جامعة المنصورة
كليـة الآداب

الصورة الشعرية لدى بازار صابر

مجموعة "از گل خار تار" "аз гули хор то симхор"

سيمخار" نموذجًا

إعـــداد
دكتور/ أحمد سامي عنتر
المدرس بقسم اللغات الشرقية وآدابها
كلية الآداب- جامعة عين شمس

مجـلة كلـية الآداب – جامعـة المنصـورة
العدد الواحد و الستون – أغسطس ٢٠١٧

الصورة الشعرية لدى بازار صابر

مجموعة "аз гули хор то симхор" نموذجاً

د/ أحمد سامي عنتر

مقدمـــــة:

يجمع الباحثون والمتخصصون في حقل الأدب والنقد لا سيما في العصر الحديث على أن أهم ما يميز الشعر عن بقّية الفنون عنصران اثنان؛ هما الموسيقى والصورة، بل لقد ذهب معظمهم إلى أن الشعر في جوهره تعبير بالصور، فالصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغير، كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك، ولكن المجاز يأتي كمبدأ للحياة في القصيدة وكمقّياس رئيسي لمجد الشاعر، ومن هنا فإن الصورة سمة بارزة من سمات العمل الأدبي وإحدى المكونات الأصلية للقصيدة، ولا يخلو عمل شعري من التصوير، ولأهميتها القصوى في العمل الشعري أولاها النقاد قديماً وحديثاً عناية كبيرة.[١]

تنبع أهمية الصورة من طريقتها الخاصة في تقديم المعنى، وتأثيرها في المتلقي، وهل تنحصر أبعاد هذا التأثير في نوع من المتعة الذهنية الخالصة، فيعجب المتلقي ببراعة الشاعر في بناء صوره، وتلطفه في الدلالة على معانيه فحسب؟ أم أن تأثير الصورة يتعدى حدود هذه المتعة الشكلية، فيثير انفعالات المتلقي إثارة خاصة، تدفعه إلى موقف أو سلوك بعينه.[٢]

إن الصورة هي الشئ الثابت في الشعر كله، وكل قصيدة إنما هي في ذاتها صورة تمثل المشاعر والأفكار الذاتية كما يرى الرومانسيون، وعند الرمزيين فهي نقل المحسوس إلى عالم الوعي الباطني، وعند الكلاسيكيين شيء مادي، لأنها نتاج تأثير الأشياء الخارجية على حواسنا.[٣]

هكذا يتضح أن هناك اتفاق على أهمية الصورة الشعرية ودورها في خلق الشعر وتأثيره في الآخرين. وقد كان هذا هو الدافع لدى الباحث لاختيار هذا الموضوع ودراسته لدى الشاعر بازار صابر[٤]، الذي يعد بحق أحد أشهر

١- رابح محوي- الصورة الشعرية في ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد- جامعة محمد خيضر بسكرة- ٢٠٠٩- ص٢١.

٢- جابرعصفور- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب- ط٣- بيروت- ١٩٩٢- ص ٣٢٨.

٣- أسامة محمد مصطفى القطاوي- الصورة الشعرية عند تميم البرغوثي (ماجستير)- الجامعة الإسلامية- غزة- مايو ٢٠١٧- ص١٧.

٤- ولد بازار في عام ١٩٣٨م في قرية صوفيان بناحية فيض آباد، أنهى دراسته المتوسطة عام ١٩٦٢م، ثم درس في قسم اللغة والأدب الفارسي بجامعة طاجيكستان الحكومية. عمل في القسم الأدبي وتولى مدير قسم بجريدة "معارف ومدنيت" حتى عام ١٩٧٥م، وتولى مدير شعبة الجريدة الشهرية "صداي

شرق" في الفترة (١٩٧٥– ١٩٧٩م)، وكـان نائـب رئيس قسم النظم باتحاد كتاب طاجيكستان منـذ عـام ١٩٧٩م. حصل بازار على جائزة رودكي من الدولة عام ١٩٨٨، وهو عضو اتحاد كتاب طاجيكستان.

نشرت أول أشعاره في السنة الرابعـة مـن دراسـته الجامعية، وانصب اهتمامه على الموضوعات السياسية بشكل أكبر، وكان يعالج القضايا بحس إنساني، ينم عن تميزه الأدبي ونبوغه. طبعـت أولـى أعمالـه عـام ١٩٦٠م. ومن أعماله الشـعرية "پيوونـد" (الصـلة) (١٩٧٢)، ثم "مژگان شب" (أهداب الليـل) (١٩٨١)، "آتش برگ" (ورق النار) (١٩٧٤، ١٩٨٤)، "گلِ خار" (وردة الشـوك) (١٩٧٨)، "آفتـاب نهـال" (شـمس الغصن) (١٩٨٢م)، "چشم سفيدار" (عـين الحـور) (١٩٩١م) وكتاب "باچميـدن بـا چشـيدن" (بـدلال باضطراب) (١٩٨٧).

يعتبر بازار صابر شاعراً غنائيـاً، ارتبطـت كـل موضوعات أشعاره بالمشاعر والأحاسـيس ورؤيـة العالم، كما غلب المبدأ والموضوعية علـى أشـعاره. توفى في الأول من مايو عـام ٢٠١٨ فـي إحـدى مستشفيات سياتل بأمريكا، عن عمر ناهز ٧٩ عاماً.

نظم بازار أشعاراً في القوالب التقليدية، وحسب قواعد العروض الحر والشعر الأبيض. وترجمت نماذج من أشعاره للغـات الروسـية، الأوكرانيـة، الأزبكيـة، الأرمنية، الجورجية، الليتوانية. وهو عضـو اتحـاد كتاب طاجيكستان منذ عام ١٩٧٣م. ويعد بازار صابر رائد مدرسة المقاومة في الأدب الطاجيكي المعاصر، وقد أبدى اهتماماً ونظم أشعاراً حولت أزمة أمة ودولة طاجيكستان منذ بداياته الشعرية، أي عقد السـبعينيات الميلاد. واتسمت أشعار بازار بشـاعرية وتصـوير وتشبيه وحسن أداء قلما يوجد مثيلها بين آثار الشعراء الطاجيك المعاصرين الذين طُبعت آثارهم في السـتين أو السبعين عاماً الأخيرة. (انظر: برگزيـدۀ اشـعار بازار صابر، انتشارات بين المللي الهـدى، ١٣٧٣، ص ٦:١– رحيم مسلمانيان قبادياني– نكتـه هـا وتازه هاى فرهنگ وتاريخى از دوشـنبه، بخـارا وسمرقند(١)– ص٢٢٣– علي اصغر شعردوسـت– تاريخ ادبيات نوين تاجيكسـتان– تهـران– ١٣٩٠– ص٤٦٨: ٤٧٠– على اصغر شعردوست– چشم انداز شعر امروز تاجيكستان– انتشارات بـين المللـى الهدى– تهران– چاپ اول– ١٣٧٦– ص ٢٦:٢٧.

"гулназар, адибонтоҷикистон, душанбе,2002.cax 504:505 –Таслияти Эмомалӣ Раҳмон ба наздикони Бозор Собир– parstoday– Май 01, 2018 10:40.

الشعراء السياسيين الطاجيك المعاصرين، والذي ترجمت أعماله للغات عديدة. كما وقع الاختيار على المجموعة الشعرية "азгулихор то симхор"[٥]؛ لأنها تضم أشعاراً كتبها الشاعر

٥– "از گلخار تا سيمخار" وترجمتها بالعربية "من الورد الشائك إلى الأسلاك الشائكة". والمجموعـة الشـعرية مكتوبة في الأصل بالفارسـية الطاجيكيـة؛ أي لغـة فارسية بالخط الروسي أو السيريليكي، وقد قام الباحث بتحويلها من الخط الروسي إلى الخط العربي، لتتسنى قراءتها.

تضم مجموعة "аз гулихор"то"симхор" (از گلِ خار" تا "سيمخار) نخبة مختارة من أشـعاره، تجمـع بـين عنوان مجموعتـه الأولـى "гулихор" (گـلِ خـار) وعنوان مجموعته الأخيرة "симхор"سيمخار"، وتضم المجموعة أشعار ورباعيات؛ كتبها الشاعر– حسـب قوله– خلال هجرته لمدة عشر سنوات، سافر خلالهـا من الخليج العربي حتى القطب الشمالي ومن مدينـة دلهي حتى واشنطن بأمريكا، وأشعاره تنم عن شاعرية وتصوير وتشبيه وحسن أداء قلما يوجد مثيلها بين آثار الشعراء الطاجيك المعاصرين الذين طُبعت آثارهم في السـتين أو السـبعين عامـاً الأخيـرة. (азгулихор"то"симхор", москва 2003– c:2)

على مدار عشر سنوات، في أماكن متفرقة بالعالم، لذا فهي مفعمة بالصور والمشاعر المختلفة وربما المتناقضة في بعد الأحيان. "حيث تضم المجموعة نخبة مختارة من أشعار بازار، تجمع بين مجموعته "гулихор" (گلِ خار) ومجموعته "симхор" "سيمخار"، وتضم أشعار ورباعيات؛ كتبها الشاعر خلال هجرته لمدة عشر سنوات، سافر خلالها من الخليج العربي حتى القطب الشمالي ومن مدينة دلهي حتى واشنطن بأمريكا"[٦].

اعتمد الباحث في دراسته على المنهج التكاملي بما يتناسب مع مسار البحث، وذلك لثراء الصورة الشعرية، مما يصعّب الاعتماد منهج واحد، وسوف يستخدم الباحث المنهج التاريخي عند الحديث عن الشاعر ومسيرته الأدبية، ويستخدم المنهج الجمالي عند مناقشة السمات الفنية للصورة الشعرية، في حين يتم الاعتماد على المنهج الوصفي عند الحديث عن سمات الصورة.

تهدف الدراسة إلى تحليل الصورة الشعرية عند بازار، للوصول إلى تركيب الصورة ومكوناتها ومصادرها. وتنقسم الدراسة إلى مقدمة ومبحثين وخاتمة. يتناول المبحث الأول- بعنوان "أقسام الصورة الشعرية عند بازار صابر"- رصد لأنواع الصورة الشعرية من بصرية وسمعية وشمية ولونية وذوقية، والمبحث الثاني- بعنوان "سمات الصورة الشعرية عند بازار صابر"- وهو يتناول أهم السمات الفنية التي تميزت بها الصورة الشعرية لدى الشاعر.

