا وَجْهَ بَدْرِ الدُّجَى يا قامَةَ الغُصُنِ ... يا مالِكي في الهَوَى عَبْداً بِلا ثَمَـنِ
وَيا أَحَـبَّ إِلى سَمْعي بِنَغْمَتِـهِ ... مِنَ الغِنا وَإِلى عَيني مِنَ الوَسَـنِ
مَرْأَىً وَمُسْتَمَعـاً للحُبّ مـا تَرَكَا ... فَضْلاً لِغَيرِكَ في عينـي وَلا أُذُني
هذا القَبيـحُ الذي قَد صِرْتُ تَفْعَلُهُ ... شَـيءٌ تَعَلَّمْتَه مِ وَجْهِكَ الحَسـنِ
أَم لا فَعَينُكَ لِمْ في طَرْفِها سَـقَمٌ ... يَدبُّ بِالسُّقـمِ في قَلْبي وَفي بَدَني
تَرَكْتَنـي وَطَبيبـي لَو تأَمَّلنـي ... مِنَ الضَّنَى وَنُحولِ الجِسْمِ لم يَرَني[61]

في هذه النص يقدم ابن الحجاج صوراً مرئية ارتكازاً لوعي يتشكل داخل بنية اجتماعية مضطربة؛ فالمشهد يبدو لأول وهلة مدحا تقليديا لأبي عبد الله بن سعدان قبل خلعه من وزارته، لكن استدعاء صور من قبيل (وجه بدر الدجى) و(قامة الغصن) تؤدي وظيفة تمثيلية تكشف موقع الممدوح

([57])ينظر: سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية (شعر محمود درويش أنموذجًا)، د. إياد عبد الودود عثمان، وإسراء إبراهيم محمد، مجلة ديالى للبحوث الإنسانية، جامعة ديالى، ع/ 63، 2014م: 101.

([58]) ينظر: عبقرية الصورة والمكان، التعبير، التأويل، النقد، طاهر عبد مسلم، دار الشروق للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٢م: ١٥.

([59]) وسائل تشكيل الصورة البصرية في شعر العميان، دراسة مقارنة في شعر الصرصري وابن حزم الأندلسي، د. احمد علي إبراهيم الفلاحي: 27، 28.

([60]) ينظر: سوسيولوجيا الغزل العربي: الشعر العذري نموذجاً الطاهر لبيب، ترجمة المؤلف، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009م: 91، 92.

([61]) الديوان: 4/ 273.

داخل تراتبية السلطة العباسية؛ فالبدر والغصن رمز العلو والقداسة الضمنية، الأمر الذي يضع الشخصية الممدوحة في مستوى كوني يتجاوز حدود البشر، ويجعل الشاعر في المقابل في حالة انصهار تام أمام سلطة مكانته[62].

ولعل عبارة (يا مالكي في الهوى عبداً بلا ثمن) توضح طبيعة العلاقة القائمة على التبعية الرمزية، الأمر الذي يفضي إلى تتطور الصورة من الإشراق إلى الافتراس حين تتحول العين من نافذة المحبة إلى أداة سقم (طرفها سقم يدب في القلب والبدن)، ينقل فعل النظرة من مستوى المتعة البصرية إلى فعل نافذ يترك أثره في الجسد، بوصفه وسيطاً لإنتاج المعنى وفق النسق الثقافي الذي يتحدر منه وينتمي إليه[63].

بطبيعة الحال، إن المرض الذي يتحدث عنه الشاعر ليس حالة وجدانية محضة، وإنما هو تشكل للضعف في الجسد بوصفه رمزا لتغير المواقع الاجتماعية، وهنا تفقد الذات قابليتها للظهور، إذ ينحل الجسد حتى يكاد يختفي، وكأن الوجود مرهون باعتراف الآخر.

بهذا المعنى، فإن الصورة البصرية هنا تتحول إلى مجال تتجسد فيه هذه التوترات[64]؛ فهي ترفع الممدوح إلى مقام يكاد يكون سماويا، لكنها في الوقت ذاته تكشف عن انهيار الذات الشاعرة أمام هذا السمو، فتغدو العين المضيئة مصدر عتمة، ويصير الجمال نفسه قوة سالبة تستنزف الجسد والروح.