المبحث الأول: أقسام الصورة الشعرية لدى بازار صابر

الصورة في اللغة: قال ابن سِيدَهْ: الصورة تعني الشكل، وصوره حسّنه، وتصورتُ الشئ: توهمتُ صورته، فتصور لي، والصورة: حقيقة الشئ وهيئته وصفته. ومادة الصورة بمعنى الشكل؛ فصورة الشجرة شكلها، وصورة المعنى لفظه، وصورة الفكرة صياغتها[٧].

الصورة الأدبية هي الألفاظ والعبارات التي ترمز إلى المعنى، وتجسم الفكرة فيها، وهي تتجلى عند الشاعر في قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة، كما تقع في الحس والشعور والخيال، أو هي قدرته على التصوير المطبوع، لأن هذا في الحقيقة- هو فن التصوير كما يتاح لأنبغ نوابغ المصورين"[٨].

والصورة الشعرية هي رسم لوحات حيوية تعبر عن انفعالات الإنسان ومشاعره، سواء أكانت حسية، أم متخيلة، تكشف براعة الشاعر، وقدرته وحسن ذوقه على التأثير في المتلقي،

6- "азгулихор"то"симхор", москва, 2003.

٧- إبراهيم أمين الزرزموني- الصورة الفنية في شعر علي الجارم- دار قباء للطباعة والنشر- ٢٠٠٠ص ٩٢.

٨- المرجع السابق، ص٩٢.

وإثارة تخيله في الذهن والواقع بألفـاظ جميلـة، ومعان جديدة[٩].

تعد الصورة الشعرية أداة تشكيل هامة في بناء القصيدة، فهي لا تظهر بشكل تراكمي عَفَوِيّ، ولكنها تترابط فيما بينها داخل كل قصيدة وفقًا لنمط أو نسق خاص تمليه طبيعة التجربة، وبفضل العلاقات القائمة بين الصور وبعضها تكتسب كل صورة أبعادها الدلالية، ويتحدد دورها الوظيفي والبنائي، ويأخذ النص في التخلق والنمو إلى أن يصبح بناءً منسجمًا متكاملا[١٠]، فالخواطر والأحاسيس لا يمكن أن تصبح شعراً ذا قيمة جمالية إلا إذا نجح الشاعر في أن يصورها بواسطة اللغة وبأسلوبه الخاص التصويري المعبر الموحي[١١].

- **الصورة الحسية:**

إن معارف الإنسان وخبراته تتحصل لديه- أولاً- عن طريق احتكاكه بالواقع المادي أو العالم الخارجي الذي يعيش فيه ويتفاعل مع معطياته، ووسائل الفرد في تحصيل تلك الخبرات والمعارف هي حواسه الخمس (البصر والسمع والذوق والشم واللمس)؛ فتلك الحواس هي النوافذ الطبيعية التي يطل منها الإنسان على كل ما حوله ومن حوله، فتبدأ- من ثم- خطواته الأولى في مسيرة المعرفة. فذهن الإنسان يلتقط صوراً لكل الأشياء أو المدركات التي تقع تحت حواسه، وهذه الصور تظل مختزنة في الذهن ماثلة فيه حتى بعد غيبة الأشياء والمدركات ذاتها عن مجال الحس، "تلك الصور المختزنة تصبح مادة لإدراك آخر يختلف عن الإدراك الحسي- وإن توقف عليه- وهو ما يسمى "الإدراك الخيالي"، فالخيال هو الطاقة النفسية القادرة على استثارة صور الأشياء والموجودات الحسية، وإدراكها بعد غيبتها عن متناول الحواس".[١٢] فعناصر الصورة إذن تستمد من الواقع، ولكن ذلك لا يعني أنها تصوير حرفي "فوتوغرافي" لهذا الواقع أو تسجيل مباشر لمعطياته، وإنما هي تصوير للتجربة الخاصة، أو لنقل "الواقع الشعوري" الخاص لدى الشاعر.[١٣]

يعد هذا النمط الصوري من أكثر الأبنية حضوراً في النص الشعري الحر، حيث يميل الشعراء إلى التعبير عن العوالم الشعورية المجردة بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم وأشياءه الحسية للقيام بمهمة الأداء. وهو وسيلة يلجأ إليها شعراء المدرسة الرمزية والسريالية

---

[٩]- صاحب خليل إبراهيم- الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام- اتحاد الكتاب العرب- ٢٠٠٠- ص٢٠.

[١٠]- شكري الطوانسي- مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٩٨- ص٣٩٧.

[١١]- الولي محمد- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي- المركز الثقافي العربي- ط ١- ١٩٩٠، ص ١٥٦.

[١٢]- حسن طبل- الصورة البيانية في الموروث البلاغي- ط١- المنصورة- ٢٠٠٥- ص٢٥: ٢٦.

[13]- رانيا محمد فوزي- الصورة الشعرية عند افتخار نسيم: ديوان آبدوز نموذجاً- مجلة كلية اللغات والترجمة (جامعة الأزهر)- ٢٠١٣- ص١٤٤.

في التعبير عن انفعالهم النفسي، حيث يصبح بإمكان الشاعر منح حاسة البصر ومالها من صفات لحاسة السمع، أو الشم، أو الذوق، أو الحدس وهو ما يسمى بتراسل الحواس، وعرفه الدارسون بأنّه" كلام مشحون شحناً قوياً يتألف عادة من عناصر محسوسة، وخطوط ألوان، وحركة ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة؛ أي أنّها توحي بأكثر من المعنى الظاهر وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي وتؤلّف في مجموعها كلاماً منسجما.[١٤]

يقسم النقاد المحدثون الصورة الحسية إلى خمسة أنواع بحسب الحواس، فتكون الصورة بصرية، أو سمعية، أو ذوقية، أو لمسية، أو شمّية، وقد تتداخل هذه الصورة فتكون بصرية سمعية أو بصرية سمعية ذوقية في الوقت نفسه، وهو ما يسمى "تراسل الحواس"، فيكون تأثيرها في النفس أقوى وأكبر.[١٥]

أولاً: الصورة البصرية:

تتصدر حاسة البصر حواس الإنسان من حيث أهميتها الإدراكية، إذ تمكن الرائي من إدراك أدق تفاصيل محيطة الخارجي وما يدور حوله، فهي من أوثق حلقات وصل الإنسان بما حوله، وتعد من أكثر الحواس تعاملاً مع الواقع، إلى جانب حاسة السمع.[١٦]

إن دراسة موضوعات أشعار بازار صابر تبدأ من الوطن؛ لأن الوطن لا يوجد بشكل أساسي في آثار بازار وحسب، ولكنه يتجلى بصور عديدة أيضاً، فالوطن هو كوخ الأب، وهو ناحية فيض آباد- مسقط رأس الشاعر- وهو طاجيكستان، وهو كل المنطقة المأهولة بالطاجيك وكذلك كل الأراضي الإيرانية عبر التاريخ. فالشاعر يستحضر ماضي وطنه وحاضره وكذلك حسن وعظمة الروح؛ يتألم لألمه ويفتخر بقاماته، ويحزن لأنذاله. فهو لا يصور الوطن خيالياً بلا لون مثل الكثيرين غيره، لكنه يراه واقعياً ويحبه وينظر إليه بحب وصدق.[١٧] يقول:

حيثما رأيت الماء
لو شربت قطرة
فأنا أخذت قطرة في العين
حتى أنثرها في بحرك
فيزيد ماء بحرك قطرة.[١٨]

١٤- انظر: رائد وليد جرادات- بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث) الحر:(نازك الملائكة أنموذجاً)- مجلة جامعة دمشق-المجلد - 29 العدد (١+٢)- ٢٠١٣- ص٥٦٣.

١٥- عبد الرازق بلغيث- الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي: دراسة أسلوبية- كلية الآداب واللغات- جامعة بوزريعة ٢- ٢٠٠٩- ص٨٢.

١٦- رانيا محمد فوزي- الصورة الشعرية عند افتخار نسيم- ص١٤٥.

١٧- رحيم مسلمانيان قبادياني- شاعر يكروي وي‌كزبانه- بررسى آثار بازار صابر شاعر معاصر تاجي‌كستان- فرهنگ كيهان ٢١- سال چهم شماره ٨- ص١٥.

١٨- هر كجاي آب ديدم
قطره اي خوردم اگر
من گرفتم قطره اي در چشم
تا به دريايت فشانم

يعبر الشاعر في هذه الصورة عن المعنى الإيجابي لحب الوطن وحرصه على وطنه حتى أثناء غربته وبعده عنه، فهو في غربته يتحرق شوقاً للعودة لوطنه؛ ومن فرط حبه لوطنه فهو لا يرضى له انتقاصاً أبداً، ولكنه يطمح دائماً إلى كماله.

إن حب الوطن أصبح حالة تملكت الشاعر في كل أوقاته؛ لذا فهو يرى وطنه في كل مكان حتى وهو بعيد عنه، فهو في غربته يفكر في وطنه ويعيش فيه؛ لذا فهو يظن أن أي مياه خارج وطنه هي مياه وطنه لذا يحفظها حتى يعيدها إلى وطنه، كي لا ينقص من وطنه مثقال ذرةٍ من مياهه.

يحتفظ الشاعر بالمياه في عينيه، حتى يعيدها لبحر وطنه عندما يعود، وهو كي يعيد المياه من عيونه لابد أن يبكيها، فالشاعر يبكي كثيراً عن عودته لوطنه حباً لوطنه، ورغبةً في زيادة مياه الوطن.

يحفظ الشاعر المياه في عينيه حتى عودته لوطنه؛ والتي لا يعرف متى ستتم تلك العودة، لذا فهو يتحمل ثقل هذه الدموع لأجل غير معلوم من فرط حبه لوطنه.

إمعاناً في الدلالة على حب الوطن، يضمّن الشاعر قصيدته ثلاث صور متوازية؛ حيث يجمع الشاعر في الصورة الأولى المياه من أجل الوطن، وفي الثانية التراب من أجل وطنه، وفي الثالثة الحجارة، وهذه العناصر الثلاثة تمثل المواد الأساسية لبناء الوطن وبتعميره، وكأنما الشاعر يرسم صوراً جزئية لحبه لوطنه، في إطار صورة عامة أشمل وهي رغبته في تشييد وطنه وبنيانه.

استخدم الشاعر بعض أساليب التحفيز لصقل صوره البصرية، فضمّن بعضها عناصر الحركة، واستخدم في البعض الآخر دلالات الألوان. ويمكن تقسيم أنواع الصورة البصرية لدى الشاعر إلى:

- **صورة بصرية متحركة:**

وهي هذا النوع من الصور التي استخدم فيها الشاعر دلالات حركية، لإضفاء مزيد من الحيوية على الصورة، ومن أمثلة ذلك:

پا به هر خاكي نهادم
گَردِ خاكي را گرفتم در سرِ مِژگان
تا به صحرايت فشانم
خاكِ صحرايت شود يك ذره بسيار.

هر كجاي سنگ ديدم
دست بردم بر سرش چون بر سرِ فرزندِ خويش با نوازش
گفتم، اين را از بدخشان كَنده اند
طفلِ شيرخوارِ مرا از بندِ پستان كَنده اند..[١٩]

آبِ دريايت شود يك قطره بسيار. –Бозорсобир) азгулихор"то"симхор, с 35)

١٩– وضعت رجلي في كل أرض
أخذت تراب أرضٍ في رموشي
حتى أنثره في صحرائك
فيزيد تراب صحرائك ذرةٌ.

حيثما رأيت حجراً

يمثل استخدام القيود المكانية (هر كجاي- هر خاكي- هركجاي) "حيثما، أي أرض"، وكذلك استخدامها في صيغة التنكير دلالة على كثرة حركة وتنقل الشاعر؛ فالشاعر لا يستقر في مكانٍ واحد وهو دائم الترحال، لذا لم يحدد مكاناً محدداً لفعله هذا، ولكنه دأبه أينما حل.

يضفي الشاعر على أفعاله صفة الإقرار من خلال استخدام الأفعال في زمن الماضي المطلق (گرفتم- دست بردم)؛ فما يقوم به الشاعر ليس أمنية يريد القيام بها، ولكنها حقيقة وأمر واقع يقوم به منذ زمن.

إن لجوء الشعراء إلى الصورة للتأثير في نفس السامع، لا يغير المعنى في جوهره، وإنما تتغير طريقة عرضه، ودرجة تأكيده وتأثيره في المُتلقّي، حيث إن هناك إجماع على أن الكناية أبلغ من الافصاح، والتعريض أوقع من التصريح، وأنّ للاستعارة مزية وفضلاً، وأنّ المجاز أبداً أبلغ من الحقيقة[٢٠]. هكذا فإن براعة الشاعر لا تتأتي من إتيانه بمعنى جديد، ولكن براعته تتمثل في طريقة عرضه وتعبيره عن ذلك المعنى من خلال صورة غير تقليدية تحدث الأثر المطلوب في نفس المتلقي. وهكذا يتحدث بازار عن الفرقة والاتحاد بين أبناء الوطن:

التمزق مائة مرة
مثل ماء لمائة حي
الرجوع والوصل
مثل الماء لجدولٍ.

التشرد من المكان
لكن ليس للخراب
كان جدار بخارى
إسماعيل الساماني.[٢١]

يرتبط وجود الماء دائماً بالعمران والخضرة، في حين يؤدي غيابه إلى الموت والجفاف، ويرجع اختيار الشاعر للماء لتشبيه أبناء الوطن به للدلالة على أن سواعد هؤلاء الأبناء هي سبب العمران والبناء والحياة، وغيابهم هو غيابٌ للحياة.

بيّن الشاعر في صورة تتسم بالبساطة والعمق الشديد في الوقت نفسه فرقة أبناء الوطن

مددت يدي عليه بدلال مثلما أضعها على يد ابني
قلت، لقد اقتلعوه من بدخشان
لقد اقتلعوا طفلي الرضيع عن الثدي. (Бозорсобир- азгулихор"то"симхор, с 35)

٢٠- عبد الحميد عبد الله الهرامة- الصورة البصرية في شعر الأعمى التطيلي (دكتوراه)- المغرب- ١٩٩٤- ص ٦.

٢١- صدپاره شدن صد بار
چون آب به صد كويي
برگَشتن و پيوستن
چون آب به يك جويي.

بي جا شدن از جاي
اما نه به ويراني
ديوارِ بخارا بود
اسماعيلِ ساماني. (собир- азгулихор "то"симхор, с 55)

واتحادهم؛ فرغم أنهم نبتوا من أصل واحد هـو الوطن، لكنهم يمكن أن يسـيروا نحـو الفرقـة بسهولة مثلما يسري الماء.

كي يتوقف الماء عن السريان والفرقة فـي جهات عدة مختلفة، فيجب سد القنوات المفتوحة التي تتفرق فيها هذه المياه؛ ولهذا يجب بناء سورٍ يمنع سريان ذلك الماء.

يمكن للسور أن يمنع تفرق الماء وسـريانه في جداول مختلفة، ولكن نظراً لطبيعة الاختلاف ما بين المشبه وهو الفرقة، وهي شيء معنوي لا يمكن لمسه، وبين الماء وسريانه، وهـو أمـر مادي، لذا تنسحب الدلالة المعنوية على المشـبه أيضاً، فلا يمكن للسور المادي أن يمنع الفرقـة والتشتت، ولكن يكون السور هنا معنوياً بمعنـى التراث والفكر الذي يؤدي للوحدة ويمنع الفرقة.

تتأكد الدلالة المعنوية للسور الذي يتحدث عنه الشاعر من خلال تشبيه إسماعيل الساماني بأنـه كان سور بخارى، فهو لم يكن سوراً مادياً، وإنما كان له من الفضل والفضيلة والبصيرة ما منـع تسرب الطاجيك من وطنهم.

مثّل الحديث عن توحيد الطاجيك ورعـايتهم على أيدي عظماء التـراث الفارسـي القـدامى والمحدثين موضوعاً مهماً فـي شـعر بـازار، وضمّنه في العديد من قصائده، من ذلك حديثـه عن فضل الأديب الطاجيكي الكبير صدر الـدين عيني في إحياء الذات القومية لـدى الطاجيـك وإحياء تراثهم. يقول:

هو أدرك الطاجيك من الأرض مثل البذور

أدركهم مثل كتاب قديم من الخرابات[٢٢].

يوضح الشاعر من خلال صورتين عميقتـين عظمة الحضارة الفارسية التي ينتمـون إليهـا، وكذلك فضل صدر الدين عيني في التعريف بهذه الحضارة.

يجعل بازار من حضـارة بـلاده بوسـتاناً مزهراً، خلفت أشجار الطاجيك بذوراً، وهي التي لا تنبت إلا عندما يكمل نضج الشجرة.

إن حضارة الطاجيك لم تنبـت مـن العـدم، ولكنها كانت نتاجاً لحضارة عظيمـة، ولشـجرة ضاربة بجذورها في عمق التاريخ مخلفة ورائها بذوراً يمكن أن تبنت من جديد.

تمثل فضل عيني على الطاجيك في رعايـة تراثهم وإخراجه من بين الأطلال، فهم كانوا مثل حبوبٍ مهملة، وهو الذي راعاهم. وهم أيضاً مثل كتاب تراثي عظيم، ولكنه كـان ضـائعاً بـين الأطلال. وهكذا تتمثل عظمة عيني في كونه من أرشد الطاجيك إلى تراثهم وعرّفهم بأنفسهم خلال فترة ضلالهم عن أنفسهم.

- صورة بصرية لونية:

يعد اللون أهم مكونات الصورة البصـرية، ذلك لأنه أحد الصفات الملموسة الأكثر بـروزاً في أشياء هذا العالم، لذا فإن الأشكال والألـوان تمثل وسيلة للشاعر في إحداث التوترات التـي تصاحب التجربة الشعورية بوصـفها مثيـرات حسية، ولأن التعبير الحسي وسيلة من وسـائل

---

[٢٢]– تاجيكان را از زمين چون دانه ها دريافت او چون كتابِ كوهنه از ويرانه ها دريافت او. (المصـدر السابق– ص٣٤).

تأثير الصورة ، والذي هو هدف كل مبدع في أن يصل إلى المتلقي.[٢٣]

يأتي في مقدمة الألوان شهرة وعموم انتشار الأسود والأبيض، فهما لونان متضادان، مرتبطان بالليل والنهار، والظلمة والنور؛ لذلك هما لونان متداولان في جميع الحضارات ولغاتها. واللون الأسود يدل على الغموض والغوص في الأعماق حيث الظلمة والعتمة، في حين يرمز اللون الأبيض إلى الإشعاع والانطلاق[٢٤].

يستغل الشاعر دلالة التقابل بين اللونين الأبيض "سفيد" وارتباطه بالنقاء والطهر، والأسود "سياه" وارتباطه بالشر والحقد، ليصور انتصار السواد والحقد وهزيمة النقاء والطهر. يرمز الشاعر طوال قصيدته بالبياض إلى فطرة الإنسان النقية الطاهرة، في مقابل السواد الذي تمتد دلالته إلى كل ما يتعلق بالحقد والكراهية، ويصور في أبياته سيطرة السواد بالتوازي مع تراجع البياض. ويعرض الشاعر من خلال قصيدته حالات مختلفة لهذه الصورة. يقول:

از شهرِ من به غيرِ سفيديِ پَختَه اش
در يادِ من سفيديِ ديگر نمانده است.
هر آدمش مسوّدهٔ آدم است و بس
يك آدمِ سفيد به خاطر نمانده است[٢٥].

أثرى استخدام وصف "مسوده‌ء آدم" (مسودة إنسان) المعنى المراد من الأبيات؛ حيث إن المسودة عادة ما تكون تجربة غير مكتملة؛ فاستخدامها لوصف الإنسان يوحي بعدم وصول هؤلاء الناس للكمال الإنساني. وكذلك فالمسودة هي أحد مشتقات السواد، ويوحي استخدامها يزيد من قبح الصورة التي يريدها الشاعر.

تتمثل النقطة الوحيدة المضيئة في ذهن الشاعر عن وطنه في بياض القطن المحلوج؛ وهو الذي يرمز إلى قدرة المدينة على الزراعة والصناعة، فالشاعر يرى أنه بالرغم من كل المساوئ فإن استمرار الإنتاج هو أحد أهم أسباب التفاؤل لديه.

يستخدم بازار دلالة السواد بعد ذلك ليتحدث عن نفاق الشعراء. يقول:

گويند جانمازِ نويسنده دفتر است
جاي صلاتِ كاغذي و سجده دفتر است؛
از بس، كه روي همقلمانم سياه بود
در چشمِ من سفيديِ دفتر نمانده است.

روي سياهِ همقلمانِ مرا در آب
بايد، كه شوست- شوست به خاكسترِ كتاب؛
زيرا كتابِ شعرِ مرا سوختند و ز- آن

٢٣- عبد الرازق بلغيث- الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي- ص٨٢: ٨٣.