وله في الأمير عز الدولة قائلاً: (الوافر)

صَفيقَ الوَجْهِ وَيحَكَ ما تَراني	**فَتَشْكُرَ مَن أَراحَكَ وَابْتَلانـــي**
تَأَمّلْ صُورَتي فَمِنَ التَّعدّي الـ	**ـــقَبيـحِ عَلَبَّ دَفْـــعُكَ للعِيـانِ**
وَلا تَعْجَلْ عَلَـيَّ فَإِن مَوتـــي	**وَهَجْرَكَ لي جَميعـاً قَد كَفانـــي**
عَذيـري فيكَ مِن قَلْبٍ إِذا مـــا	**أَطاعَكَ قَلْبُكَ القاسي عَصانـــي**
وَمِن دَمْعٍ عَلَى خَدَّي أَضْحَـــى	**بِشَكْوَى الحُبّ أَفْصَحَ مِن لِسانـــي**
وَأَوَّلُ ما دُفِـعْـتُ إِلَيـــهِ إِلْفٌ	**مَلولٌ ما لَـــهُ في الأَرضِ ثانـــي**
مُنِعْتُ لِشُؤْمِ بَخْتـــي أَن أراهُ	**فَقَد أَصْبَحْتُ رَحْمَةَ مَن يَرانـــي[65]**

لا تظهر الصورة البصرية هنا بوصفها انعكاساً لهيئة عاشق، إنما بوصفها انزلاقاً في وظيفة المرئي نفسه؛ إذ يتحول الجسد إلى وسيط قسري لتمرير ما فشلت اللغة في احتوائه؛ فحين يقول (تأمّل صورتي)، لا يستدعي فعل النظر بقدر ما يعلن انهيار المسافة بين الذات وتمثيلها؛ حتى تغدو الصورة بديلاً عن الذات[66]، عند هذه تتبدل معادلة الوجود من (أنا أتكلم)، إلى (أنا أُرى).

هذا التحول يضعنا أمام بنية أكثر اضطراباً؛ فالذات لا تمتلك صورتها، إنما تدفع إليها دفعاً، وعليه تقرأ (صفاقة الوجه) كـأثر احتكاك عنيف بين ذات فقدت قدرتها على الضبط، ونسق اجتماعي لم يعد يعترف بها، فتغدو ظهورها البصري علامة على تشقق في جهاز التمثيل القيمي؛ يجعلها شيئاً زائداً عن معايير الجماعة، لا يستوعب إلا عبر النظر إليه كاختلال.

وفي السياق ذاته، يكشف الدمع عن تفكك للغة ذاتها؛ لأن تحوله إلى (أفصح من لساني) يدل على أن القول لم يعد قابلاً للتداول داخل النسق، فتنتقل الدلالة إلى الجسد بوصفه الملجأ الأخير للتواصل، لكن هذا الملجأ ليس بريئاً، إنه يخضع الذات لنسق بصري يجعلها موضوعاً للرؤية والتأويل الاجتماعي، فتقرأ وتفحص وتختزل في أثرها المرئي، بهذا يتحول النص إلى مشهد متكامل تتسرب فيه الدلالات من الصورة إلى المعنى[67]، فإن تكرار أفعال الرؤية (تأمل، تراني، أراه، يراني) تؤسس لهندسة نظر أحادية الاتجاه، حين يحتكر الآخر فعل الرؤية بما تنطوي عليه من سلطة

([62]) ينظر: صورة الممدوح في شعر الوصابي (ت651هـ): دراسة تحليلية، د. محمود محمد ربيع، مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، الجزائر، م/ 5، / 1، 2020م: 100، 101.

([63]) ينظر: آليات إنتاج المعنى في الأنساق البصرية، الصورة الثابتة نموذجاً، عادل بن زين، مجلة سيميائيات، المغرب، م/ 17، ع/2، 2022م: 344.

([64]) ينظر: قراءة الصورة وصورة القراءة، د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م: 6، 7.

([65]) الديوان: 113/4، 114.