٢٤- انظر: أحمد عبد الله محمد حمدان- دلالات الألوان في شعر نزار قباني- فلسطين- ٢٠٠٨- ص ٢٧: ٢٨.

٢٥- لم يبقَ في ذاكرتي بياضٌ آخر، عن مدينتي غير بياض قطنها المحلوج.
كل البشر فيها هو مسودة إنسان وكفى، لم يبقَ رجلٌ أبيض في خاطري. (собир- азгулихор то"симхор, с 19)

غير از غمِ به خون شناور نمانده است[٢٦].

أبرز الشاعر قدسية الكتابة وأهمية قول الحق من خلال تشبيه الدفتر بالمسجد الذي يصلي فيه الكاتب؛ بل يمعن الشاعر في إضفاء القدسية من خلال تشبيه الدفتر بمحراب السجود.

عبر الشاعر عن نفاق أولئك الكتاب من خلال سواد وجوههم، وهو مقتبس من المعنى القرآني بسواد وجوه المـــذنبين (ســـيئت وجـــوه الـــذين كفروا)[٢٧].

انتشر النفاق والشر بين الكتّاب حتـــى جعـــل الشاعر يشك في قيمة الكتاب والدفتر، ولم يعـــد يؤمن ببياضها أو يراه، ولذلك يجب على الكتاب التطهر من خطاياهم من خلال غسل وجـــوههم السوداء.

الاقتداء بالدفاتر البيضاء هي علاج الكتّاب؛ الذي سيزيل سواد وجوههم، ولكن هذه الكتب قد أحرقت، ولم يبقى منها سوى الحزن عليها.

اللون الأصفر هو حالة من حالات الحياة وله انعكاسات نفسية متباينة بين اليبوسة والجفـــاف والشحوب إلى حالة الحصـــاد وجنـــي الثمـــار؛ فالصفرة لون يـــدل علـــى الـــذبول والشـــحوب والجفاف والمرض، بينما الأخضر لون مســـتقر وثابت لارتباطه بالنبـــات والخصـــب والمـــاء والحياة[٢٨]. ويستخدم الشاعر اللـــون الأصـــفر (زرد) ليصف ليصف خريف عمره، وليحدد من خلال دلالته معالم صورته. يقول:

تصويرِ زردِ كوهنـــهٔ خود را
در چارچوبـــهٔ اندامم
با قصه هاي كوهنـــهٔ زردي
با غصه هاي كوهنـــهٔ زردي
با بوسه هاي كوهنـــهٔ زردي
چون صورتي، به پيشِ نظر دارم
از عمر من همين قَدَر دارم...

با قصه هاي كوهنـــهٔ زردم
با غصه هاي كوهنـــهٔ زردم
با بوسه هاي كوهنـــهٔ زردم
من فصلِ آبشستـــهٔ زردم
من فصلِ آبشستـــهٔ سردم.[٢٩]

٢٦- يقال إن مصلى الكاتب هو الدفتر
مكان الصلاة الورقة والسجدة هو الدفتر؛
من كثرة ما كانت وجوه أصحاب الأقلام سوداء
لم يبقَ في عيني بياض الدفتر.

يجب غسل- غسل الوجوه السوداء لأصحاب الأقلام
في الماء بتراب الكتاب؛
لأنهم أحرقوا كتاب شعري،
ولم يبقَ منه للسباح سوى الحـــزن الـــدامي. (собир- азгулихор"то"азгулихор"то"симхор" c:19)

٢٧- الملك- آية ٢٧.

٢٨- انظر: أحمد عبد الله محمد حمدان- دلالات الألوان في شعر نزار قباني- ص ٢٧: ٢٨.

٢٩- أستحضر أمام عيني مثل صورة
صورتي الصفراء القديمة
في إطار جسدي
بقصصٍ قديمة صفراء
بأحزانٍ قديمة صفراء
بقبلاتٍ قديمة صفراء
لدي من عمري نفس القدَر...

يجعل الشاعر من حياته فصل خريف، تصطبغ كل عناصرها بالصُفرة كدلالة على ضعف الروح الحبيسة في إطار جسده.

يؤكد الشاعر من خلال تكرار اللون الأصفر على شدة معاناته، فحتى القبلات التي ترتبط دائماً بالحب والمودة، وترتبط بالشفاه الحمراء للحبيب، هي الأخرى صبغت بالصُفرة.

اتسمت هذه الصورة بالضعف والتقليدية؛ حيث اكتفى الشاعر بتكرار وصف اللون الأصفر لجوانب حياته المختلفة من قصص وأحزان وقبلات؛ لذا جاءت الصورة تقليدية لا حيوية فيها. كذلك جاء دلالة الصورة المرسومة مباشرة من خلال اعتراف الشاعر بأنه يستحضر صورته كأنها صورة حاضرة أمام ذهنه.

يقرن الشاعر في بعض الصور بين الحركة واللون معاً، وذلك إمعاناً في حيوية الصورة؛ ومثال ذلك عند حديثه عن الوحدة بين أبناء الوطن؛ حيث رسم الشاعر صورتين متقابلتين للفرقة في الصورة الأولى وللاتحاد في الصورة الثانية. يقول:

همچون مهِ شب خورده
گم گشتن و خم گشتن
همچون مهِ نو از نو
ضم گشتن و ضم گشتن[٣٠].

استخدم الشاعر الاستعارة المكنية في الصورة الصورة بمهارة، حيث شبه الفرقة بالضلال والانحناء، ولم يذكر صفة من صفات الفرقة، ولكنه وضح مقصوده في الصورة التالية من خلال الإتيان بمقابل الفرقة وهو الوحدة.

تبدت حيوية الصورة من خلال استخدام حركة الألوان (الأبيض- الأسود)، حيث يبدو في مخيلة المتلقي صورة القمر وكأنما نور القمر يأكل ظلمته. وقد مثّل بدء الشاعر بالصورة المظلمة للقمر قبل المنيرة إمعاناً في دلالة تلك الحركة.

هكذا يتضح أن استخدام عنصر الحركة في الصورة البصرية لدى الشاعر أضفى مزيد من الحيوية التي لم تتوفر في الصورة اللونية؛ حيث إن استخدام الشاعر لدلالات الألوان كان استخداماً تقليدياً لم يأتِ بجديد.

ثانياً: الصورة السمعية:

تشكل حاسة السمع أداة تواصل مهمة للإنسان مع العالم من حوله، فبها يتواصل مع الآخرين، ومع الطبيعة من خلال الأصوات التي تقدمها سواء كانت أصواتاً رقيقة تبعث على

بقصصي القديمة الصفراء
بأحزاني القديمة الصفراء
بقبلاتي القديمة الصفراء
أنا فصل الغسيل الأصفر
أنا فصل الغسيل البارد. (собир- азгулихор то"симхор", с 58)

٣٠- مثل قمرٍ مظلم
الضياع والانحناء
مثل قمرٍ جديد من جديد
الضم والضم. (المصدر السابق- ص٥٥).

السعادة والبهجة أو أصواتاً حزينة تدعو للأسى، أو أصواتاً مخيفة تثير القلق والخوف[٣١].

يعد الصوت من العناصر التي تشكّل الصورة الشعرية، وحاسّة السمع هي الحاسة الوحيدة التي لا يستطيع الإنسان التحكم فيها، فهي تعمل ليلاً ونهاراً، بينما المرئيات لا تدرك إلا بتوافر الضوء، ومن هنا يتميّز السمع عن البصر[٣٢].

تقوم الصورة السمعية على توظيف مايتعلق بحاسة السمع، ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري، واستيعابها من خلال هذه الحاسة مفردة، أو بمشاركة الحواس الأخرى، مع توظيف الإيقاع الشعري الخارجي والداخلي، لإبلاغ المتلقي، ونقل الإحساس بالصورة لدى الشاعر إليه[٣٣]. يقول:

ساعتي محمودِ صحراي به سلطاني رسيد
دستِ سينا تا به نبضِ نوحِ ساماني رسيد
زيرِ دستش، بلكه نبضِ نوحِ ساماني نبود
نامرتب نبضِ عصرِ خويشتن را مي شمرد.[٣٤]

يؤكد الشاعر هنا على فكرة الزعيم رأس الدولة، وأن اضطراب البلاد راجع في الأساس إلى اضطراب قائده وزعيمها.

يتبدى عامل الصوت هنا في نبض نوحٍ الساماني، حيث يتبادر إلى الأذن صوت نبض نوح الساماني المضطرب. ويعتبر اضطراب نبض نوحٍ الساماني انعكاساً للاضطراب الذي ساد البلاد في فترة حكمه الساماني.

يستخدم الشاعر الفعل "سمع" (شنيدن) ويقرنه ببعض مصادر الصوت مثل ضربات حافر الحصان على الحجارة والأرض، وذلك ليخلق في أذن المتلقي نفس الصوت الذي يسمعه هو. يقول:

چون ضربهاي نبضِ رگِ دست و پاي او
از سنگ و خاك مي شنوم ضربهاي سُم.[٣٥]

يستخدم الشاعر الحصان كرمز لعمر أبيه المنصرم، ويعبر الشاعر عن حنينه لأبيه من خلال تحسّسه لمواضع خطى أبيه مثلما كان يتحسّس نبضه يديه وأقدامه.

يكرر الشاعر استخدام الفعل "شنيدن" (سمع) في أكثر من موضع في قصيدته مقرناً إياه بصهيل الخيل مثل: در كودكي شنيدم و فرياد ميزَند
اين گوشِ من به شِهۀ آن اسپِ دُرد است.

در كودكي شنيدم و از يادِ من نرفت

---

[٣١]– رانيا محمد فوزي– الصورة الشعرية عند افتخار نسيم– ص١٥٣.

[٣٢]– عبد الرازق بلغيث– الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي– ص ٨٥.

[٣٣]– صاحب خليل إبراهيم– الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام– ص٢١.

[٣٤]– ساعة أن وصل محمود الصحراوي إلى الملك
وصلت يد سينا لنبض نوح الساماني
ولكن لم يكن تحت يده نبض نوح الساماني
كان يحصي نبض عصره غير المرتب.

[٣٥]– أسمع ضربات الحافر من الحجر والتراب مثل ضربات نبض عرق يده وقدمه. (собир– азгулихор "то"симхор", с: 48)

آن شهـــهٔ عزيزِ چهل ساله بيشتر؛
يك دم به گوش ميرسد از پشته هاي دور
يك دم به گوش ميرسد از كلبـــهٔ پدر.[٣٦]

يجري بازار الحديث على لسان ابـــن ســـينا ويطلب من المتلقي سماع كلماته، وذلـــك عنـــد حديثه عن دور ابن سينا في تعافي أمة الطاجيك من آلامها. يقول:

منذ الأزل علاج الطاجيك هو جذر الشوك ولكن رائحة سينا تصنع هؤلاء الخلق منذ القدم

يمكنك أن تسمع من لسانه العجوز والطاعن:
ليست يدي، ليست يدي، يد لقمان الحكيم.[٣٧]

يجعل بازار ابن سينا وارثاً لعلم لقمان الحكيم، وقائماً بدوره في الحفاظ على أمة الطاجيك.

يلاحظ في بناء الصور السمعية لدى الشـــاعر بازار أنها جاءت أكثر تقليدية وعمقاً قياساً على الصور البصرية لديه؛ وقد استخدم الشاعر فعل السماع "شنيدن" لبناء صوره السمعية في بعـــض المواضع، بينما استخدم بعض مصادر الصـــوت مثل الجرس وحافر الخيل.

ثالثاً: الصورة الشمية:

وهي التي تنفذ إلى الذهن عن طريق حاســـة الشم. وهي من أقـــل الصـــور حضـــوراً فـــي المجموعة الشعرية، ومثال ذلك عند حديثه عـــن آثار العجز والهرم التي تبدت على هيئته بعـــدما رأى صورته في المرآة، وفاجأته علامات الشيب على وجهه. يقول:

أنت تقول إن رائحة البرَد تأتي من رأسه.[٣٨]

إن الشعر إيغال في دائرة الاتساع، فالاتســـاع ينتج من الكلمة نفسها، ولكنه يبرز عند تركيـــب الكلمات المكونة للصورة الشـــعرية، إذ هـــي لا تشرح المعنى بل تنحو نحو تغريبـــه، فالكلمـــة الشعرية تتضمن موت اللغة وبعثها في آن واحد، وهذا يسري على هذا الشـــطر الشـــعري؛ إذ أن الشاعر يتحدث عن علامات الشيب التي خطّـــت شعره فصبغته بالبياض مثل برَد الشتاء. ولكن ما هال الشاعر في هذه الصورة ليس البياض الشديد المميز للبرَد، ولكنه ما أثار اهتمامه هو الرائحة المنبعثة من ذلك البياض؛ فقد تجاوز الشاعر هنا دلالة اللون المميزة للصورة، إلى دلالة الرائحة.

يجعل الشاعر من فضل سينا رائحة، ويهـــب تلك الرائحة القدرة على الخلق والإبداع؛ فيجعل منها الخالق للطاجيك. يقول:

منذ الأزل علاج الطاجيك هو جذر الشوك ولكن رائحة سينا تصنع هؤلاء الخلق منذ القدم.[٣٩]

٣٦- سمعت في طفولتي ويصيح
أذني هذه كدِرة بصهيل ذلك الحصان.
سمعت في طفولتي ولم أنسَ
ذلك الصهيل العزيز الذي استمر لأكثـــر مـــن أربعـــين عاماً؛
يصل إلى أذني أنين من تلال بعيدة؛
يصل لأذني أنين من كوخ الأب. (собир- азгулихор "то"симхор", с: 49)

٣٧- از ازل داروي تاجيك ريشـــهٔ خار است و ليك
بوي سينا ميكند اين خلق از دَورِ قديم
ميتواني از زبانِ پير و كمـــپيرش شنيد:
دستِ من ني، دستِ من ني، دستِ لقمانِ حكيم.(المصدر السابق- ص٢٤)

٣٨- تو گوي، از سرِ او بوي بـــرف ميامـــد (собир- азгулихор "то"симхор", с: 73)

رابعاً: الصورة اللمسية:

استخدم الشاعر بعض الأفعال التي تثير حاسة اللمس على النحو التالي:

در شكافِ مور پا ماندم اگر مورم گزيد
گوشتم تلخ است گفتم، ليك زمبورم گزيد.
از زمينها من كَه ودان مي كشيدم پيش از اين
خارِ دستم را به دندان مـــي كشـــيدم پيـــش از اين...(٤٠)

استخدم الشاعر أفعال تثير معنـــى اللمـــس، ولكن تدل على قسوة الفعل؛ مثل (العض)، وهو ما يتفق مع المسار العام للمجموعة وتعبيرها عن معاناة الشاعر.

يعبر الشاعر في شطرة أخرى أيضـــاً عـــن شقائه مستخدماً حاسة اللمس المتمثلة في جفـــاف اليد حتى أنها أصبحت مثل ورق الأشجار فـــي الخريف. يقول:

جفت قبضة اليد مثل ورقة الخريف الصفراء (٤١)

خامساً: الصورة الذوقية:

إن الصورة الشعرية تصطبغ فـــي الأســـاس بموقف الشاعر من الوجود؛ وهو الموقف الذي يعتمد فيه الشاعر على ثقافته الخاصة أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة، هكـــذا تســـيطر الرؤية الداخلية للشاعر الحديث علـــى صـــوره الشعرية، فتجعلها صوراً ذات وجـــود نفســـي داخلي تحرص على الداخل أكثر من حرصـــها على العلاقات الخارجية(٤٢).

اتفقت المثيرات الذوقية التي تتسق مع السياق العام للمجموعة؛ حيث عبرت صوره الذوقية عن المرارة والأسى، واستقت من السم مصدراً لها. مثل:

دميد گِردِ دهانش يكي به مزهٔ زهر
گياهِ پيـــچكِ زردِ تبسمِ افسوس(٤٣)
جامِ لبهايش
از شرابِ بوسه ها خالي
لب به لب از زهرِ تلخِ غصه ها پر.(٤٤)

المبحث الثاني: سمات الصورة الشعرية عند بازار صابر

اتسمت الصورة الشعرية عند بازار صـــابر ببعض السمات، التي أدت إلى إثـــراء صـــوره

٣٩- از ازل داروي تاجيك ريشـــهٔ خار است و ليك بوي سينا ميكند اين خلـــق از دَورِ قـــديم. (المصـــدر السابق- ص٢٤).

٤٠- بقيت قدمي في شق النمل، ولو يعضني النمل قلت إن لحمي مر، لكن عضتني النحلة.
كنت أسحب التبن والبذور من الأرض قبل هذا
كنت أسحب شوك يدي بأسناني قبل هـــذا... (собир- азгулихор "то"симхор", с 52)

٤١- خُوشيده پنـــجـــهٔ دستي چو بـــرگِ زردِ خـــزان. (المصدر السابق- ص٧٣)

٤٢- رائد وليد جرادات- بنية الصورة الفنية في الـــنص الشعري الحديث الحر: نازك الملائكة أنموذجاً- مجلة جامعة دمشق-المجلد29 - العـــدد (١+٢)- ٢٠١٣- ص٥٦٣.

٤٣- نبت حول فمه ذات مرة عشب خفيف أصفر يتبسم أسفاً بمذاق السم (собир- азгулихор "то"симхор", с 73)

٤٤- كأس شفته خالٍ من شراب القبلات، شفته مليئة بسم الأحزان المر. (المصدر السابق- ص٩٤)

وزيادة تأثيرها في المتلقي، وعملت على بلورة أطرها. ويمكن إجمال أهم تلك السمات فيما يلي:

١-التكثيف والعمق:

ويراد بالكثيف اختصار العديد من المعاني الدلالات في أقل قدر من الكلمات، حيث يحمّل الشاعر صوره من المعاني ما يحتاج للشرح المطوّل. ويعد التكثيف أحد أهم مظاهر الجمال في الصورة، فكلما ازدادت الصورة تكثيفاً ازدادت عمقا، ودفعت ذهن المتلقي لمزيد من التخيل والمشاركة في تحديد إطار الصورة، ومن ذلك قول الشاعر:

كأس الماء، الذي هو عينك، أريد ألا يسقط فيه قشة.

كأس اللبن، الذي هو وجهك، لا أريد أن تسقط فيه ذبابة[٤٥].

ضمّن الشاعر قطعته الشعرية أربع شطرات فقط؛ عبّر من خلالها عن حرصه على سلامة المُخاطب من خلال الأبيات، والذي لم يتضح من خلال أبياته إلى من يتحدّث، ولكن يبدو أنه يتحدث إلى المحبوب.

عبّر الشاعر عن طهر المحبوب وكماله من خلال كمال الظاهر والباطن، حيث اتسم ظاهره بالبياض والطُهر المستقى من اللبن، واتسم باطنه بالنقاء والوضوح الذي يشبه صفاء الماء.

حملت الصورة الشعرية في باطنها العديد من الدلالات والإيحاءات التي يحتاج تفسيرها لشرح كثير، ولكن في الوقت نفسه لم يخل التكثيف بعمق المعنى.

أذاك مدفون في التراب مثل نحلة
لدغت صدري وهرمت.[٤٦]

يستعير الشاعر لدغ النحلة ليعبر عن علاقته بمحبوبه، فيختزل الشاعر الكثير مما يمكن أن يُقال، ويترك التصريح إلى المجاز ليشبه أثر أذى الحبيب بلدغ النحلة، فمثلما تموت النحلة عند اللدغ فإن أثر الأذى يموت لدى الشاعر بمجرد حدوثه، بل ويُدفن أيضاً، ما يعني إستحالة إحيائه مرة أخرى.

يتضح عمق الصورة أيضاً لدى الشاعر في حديثه عن منظر الليل في غياب الشمس ووجود النجود المضيئة في السماء. يقول:

غربت الشمس، وبعد الشمس رُبط مسمار النجوم الممزق في ثياب الليل الجلدية.[٤٧]

مثّل الشاعر لمنظر الليل والسماء بتفاصيلهما في قطعة شعرية من شطرتين فقط، وذلك من تصوير السماء بباب جلدي مغلق معتم، ثُقب جلد بمسمار فنفذ الضوء من هذا الثقوب مثلما تبدو النجوم في عتمة السماء. وقد وُفق الشاعر في التعبير عن منظر الليل ببراعة وعمق.

٤٥-. كاسهٔ آبي، كه چشمِ تُست، اندر آن خواهم، كه خس نه – افتد
كاسهٔ شيري، كه روي تُست، اندر آن خواهم مگَس نه– افتد. (собир– азгулихор "то"симхор, с126)

٤٦– آزارِ تو خاكخورده چون زنبوري
در سينهٔ من گزندهٔ گندهٔ شد است. (собир– азгулихор "то"симхор", с: 89)

٤٧– خورشيد رفت و از پسِ خورشيد بسته شد
ميخ ستاره كوب در چرمْپوش شب.