([66]) ينظر: تشكلات الصمت في شعر بشرى البستاني، د. إخلاص محمود عبد الله مجلة كلية التربية، جامعة واسط، العراق، م/ 1، ع/ 26، 2017م: 33.

([67]) ينظر: المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد (نموذجاً)، دراسة شعرية نقدية، زين الدين المختاري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م: 22، 23.

التأويل، في حين تختزل الذات إلى مادة مرئية فاقدة لحقها في إنتاج المعنى، وهنا تتبدى العلاقة بوصفها بنية مراقبة مصغرة يعاد فيها توزيع المواقع داخل الحقل الإدراكي، لذا تتحول الصورة إلى آلية ضبط رمزي يعاد عبرها تشكيل العاشق بصرياً من موقع أدنى، إذ يصبح وجوده نفسه مرهوناً بكونه قابلاً للرؤية[68].

في هذا الأفق، تتحول الصورة البصرية إلى حدث يعاد فيها إنتاج الذات كأثر داخل شبكة إدراك جماعي، لا ككيان مستقل، بما يكشف عن الكيفية التي يعاد بها تصنيع العاشق اجتماعياً حين يفقد حقه في أن يكون متكلماً، فيحصر إلى مرئي فقط.

وقال، وكان في جواره طبيب تأذَّى به: (السريع)

لا يُبصِـرُ الأَيْرُ طَـريقاً بِـــهِ إذا مـشَـــى الإ بِنَـــفـــاطِ[69]

اِحذَرْ فَسَيفـــي دارسٌ مُنْعـــلٌ مُبَطَّنٌ مِـــن عَمَلِ اللاطـــي

إذا رَأى المِبْضَعَ في ساعِـدي كافا قَفا خَصمـــي بِمِشْراطِ

هذا لِمَـــــنْ أَخطا عَلى جارِهِ فَخُذْ جَزاءَ الأَحمَقِ الخاطي[70]

ينهض النص أعلاه على بناء تصويري صادم يتجاوز حدود الوظيفة البلاغية المباشرة، ليتحول إلى ممارسة تداولية تكشف طبيعة الخطاب الاجتماعي الذي يتحرك فيه الشاعر؛ فالصورة تؤدي وظيفة صدامية داخل فضاء شعري مشبع بثقافة المجون والهامش والسخرية السوداء؛ إذ تتحول الألفاظ الجسدية الفجة إلى علامات اجتماعية تعكس طبيعة الجماعات الشعبية، التي كان ابن الحجاج قريباً منها، لا سيما أن خطابه يقوم على كسر النموذج اللغوي المعياري وإحلال لغة السوق والهامش محل اللغة الرسمية المتعالية.

وتتجلى الصورة الشعرية في بعدها التداولي عبر انزياح الوظيفة اللغوية من الوصف إلى التهديد والسخرية معاً[71]؛ فقوله (إحذَرْ فَسَيفي دارسٌ مُنْعِلٌ) يقرأ بوصفه تحول إلى فعل كلامي إنجازي يهدف إلى التخويف وإنتاج الهيمنة داخل مقام قول قائم على التهكم الشعبي، لذلك تتداخل صورة السيف مع صورة الجسد في بنية هجائية تنقل العنف من مستواه المادي إلى مستوى رمزي يفضح العلاقات المتوترة داخل المجتمع، حين تغدو اللغة أداة لإعادة إنتاج السلطة الرمزية عبر الإهانة والتشهير والسخرية الجسدية.

كما أن الصورة في (إذا رَأى المِبْضَعَ في ساعِدي) تنقل الجسد من كونه موضوعاً حسياً إلى علامة اجتماعية تستعرض القوة والهيمنة؛ إذ يتحول الجسد إلى فضاء استعراضي يحقق حضوره عبر التخويف والإذلال، وهو ما يكشف البعد التداولي للنص؛ لأن الشاعر يوجه خطابه إلى متلق مفترض داخل سياق نزاعي[72]، لذلك تتأسس الصورة على مبدأ التأثير والاستجابة أكثر من تأسسها على الوصف المحض.