يتأكد مدى التكثيف هنا من اقتصار القصـــيدة على هذه الشطرات الأربعة فقط؛ وهو ما يفـــتح أفق الشـــاعر علـــى العديـــد مـــن التخيـــيلات والتفسيرات، التي تتسق مع هذه الصورة، حيث تمثل عتمة الليلة صورة كلية يمكن أن تنســـحب مع كل حالات الضيق والحزن، في حين تمثـــل الثقوب المنيرة هذه رمزاً للانفراجة الحاصـــلة، وهكذا فالصورة العامة نموذج لتغير الحال وعدم دوامه.

٢-الرمزية:

يلجأ الشاعر في تشكيل الخطاب الشعري إلى استخدام أساليب متنوعة لتغذية مضمونه بدلالات موحية تتضمن رؤى وأفكـــاراً أخـــرى تكـــون بالمقابل معبرة عما يدور في خلجاته (الشـــاعر) ويستخدم في عملية تغذية مضمون خطابه لتمويه المعنى المراد إيصاله إلى القارئ عـــن طريـــق أسلوب يسمى في الشعر (الرمز) الذي يعد مـــن أساليب الدلالة التي يستخدمها الشاعر للتعبير عن الأشياء المراد طرحها بصورة غيـــر مباشـــرة وذلك عن طريق إخفاء وإظهار الشئ معا، حتى يتسنى للقارئ فك مغالق الالتباس الحاصل فـــي المعنى المطروح وتفهمه حسب خلفيته ورؤيتـــه الشعرية. لأن الغرض من إيراد الرمـــز لـــيس تخبئة الفكرة والتزام السرية وتحويل النص إلى مغالق لغزية، وإنما إيراده بشئ مـــن الالتبـــاس القائم على تعدد المعنى الذي يبتعد به عن الإبهام المرفوض في النصوص.[٤٨]

إن استخدام الرمز يجعل التعبير أكثر حيوية وكثافة في إيراد الفكرة ويكون ذا تأثير وجداني على القارئ، لأن الرمز بطبيعتـــه يميـــل إلـــى الإيجاز الذي يخدم الفكرة في الخطاب لا ليزيده إبهاماً، وهو يقدم للقصيدة عوناً أساسياً للتعبيـــر عن موضوعاتها، إذ إنه أي الرمز يمتلك طاقـــة هائلة لخدمة الفكرة أو الموضوع الشعري. وعليه فإن عملية الصياغة الشـــعرية لا تصـــاغ مـــن الأفكار العائمة، بل من ذلك المـــدرك الـــذهني (الرمز) الذي يتحول في لحظة التشكيل إلى طاقة إيحائية يعوّل عليها في نقل الفكـــرة المـــوجزة والمؤثرة، أي أنه (الرمز) يعتمد على الإيحـــاء بدلاً من الإفصاح والتلميح والإشارة والإيماء بدلاً من العرض المباشر، لأن قيمة النص تكمن (فيما تحدثه إشاراته من أثر في نفس المتلقي ولـــيس أبداً فيما تحمله الكلمات من معان مجتلبـــة مـــن تجارب سابقة أو دلالات مستعارة من المعـــاجم، كما أنه يقومه على التفاعل بين شيئين أحـــدهما ظاهر والآخر خفي يريده الشاعر.[٤٩]

من تُـــگمـــهٔ صدايم
در پشتِ اين درِ تنـــگ
هر قدْرميفشارند

---

[٤٨]- سامي شهاب أحمد- البنى الفكرية في لغة الخنساء الشعرية- مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنســـانية- العدد ١- المجلد ٢- السنة الثانية ٢٠٠٧- ص٧.

[٤٩]- سامي شهاب أحمد- البنى الفكرية في لغة الخنساء الشعرية- ص٧: ٨.

هر قدْر ميزنم زنـــگ[٥٠].

يستعير الشاعر رمزيـــة صـــوت الجـــرس وعلاقته بالألم والصراخ، ليعبر عن آلامه وعدم قدرته على التحمل، فهو أصبح لا يتحمل أي قدر من الضغط والألم، وأن صياحه هو تعبير عمـــا يطاله من نَصب وعناء.

يستعير فضل ابن سينا في التراث الفارســـي ليجعل من علمه سيفاً. يقول:

خلقِ تاجيك تيغِ درمانبخش سينا را گرفت

تيغِ درمانبخشِ سينا روي دنيا را گرفت[٥١].

قصد الشاعر بسيف سينا هنا علمه وفضـــله؛ فابن سينا لم يكن محارباً يحمل سيفاً وإنما كـــان طبيباً فيلسوفاً، ويرمز هنا الشاعر لهـــذا العلـــم والفن بالسيف، وتبرز أهمية سيف ســـينا عـــن غيره من خصوصيته، فهو علـــى عكـــس كـــل السيوف ليس سيفاً قاتلاً، ولكنـــه ســـيفاً مانحـــاً للحياة.

٣-الخيال:

تعد دراسة الخيال الطريق الطبيعي لدراســـة الصورة الفنية؛ حيث إن الخيـــال هـــو أســـاس الصورة الأدبية مهما تكن درجته[٥٢]. فالخيال لا يعتبر عنصر ضمن عناصر الشـــعر الأخـــرى، لكنه العنصر الأهم والأقدر على تشكيل الصورة الذهنية للشعر، فالصورة الشعرية هي في الواقع نتاج عمل الخيال (على أساس جوهر الشعر) في سياق اللغة. وقد أشـــار الســـيد نصـــير الـــدين الطوسي وابن سينا إلى عنصـــر الخيـــال فـــي تعريف الشعر، فيقول نصير الدين فـــي معيـــار الأشعار: "الشعر منطقياً هو كلام مُخيل موزون، ويذكر ابن سينا في كتابه الشفاء: "الشعر كـــلام مثير للخيال من أقوال موزونة ومتسقة- ومقفاة لدى العرب.[٥٣]

إن الخيال هو مصدر الصـــورة، ولا يمكـــن إنكار دوره في الشعر أو الاستغناء عنـــه، فـــإن أهمية الخيال كبيرة إلى درجة أن جورج والـــي يقول عنه في كتابـــه التيـــارات الشـــعرية: "إن الشاعر عندما يعجز عن العمل، ويتوقـــف عـــن نظم الشعر، فإن السبب الأساسي في رأيي هـــو أن يعجز عن رسم صور أخرى، وبعبارة أخرى فإن قدرتنا على التخيل قد فقدت مصدرها الخفي الرئيسي، فالتصوير في الشعر مبني على كشف العلاقة بين الأشياء، وتصوير الخيال الصـــحيح

٥٠- أنا زر الصوت
خلف هذا الباب الضيق
كلما يضغطون عليه
كلما صحتُ. (Бозорсобир "то"симхор, с 76:77)

٥١- ساعة أن حطم جنكيز سور بخارى
والسهم في وسطه، والسيف السريع القاطع في يده
أخذ الطاجيك سيف سينا الشافي
أخذ سيف سينا الشافي وجه الدنيا.

٥٢- انظر: إبراهيم أمين الزرزموني- الصورة الفنيـــة في شعر علي الجارم- ص ١٤٣:١٤٢.

٥٣- على اصغر شعردوست- چشم انداز شعر امـــروز تاجيكستان- ص ٢٣: ٢٥.

يظهر كشيئين أو عدة أشياء مختلفة عند التقائه وتعامله مع الذهن.[٥٤] يقول:

أنت نصفي، أنت نصفي، نصف جسدي وروحي
أنت متصلٌ خالدٌ بي بكل ذرةٍ منك.
في كل مكان، يدخل جرحك في داخلي
أنت يا أيها الزهرة، أنت من القلم الأخضر لعظمي.

في كل مكان، أذهب إليه، فأنا نصف جسدٍ بدونك
في كل مكانٍ، أذهب إليه، فأنا نصف رجلٍ بدونك
في كل مكان، أراك أزداد
في كل مكان، لا أراك، أكون ناقصاً بدونك.

تصل يد شخص ليدي، أنت ترتعش
تصل يدٌ ليدك، فأرتعش أنا
أنت سكني وأنا سكنك
أنت مكان روحي، وأنا مكان روحك.[٥٥]

استخدم الشاعر الخيال للتعبير عن مدى القرب والترابط بينه وحبيبه، حتى أن الشاعر يعتبره نصف روحه وجسده وشعوره.

٤-التشخيص:

يعد التشخيص إحدى الأدوات المهمة في الشعر الحديث؛ حيث إن بنية الصورة الفنية في الشعر الحر تخرج من حيز التشكيل إلى مجالات الإيحاء؛ لتتجاوز مهمة اقتصارها على وظيفة التزيين البياني ولتتجنب المباشرة والاعتباطية، ولتكون بعد ذلك وسيلة إيحاء تلميحية غير مباشرة. حيث تقوم بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث الحر على الكلمة الموحية ودلالتها المركزية والهامشية، ومن علاقتها التقليدية إلى نسج علاقات جديدة من خلال تبادل المدركات؛ وذلك بإضفاء الصفات المادية على المعنوية وبالعكس، وبأساليب متعددة وأشكال فنية مختلفة كالتشخيص: وهو إحياء المواد الحسية الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله[٥٦].

يضفي الشاعر بازار الصفات الإنسانية على كل عناصر الطبيعة من شقائق وهواء وصحراء ويوم. يقول:

الشقائق تغلي
دم الصحراء يصيح
يضطرب نبض الهواء الآن

٥٤- نقلاً عن: على اصغر شعردوست- چشم انداز شعر امروز تاجيكستان- ص ٢٦.

٥٥- تو نيمي، نيمِ مني، نيمِ جسم و جانِ مني
و ذره- ذره تو پيوندِ جاويدانِ مني.
بر هر كجا، كه روي در من است ريشهٔ تو
تو اي گُل، از قلمِ سبزِ استخوانِ مني.
به هر كجا، كه روم، نيمهٔ تنم بي تو
به هر كجا، كه روم، نيمِ آدمم بي تو
به هر كجا، كه ببينم ترا زياد شوم
به هر كجا، كه نبينم ترا، كمم بي تو.
به دستِ من برسد دستِ كس، تو مي لرزي
رسد به دستِ تو دستي، به لرزه ميايم
تو آشيانِ من و من، كه آشيانِ تو ام
تو جاي جانِ من و من، كه جاي جانِ تو ام.
(Бозорсобир "то"симхор, с 81)

٥٦- رائد وليد جرادات- بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث الحر- ص٥٥٩- ٥٧٢.

مثل نبض عاشق مضطرب غير متوازن
يتثاءب اليوم، الذي يتثاءب
أنا أيضاً أتثاءب
أمد يدي
تصل يدي كرهاً
قلت، على جبهة الآفاق
جبهتها ساخنة
إنها تتصبب عرقاً، إنها محمومة.(٥٧)

قصد الشاعر من خلال قصيدته التي عنونها بعنوان "نفس دم الشقائق" إلى تصوير قتل الأطفال البراعم، حيث اعتبر الشقائق مرادفة للأطفال الذين تراق دماؤهم دون ذنب.

دلّل الشاعر على أن قتل الأطفال مخالفة لمسار الطبيعة من خلال الربط بين موتهم وانهيار الطبيعة، حيث أضفى على عناصر الطبيعة من شقائق، صحراء، هواء، يوم صفات إنسانية تعبر كلها عن المرض ودنو الأجل مثل الحمى، التعرق، تثائب اليوم، الصياح، النبض، الاضطراب، وهي صفات تعبر في مجملها عن الاضطراب والضعف.

٥- الإبداع في التوظيف:

يعرف الشاعر الأمريكي عزرا باوند الصورة بأنها ذلك الشئ الذي يقدم شحنة فكرية وعاطفية في لحظة زمنية واحدة. ويقدم ناقد آخر تفسيراً أوضح لتعريف باوند، فيعرف الصورة بأنها اجتماع شيئين من عالمين مختلفين، في نقطة معينة بواسطة الكلمات. فالصورة هي التي تجمع في مكانٍ واحد هذين الشيئين أو الأشياء التي يمكن أن تحمل قدرات عاطفية وفكرية مختلفة ومرتبطة بأزمنة وأمكنة مختلفة. فالقدرة على التصوير هي الجزء الأهم في القدرة على التخيل.(٥٨)

إن النص يقوم بصورة أساسية على فكرة تبادل معطيات الحواس؛ إذ يتحول الضياء مادة سائله يشرب كما تُشرب السوائل، ويصير للشذى رحيق تمتصه الشفاه لا تشمه الأنوف، ويصير أيضاً مادة ملموسة لا مشمومة، وتنبثق الحرارة من العقل لا من العروق، ويصبح للهتافات أضواء، وأشعة قمرية، وللقمر عذوبة بدلاً من الألق، ويتحول الجرس عن سمعيته فيوصف بصفات بصرية ونفسية مشتركة كالذبول، ويفقد ميزاته الأساسية من جهر وهمس، أو رخاوة وشدة، أو قوة ورقة، وتُغير النجوم سناها وبريقها بأصوات تسكب، وعيون تضحك تنوب عن

٥٧- لاله مي جوشد
خونِ صحرا مي خروشد
مي تپد نبضِ هوا اكنون
همچو نبضِ عاشقِ شوريده ناموزون.
روز مي يازد، كه مي يازد
مي كشَم خميازه من هم
دست مي يازم
ميرسد دستم به ناخواست
گفتي، بر پيشانيِ افاق
پيشانيش گرم است
عرق كردست، تب دارد. (Бозорсобир- азгулихор"то"симхор, с 83)

٥٨- نقلاً عن: على اصغر شعردوست- چشم انداز شعر امروز تاجيكستان- ص ٢٦:٢٧.

الشفاه، وهكذا تتبدل الصفات الأساسية بصفات جديدة تحمل حرارة النفس، واضطراب القلب، وتوتر دقاته، وتتبادل الأشياء مهامها، ومواقعها، ووظائفها بسهولة دون أن ينكـــر ذلـــك علـــى الشاعرة، وهو ما يمتاز به العطاء الرمزي في التعبير.[٥٩]

ساعة أن حطم جنكيز سور بخارى
والسهم في وسطه، والسيف السريع القاطع فـــي يده
أخذ الطاجيك سيف سينا الشافي
أخذ سيف سينا الشافي وجه الدنيا.[٦٠]

يمنح الشاعر في صورته ثقافة سينا وعلمـــه دور السيف، وثم يمـــنح الســـيف دور الطبيـــب المعالج؛ ففضل سينا وعلمه لهما أثر السيف في تدمير الأمم أو الحفاظ عليها وعـــلاج آلامهـــا، ولكن الفرق أن السيف الحديدي– مثـــل ســـيف جنكيز خان هو سيف سافكٌ للدم قاتل، ولكن الفن والثقافة لهما نفس الأثر ولكن في العلاج ولـــيس القتل.

يمنح الشاعر الدم صفة الماء، وبـــدلاً مـــن ارتباطه بالموت يربطه بميلاد وحيـــاة جديـــدة. يقول:

فرع الكتف هذا الذي كان آسراً للقلب
كان من خط عنق سياوش
من تلك الرقبة المقطوعة الرطبة من الدم
نما ألف من الفروع والكفوف.[٦١]

يجعل الشاعر من قتل الطاجيك ميلادًا لحياة جديدة ومتابعة للقضية والنضال؛ فهو يدعو مـــن خلال الربط بين سفك الدماء ومـــيلاد ســـواعد جديدة إلى عدم اليأس أو اعتبار الموت في سبيل القضية هزيمة، ولكن يدعو إلى اليقين بأن موت واحدٍ هو ميلاد للعديد من بعده.

يجعل بازار التراث الإيرانـــي بســـتاناً، إذا قطعت منه نبتة نبتت مكانها آلاف الأغصـــان، وكأنما التاريخ الإيراني سلسلة متصلة لا تنتهي، ودماء الأبطال تروي الأرض لتسقي جيلاً جديداً، وموت جيل هو بداية لتسلم جيل آخـــر ارتـــوى بدمائهم.

يجمع الشاعر أيضاً بين النقيضـــين المحبـــة والدموع. يقول:

لا أشكو لك ولا أغضب منك
تذوقت محبتك بماء العين
قسماً بعيني
أنني لم أرَ غيرك.[٦٢]

٥٩– رائد وليد جرادات– بنية الصورة الفنية في الـــنص الشعري الحديث– ص٥٦٥.

٦٠– ساعتي چنـــگيز ديوارِ بخارا را شكست
در ميانش تير، تيغِ تيزِ خونريزش به دست
خلق تاجيك تيغِ درمانبخش سينا را گرفت
تيـــغِ درمـــانبخشِ ســـينا روي دنيـــا را گرفـــت.
(Бозорсобир– азгулихор"то"симхор, с 26)

٦١– اين شاخهء پهلوي، كه دلكش بودست
از كُندهء گردنِ سياوش بودست،
ز– آن گردنِ سربريدهء تر از خون
رويده هزار شاخهء پنجه ودست. (المصدر الســـابق– ص١٧٦)

٦٢– نه به توام شكايت ونه از تو هيچ خشم
كه من محبتِ تو را چشيده ام به آبِ چشم.

جمع الشاعر بين عنصرين ذات دلالات مختلفة؛ المحبة- المرتبطة بالسعادة والفرح، والدموع- المرتبطة بالحزن والأسى، وربط بين هذه الدلالات، فهو يشعر بالمحبة تجاه الحبيب، ولكن هذه المحبة لم تثمر سوى الحزن والدموع نتيجة ما يصيبه من هذا الحبيب.

٦-الجمع بين الصور المتقابلة:

جمع الشاعر بين صورٍ ذات دلالات متقابلة ليعبر من خلالها عن التناقض الموجود بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون. ومن أمثلة ذلك عند حديثه عن نفسه عندما شاهد في المرآة آثار العجز والهرم. يقول:

سرى الماء وسط ضحكاته من العين
غرق السجين في ماء نبع المرآة.[٦٣]

جمع بين الضحك والبكاء للتعبير عن دهشته من هول المفاجأة والصدمة حتى أنه أخذ يضحك من فعل الزمان، ولكن وسط هذه الضحكات لم يتمالك دموعه التي تساقطت رغماً عنه، لتعبر بدورها عن الحزن المختلط بالدهشة.

يستخدم الشاعر النقيضين "غم وشادي" (الحزن والسعادة) أيضاً لوصف مشاعره المختلطة في مواضع أخرى من مجموعته الشعرية. يقول:

امتلأ قلبي بحزنك وسعادتك
امتلأ قلبي بالضحك مثل وردة
عشقك لم يمت وصار قلبي حيٌ كالنمل
قلبي يحترق على قلبي الميت هذا.[٦٤]

رغم اعتراف الشاعر بمعاناة السعادة والحزن معاً، لكنه يرجح في الشطرة التالية غلبة السعادة على الحزن، ليؤكد أن سعادته بمحبوبه أشد من حزن جراء صده وهجرانه.

يتأكد التناقض في مشاعر الشاعر كذلك في الشطرتين الثالثة والرابعة، حيث يعترف الشاعر بأنه حبه لازال على قيد الحياة، بل ومملوء بالحرة والنشاط مثل النملة، في حين صرح ف الشطرة الرابعة أن قلبه ميت؛ فعشقه حيٌ في قلب ميت.

يجمع الشاعر كذلك بين دلالة الغياب والحضور عند حديثه عن محبوبه. يقول:

أنت تشبه الشوكة المكسورة في الجسد
لست بدوني لحظة، لست معي لحظة
لست منفصلاً عن جسدي، لست متحداً بجسدي
قلبي يحترق من فرقتك وتجمعك.[٦٥]

قسم به هردو ديده ام
كه غيرِ تو ندیده ام. (Бозорсобир- азгулихор"то"симхор, с 110)

٦٣- ميانِ خنده اش از ديده آب سر داده
در آبِ چشمهٔ آينه غرق شد محبوس. (المصدر السابق- ص٧٤)

٦٤- تا از غم و شادیِ تو پر شد دلِ من
مانندِ گلي به خنده پُر شد دلِ من
عشقِ تو نمرد و زنده مور شد دلِ من
بر اين دلِ مرده ام دلم ميسوزد. (Бозорсобир- азгулихор"то"симхор, с 90)

٦٥- چون خارِ شكسته اي، كه ماند در تن
نه بي مني يك دمي، نه يك دم با من
نه از تنِ من جدا، نه با من همتن

عبّر الشاعر عـــن اســـتحالة الاتصـــال أو الانفصال التام بينه وبين محبوبه؛ وقد جسّد هذه العلاقة في صورة مادية إذ صوّر محبوبه بأنـــه جزءً من جسده لا يمكن أن ينفصل عـــن بـــأي حالٍ، ولكنه جزء مكسور فلا هو معه ولا هـــو بعيد عنه.

يلاحظ أن الشاعر جمع بين الصور المتقابلة بشكل أساسي عند حديثه عن مشاعره وعواطفه وعلاقته بمحبوبه، وذلك لاتفاق هذا التناقض مع ما يطرأ على مشاعره.