من هنا، تبدو اللغة النص جزءاً من ثقافة شفاهية شعبية تستثمر الفحش والمبالغة لتفجير البنية الأخلاقية السائدة وإعادة تشكيلها داخل خطاب ساخر يحتفي بالهامش والمقموع واليومي، مما يكشف عن انتصار الجسد المادي السفلي على المثاليات المجردة؛ لأن الثقافة الكرنفالية تعيد إنتاج العالم من خلال السخرية والتقويض الجسدي.

وله في زيادة نهر دجلة، وقد توالت الأمطار ثلاثة أيام، وحمل إليه رسمه من الجائزة: (مخلع البسيط)

أَمَا تَرَيْنَ السَّحَابَ يَسْـــرِي وَالْمَاءُ يَجْرِي جَرِيَ الجُمـوحِ

تَفْدِيكِ رُوحِي مِنْ كُلِّ سُوءٍ فَاغْدِي عَلَى الرَّاحِ ثُمَّ رُوحِي

وَبَـــالَّذِي لا يُـرِيكِ يَوْمِـــي قَفِي عَلَى رَوْشَنِي وَصِيحِـي[73]

([68]) ينظر: العين حاسة الجمال في الشعر العربي: الغزل نموذجًا، د. فطيم أحمد دناور، سياقات اللغة والدراسات البينية، مؤسسة ترنيم للتنمية والإبداع، مصر، م/ 4، ع/ 1، 2019م: 173، 174.

([69]) ينظر: الديوان: 3/ 62. النفاط والنفاطة: نوع من السرج تملأ بالنفط وتشتعل، أي هي مشاعل نفطية.

([70]) الديوان: 3/ 62.

([71]) ينظر: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي محمد الولي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م: 27.

([72]) ينظر: بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، د. ريتا عوض، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992م: 88، 90.

([73]) الديوان: 1/ 439.

يفتتح الشاعر نصه بمشهد طبيعي متحرك يقوم على تحويل الطبيعة إلى كيان يشارك الذات اضطرابها؛ فالسحاب لا يمر مروراً عادياً، والماء لا يجري بهدوء، إنما يتحركان بعنف وانفلات (وَالْمَاءُ يَجْرِي جَرْيَ الجُمُوحِ)، وهي صورة تستعير سلوك الفرس الجامح لتمنح الماء إرادة متمردة تتجاوز حدود الطبيعة المألوفة، بهذا الانزياح تصبح الحركة الخارجية مرآة لحركة داخلية قلقة، وكأن الذات لا تستطيع التعبير عن اندفاعها إلا عبر استعارة العناصر المتفلتة من النظام والاستقرار، لذلك تبدو الصورة هنا قائمة على دينامية الفوضى أكثر من اعتمادها على التشبيه التقليدي، ثم ينكسر اتساع المشهد الكوني لصالح خطاب شخصي حميم، فتتحول اللغة من مراقبة الطبيعة إلى استدعاء الآخر الأنثوي داخل فضاء اللذة (فَاغْدِي عَلَى الرَّاحِ ثُمَّ رُوحِي)، فالراح هنا علامة ثقافية مرتبطة بالمجالس، التي تشكلت خارج النسق الأخلاقي الصارم، أي أنها تمثل فضاء اجتماعياً للهامش والمجون والانفلات من سلطة المعيار، في حين تؤسس صورة (الرَّوْشَن) بعداً بصرياً ووسيطاً اجتماعياً بالغ الدلالة[74]؛ إذ يتحول الروشن، إي الشرفة أو الطلعة إلى حد فاصل بين الداخل والخارج، بين الخفاء والإعلان، فطلب الوقوف على الروشن محاولة لانتزاع اللقاء من السر إلى العلن، لذلك اقترن بالفعل الصوتي (وَصِيحِي)، وكأن الذات لا تكتفي بالرؤية، إنما تريد تحويل حضور الآخر إلى حدث مسموع داخل المجال الاجتماعي.

هنا تغدو الشرفة فضاء تداوليًا يسمح بعبور الصوت والجسد والنظرة، أي أنها تتحول إلى نقطة تماس بين الرغبة الفردية والفضاء الجمعي، وهو ما يمنح الصورة طابعاً سوسيونصياً يكشف علاقة الإنسان بفضاءات المدينة والهامش ومجالس المتعة.

ونحسب مما تقدم، أن الصورة البصرية تتجاوز التصوير الحسي في ظاهره إلى أداء وظيفة دلالية أعمق رهينة بعلاقات الشاعر الثقافية مع ما يحيط به، في كل أنظمة مجتمعه وموضوعاتها، حين تغدو أداة لكشف تحولات الذات في علاقتها بالعالم من حولها؛ فالمرئي يستثمر لبيان ما يعتري التجربة من اضطراب واختلال، على وفق ممارسات شعرية مختلفة[75].

ومن هنا، تظهر الذات في إطار هذه الصور وقد انتقل مركزها من الفعل إلى الانفعال، ومن القول إلى التلقي، إذ صارت موضوعاً ينظر إليه وتستخرج دلالته من خلال حضوره البصري، هذا التحول يدل على تغير موقعها داخل النسق الذي تنتظم فيه، لتتغدو خاضعة لنظرة الآخر، ومحددة في ضوء ما يراه فيها، يتضح أن الصورتان البصرية والسمعية في شعر الحسين بن الحجاج النيلي تستثمران بوصفهما آليتين لتفكيك الخطاب الاجتماعي وإعادة تركيبه داخل النص؛ فالصورة البصرية لا تنهض عنده على المحاكاة أو الوصف، بقدر ما تعمل كـ (علامة اجتماعية) تعيد ترتيب المرئي وفق منطق ساخر يفضح اختلال التراتب القيمي في الواقع العباسي؛ إذ تتحول الأشياء والأجساد والهيئات إلى رموز كاشفة عن علاقات قوة غير متوازنة، ويغدو المرئي حاملا لوعي نقدي يخلخل المألوف ويزعزع ثباته[76].

أما الصورة السمعية، فتتجاوز حدود الإيقاع أو الموسيقى الداخلية لتغدو فضاء تداولياً للصراع بين الذوات والأصوات الاجتماعية المتنازعة؛ فالأصوات في نصوصه تسمع بما تمثله من خطابات (صوت السلطة) و (صوت الهامش)، و(صوت الذات الشاعرة)، التي تعيد إنتاج هذه الأصوات داخل بنية تهكمية تقوم على التهجين والتنافر.

وبهذا المعنى، يصبح السمع أداة لالتقاط (ضجيج المجتمع)، وصوته وإعادة تدويره شعريا، بحيث يتحول الصوت إلى بنية دلالية[77]، تكشف آليات الإقصاء والسخرية والاحتجاج غير المعلن.

وبذلك، تغدو الصورة الشعرية، في بعدها السوسيونصي، بنية مولودة للمعنى الاجتماعي، تحول الحس إلى معرفة، واللذة الجمالية إلى وعي نقدي يعيد مساءلة الواقع عبر النص.

([74]) ينظر: الصورة الشعرية في شعر الشريف المرتضى (ت 436هـ): 72.
([75]) ينظر: الصورة الفنية (الذهنية) وثقافة الشاعر، قراءة في واقع الاتصال بين الشعر والمجتمع من خلال نماذج من شعرنا القديم، الهادي عمر الفيتوري النجار، مجلة جامعة ناصر الأممية، جامعة ناصر الأممية، ليبيا، ع/ 2، 2008م :210، 211.
([76]) ينظر: الثقافة البصرية، ألكسيس إل. بويلان تر: ياسمين العربي، مر: هاني فتحي سليمان، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2025م: 35.
([77]) ينظر: الصورة السمعية والمرئية في أدب أبي العيناء: 1/ 117، 118.

المراجع:

إبراهيم، صاحب خليل .(2000) .الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام: دراسة .منشورات اتحاد الكتاب العرب.

إبراهيم، أحمد علي .(2015) .وسائل تشكيل الصورة البصرية في شعر العميان: دراسة مقارنة في شعر الصرصري وابن جابر الأندلسي .دار دجلة ناشرون وموزعون.

إبراهيم، نورس. (د.ت.) .أدب المهمشين في العصر العباسي من القرن الثاني حتى نهاية القرن الرابع الهجري.

إبراهيم، أحمد سلمان، والشبلي، حربي نعيم. (2023). الصورة الحسية في شعر سفيان بن مصعب العبدي (ت 170هـ) .مجلة آداب الكوفة، .(56)

اليافعي، نعيم .(1983) .مقدمة لدراسة الصورة الفنية .منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

بدوي، محمد مصطفى .(1988) .كولردج (ط. 2). دار المعارف.

بومالي، حنان. (2018). تشكل الصورة الشعرية في النص الشعري المعاصر .مجلة كلية الآداب واللغات، .(23)

بوداود، إبراهيمي. (2016). سميولوجيا الصوت اللغوي .مجلة سيميائيات، .(6)

بويلان، ألكسيس إل .(2025) .الثقافة البصرية (ياسمين العربي، مترجمة؛ هاني فتحي سليمان، مراجع). مؤسسة هنداوي.

حداد، زينب عبد الحسين. (2023). جماليات الصورة الحسية في شعر أوس بن حجر .مجلة أبحاث ميسان، 19.(38)

حداد، علي عبد الحسين. (2019). إيقاع الشعر العربي: قراءة سوسيوثقافية .مجلة أبحاث ميسان، 15.(30)

حسن، صالح محمد. (2010). الصورة الشعرية ونماذجها بين جرير والفرزدق .مجلة أبحاث، جامعة الموصل، كلية التربية الأساسية، 9.(4)

حسيني، عبد الله. (2017). البنيوية التكوينية الغولدمانية: المنهج والإشكالية .مجلة أهل البيت (عليهم السلام)، .(21)

الخفاجي، حمدية عباس جاسم. (د.ت.). قراءة أسلوبية في شعر الحسين بن الحجاج البغدادي .مجلة مدار الآداب، .(37)

خضري، علي، وبلاوي، رسول، ودريس، عذراء. (2019). سيميوطيقا الصورة البصرية في شعر علي مجيد البديري .مجلة الممارسات اللغوية، 10.(2)

دريدا، جاك .(2008) .في علم الكتابة (أنور مغيث ومنى طلبة، ترجمة؛ ط. 2). المركز القومي للترجمة.

الدوري، سرى عبد الله .(2019) .أركان الصورة الشعرية في تجربة نوفل أبو رغيف .دار الكتب العلمية للطباعة والنشر والتوزيع.

الراغب، عبد السلام أحمد .(2009) .الصورة الفنية في شعر علي بن الجهم .دار الرفاعي للنشر ودار القلم العربي.

الرباعي، عبد القادر .(1984) .الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق .دار العلوم للطباعة والنشر.

ربيع، محمود محمد. (2020). صورة الممدوح في شعر الوصابي (ت 651هـ): دراسة تحليلية .دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، 5.(1)

سعيد، سعد جرجيس. (2020). فاعلية الإيقاع السمعي في شعر عبد الله البردوني: ديوان وجوه دخانية في مرايا الليل أنموذجًا . مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، 27.(3)

صالح، بشرى موسى .(1994) .الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث (ط. 1). المركز الثقافي العربي.

الطاهر، عاطف محمد عبد الله. (2018). الأنساق الصوتية وأثرها في وضوح الدلالة في شعر الوصف عند البحتري .مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، .(39)

عبد الله، محمد حسن .(1981) .الصورة والبناء الشعري (ط. 1). دار المعارف.

عبد الهادي، نورس إبراهيم. (2020). صورة الإنسان الناقص في شعر ابن الحجاج النيلي البغدادي (ت 391هـ) .مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، 28.(5)

عبد الودود عثمان، إياد، ومحمد، إسراء إبراهيم. (2014). سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية: شعر محمود درويش أنموذجًا .مجلة ديالى للبحوث الإنسانية، .(63)

عصفور، جابر .(1992) .الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (ط. 3). المركز الثقافي العربي.

عليوي الجبوري، انتهاء عباس. (2018). الصورة السمعية في شعر العصر الإسلامي .مجلة كلية العلوم الإسلامية، جامعة بغداد، 2.(55)

عليوي، انتهاء عباس. (2019). الصورة البصرية في شعر الفرزدق .مجلة كلية العلوم الإسلامية، جامعة بغداد، 1.(59)

الفيتوري النجار، الهادي عمر. (2008). الصورة الفنية (الذهنية) وثقافة الشاعر: قراءة في واقع الاتصال بين الشعر والمجتمع من خلال نماذج من شعرنا القديم .مجلة جامعة ناصر الأممية، .(2)

الفلاحي، أحمد علي إبراهيم .(2015) .وسائل تشكيل الصورة البصرية في شعر العميان: دراسة مقارنة في شعر الصرصري وابن جابر الأندلسي .دار دجلة ناشرون وموزعون.

فضل، صلاح .(1997) .قراءة الصورة وصورة القراءة (ط. 1). دار الشروق.

قطوش، نورة. (2021؟). الصورة الحسية في الشعر المغربي القديم .مجلة إشكالات في اللغة والأدب، 10.(5)

كوهن، جان .(1986) .بنية اللغة الشعرية (محمد الولي ومحمد العمري، ترجمة؛ ط. 1). دار توبقال للنشر.

لبيب، الطاهر .(2009) .سوسيولوجيا الغزل العربي: الشعر العذري نموذجًا (ترجمة المؤلف؛ ط. 1). المنظمة العربية للترجمة.

محمد، الولي .(1990) .الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي (ط. 1). المركز الثقافي العربي.

محمد، شيماء عثمان. (2011). الصورة الحسية في شعر فهد عسكر .مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية، جامعة البصرة، 1).36

محمد، نادية عبد الرضا علي. (2022). جماليات الصورة السمعية (هيئات وأحوال) في مقتطفات شعرية منتخبة .مجلة كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، 45.(99)

موسى، أحمد نصيف الجنابي، وآخرون. (مترجمون) .(1982) .الصورة الشعرية (سيسل دي لويس، مؤلف؛ عناد غزوان إسماعيل، مراجع). دار الرشيد للنشر.

مورو، فرانسوا .(2003) .البلاغة: المدخل لدراسة الصورة البيانية (الولي محمد وجرير عائشة، ترجمة؛ ط. 2). أفريقيا الشرق.

المختاري، زين الدين .(1998) .المدخل إلى نظرية النقد النفسي: سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد (نموذجًا)، دراسة شعرية نقدية .منشورات اتحاد الكتاب العرب.

النجار، طاهر عبد مسلم .(2002) .عبقرية الصورة والمكان: التعبير، التأويل، النقد (ط. 1). دار الشروق للنشر والتوزيع.

ناصف، مصطفى .(1981) .الصورة الأدبية (ط. 2). دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.

الولي، محمد .(1990) .الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي (ط. 1). المركز الثقافي العربي.

هيدي، حسن عبد الكاظم .(2023) .الحسين بن الحجاج النيلي (ت 391هـ): حياته وشعره]رسالة ماجستير، جامعة الكوفة، كلية الآداب.[

وليك، رينيه، ووارن، أوستن .(1992) .نظرية الأدب (عادل سلامة، ترجمة). دار المريخ للنشر.

الجرفي، محمد، والبياتي، رغدة محمد عبد. (2023). الصورة السمعية في البنية الإيقاعية عند فاضل إبراهيم الحمداني .مجلة ديالى للبحوث الإنسانية، .(59)

الجبوري، انتهاء عباس عليوي. (2019). الصورة البصرية في شعر الفرزدق .مجلة كلية العلوم الإسلامية، 1.(59)

الجاسم، عبد الله محمد الدحملي، وجاد الله، عبد الله حامد. (2023). الصورة الحسية في شعر عبد الحكيم الفقيه .مجلة آداب، جامعة الخرطوم، .(48)

موسى، نادية عبد الرضا علي. (2022). جماليات الصورة السمعية (هيئات وأحوال) في مقتطفات شعرية منتخبة .مجلة كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، 45.(99)

النجار، ريتا عوض .(1992) .بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس (ط. 1). دار الآداب.

اليافعي، نعيم .(1983) .مقدمة لدراسة الصورة الفنية .منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.