٧- بناء صور تمثيلية:

استخدم الشاعر التشـــبيه التمثيلـــي لبنـــاء صوره؛ حيث بدأ الشاعر قصائده متحـــدثاً عـــن صورة ما، وبعد تبلور هذه الصورة فـــي ذهـــن المتلقي يضعها الشـــاعر موضـــع المشـــبه بـــه مصرحاً في نهاية قصيدته عن الصورة التمثيلية للمشبه، ويمتاز هذا النوع من الصور من اقتناع واكتمال صورة المشبه لدى المتلقي، مما يجعـــل طرف الصورة (المشبه والمشبه به) شيئاً واحداً.

يتحدث بازار في قصـــيدة بعنـــوان "المـــد والجزر" عن ضيق البحر بالأشياء التي تـــدخل إلى باطنه خلال عملية الجزر؛ حيث يعود الماء إليه جارّاً معه العديد من الأشياء التي يضيق لها؛ وبعدما يعجز البحر عن تحمل كل تلك الأشياء؛ يلفظها مرة أخرى خلال عملية المد؛ وهي زيادة مياه البحر. ويرسم الشاعر صورة عامة تنطوي على العديد من الصور الجزئية مثل امتلاء البحر رغم اتساعه وعمقه، ويمعن الشاعر في التأكيـــد على الامتلاء من خلال تكـــرار فعلـــين بـــنفس الدلالة (سيراب شدن- لبريـــز شـــدن) واللـــذان يعطيان معنى الارتواء والامتلاء، وكذلك تشبيه باطن البحر ببطن الإنسان التي امتلئـــت بالمـــاء حتى فاض الماء وطفح في فمه وسال من شفتيه اللعاب. وثالثاً تشبيه فوران مياه البحـــر بـــاللبن الناضج الذي يفيض من القدر، يوحي بالغليـــان إلى جانب الامتلاء. يقول:

وقتي، كه دريا ميشود سيراب
وقتي، كه دريا ميشود لبريز
كَفك بر لب ميشود ديوانه دريا
مي دَمَد آب
همـــچو شيرِ پخته اي از ديـــگ
از لبِ آب آب مي ريزد
آن چي در او هست و با او نيست
ميشود نيست.(٦٦)

ويصور بازار بعد ذلك ثورة البحروغضبه، وعراكه مع ما بداخله، حيـــث يحـــول الجبـــال الشاهقة إلى سنام، وقتل العديد مـــنهم، ولفظهـــم خارجه، وهم عبارة عن حصالة خشبية، بيـــدرٌ

از بي همي به هـــم دلـــم ميســـوزد. (Бозорсобир- азгулихор"то"симхор, с 90)

٦٦- عندما يرتوي البحر
عندما يمتلئ البحر
يصبح البحر المجنون مثل لعاب على الشفة
يطفح الماء
مثل لبن ناضج من القَدر
يسيل الماء من شفة الماء
ذلك الشئ فيه وليس معه
يصـــــــــير لا شـــــــــئ. (Бозорсобир- азгулихор"то"симхор, с 62)

من عشبٍ مائي، هيكل نبـــيٍ قـــديم، كهرمـــان، صدف، زورق قطاع طرق. يقول:

عندما يفيض البحر
يتمرد
عندما يجعل الجبال سنام
يصبح دوامة
يتأرجح
بالآلاف من قبضة موجه
يخرج قتلاه من حضنه
من قمة كتفه:

حصالة خشبية
بيدرٌ من عشبٍ مائي
هيكل نبيٍ قديم
كهرمان، صدف
زورق قطاع طريق البحر الخرب...
من هذا القدَر غير الطاهر
يتطهر البحر...[٦٧]

يوضح الشاعر في نهاية القصيدة، وبعدما تشبع ذهن المتلقي وتصـــوره بصـــورة البحـــر وامتلائه، بمغزى الصورة مـــن خـــلال تشـــبيه تمثيلي بليغ؛ فيصرح بأن امتلاء النفوس بـــالآلام والأذى يشبه امتلاء البحر بالدنايا والعلائق فـــي عملية الجزر، وأن تخلص الأنفس وطردها لمـــا أثقلها يشبه طرد البحر لما في داخله في عمليـــة الجزر. يقول:

صدورنا أيضاً مثل البحر
لديها مدٌ وجزر
يصيح، يغضب
يقذف عن نفسه؛
كل ما فيه وليس معه
كل ما فيه وليس منه
يصير لا شئ.

بنفس القانون والقوة
يُنقى البحر
بنفس القانون والقوة
تنقى القلوب
من الدنائس.[٦٨]

٦٧– وقتي، كه دريا ميكند طوفان
ميكند عصيان
ميكند چون كوه ها كوهان
ميشود گرداب
ميخورَد تاب
با هزاران پنجـــهٔ موجش
كُشته هايش را از آغوش
از سرِ دوش
ميكشَد بيرون:
غُله چوبي
خِرمني از سبزهٔ آبي
هيكل پيغمبر ديرين
كهرباي، گوشماهي
زورق ويرانِ رهزنهاي درياي ...
از اين قدَر ناپاك
دريـــــــا ميشـــــــود پاك... (Бозорсобир– азгулихор"то"симхор, с 62)

٦٨– سينـــهٔ ما هم چو درياست
مد و جزرِ خويش را دارد
مي خوروشَد، ميزند جوش
پرتابه مي اندازد از خويش؛

إن بداية القصيدة بالحـــديث عـــن البحـــر بمعزل عن مغزى الصورة الكلية قد منحها قوة، وركّز انتباه القارئ حول البحر ومـــا يعتريـــه. ولكنه في الوقت نفسه صـــعّب مـــن وضـــوح المغزى الأساسي للصورة– الـــنفس البشـــرية– حيث ظل ذهن المتلقي متعلقاً بصورة البحر.

يستخدم الشاعر التشبيه التمثيلي في قصـــيدة أخرى؛ فيبدأ برسم صورة لشجرة عتيقة، ذابلة، جذعها متشقق؛ وبعد الإسهاب في تفاصيل تلـــك الصورة ينهي قصيدته بتوضيح وجه الشبه بـــين طرفي التشبيه وهو أنه بتفاصـــيله يشـــبه هـــذه الشجرة بتفاصيلها. يقول موضحاً وجه الشبه بين الطرفين:

شعر رأسي المجرد أيضاً
روحي وجسدي الممزق أيضاً
لوني المخطوف أيضاً
مثل شجرة التوت تلك
مثل شجرة السنار تلك
مثل هذه الشجرة البيضاء.

مثل شجرة شهر تير بلا متاع
يبدو اعوجاجي وانحنائي
جرح وصياح وألم جسدي
تقطيبات تحت عيني وجبيني؛
شفاه جافة ووجه جاف
رقبة ذابلة
أي أنني أمتلئ بالخواء
أي أنني أمتلئ بالحول[٦٩]

خاتمة

١- تنوع بناء الصـــورة لـــدى الشـــاعر، وغلـــب عليهـــا اســـتخدام الصـــورة البصرية؛ نظراً لقدرة البصـــر علـــى النفاذ إلى مخيلة المتلقي والتأثير فيه.

هرچه در او هست و با او نيست
هرچه در او هست و از او نيست
ميشود نيست.

با همين قانون و قوّت
ميشود پاليده دريا؛
با همين قانون و قوّت
ميشود پاليده دلها
از پليديها. (Бозорсобир– азгулихор"то"симхор, с 63)

---

[٦٩]– موي سرِ چريدهٔ من هم
جان و تنِ دريدهٔ من هم
رنـــگِ پريدهٔ من هم
چون آن درختِ توت
مانندِ آن درختِ چنار است
چون اين درختِ سفيدار است.

همـــچون درختِ تيره ماهي بيرَخت
كج و خمم نمودار است
زخم و خراش و غوريِ اندامم
چينهاي زيرِ چشم و جبينم؛
لبهاي خشك و چيهرهٔ خشكيده
گردنِ پژمرده.
يعني پُرم من از پوچي
يعنـــي پُرم مـــن از لـــوچي. (Бозорсобир– азгулихор"то"симхор, с 57:58)

٢- استخدم الشاعر عناصر الحركة واللون في الصورة البصرية لإضفاء مزيد من الحيوية على صوره.

٣- أثرت عناصر الحركة الصورة البصرية لدى الشاعر أكثر من عناصر اللون، حيث أضفت من الحيوية على الصورة ما لم يتوفر لعنصر اللون؛ نظراً لتقليدية استخدام اللون من قِبل الشاعر.

٤- طوّع الشاعر الألوان بما يتناسب مع الجو النفسي المراد لأشعاره؛ حيث جعل الأسود مرادفاً للشرور المختلفة والفساد والنفاق، في مقابل الأبيض الذي يرمز للطهر والنقاء. وكذلك جاء الأصفر رغم ارتباطه بالشمس، لكنه جاء مرادفاً للذبول والضعف بما يتناسب بالقصائد التي تضمنته، في مقابل الأخضر الذي يرمز للنمو والريعان.

٥- جاءت الصور السمعية لدى الشاعر أكثر تقليدية وعمقاً قياساً على الصور البصرية لديه.

٦- استخدم الشاعر خلال في صوره السمعية فعل السماع "شنيدن" في بعض المواضع، بينما استخدم بعض مصادر الصوت مثل الجرس وحافر الخيل في مواضع أخرى.

٧- اتفقت الصور الذوقية واللمسية مع السياق العام للمجموعة الشعرية؛ حيث جاءت معبّرة عن القسوة التي أراد الشاعر التعبير عنها في بعض قصائد مجموعته.

٨- اتسمت الصور الشعرية لدى بازار صابر بالعديد من السمات من أهمها التكثيف والعمق، الرمزية، الخيال، التجسيد، الإبداع في التوظيف، استخدام التقابل.

٩- أبدع الشاعر في اختزال العديد من المعاني والدلالات والإيحاءات في أقل الكلمات، واتمست صوره بالعمق إلى جانب التكثيف.

١٠- اختزل الشاعر العديد من المعاني والدلالات في استخدام الرموز التاريخية مثل ابن سينا ورمزيته، كما استخدم رمزية بعض العناصر مثل الجرس وعلاقته بالصياح والألم.

١١- استخدم الشاعر التجسيد لتقريب المعاني المجردة إلى الأذهان وإمكانية تصورها في عقل المتلقي ووعيه، كما عمد للتشخيص وهو إضفاء الصفات الإنسانية على غير الإنسان.

١٢- أبدع الشاعر في استخدام تراسل الحواس؛ حيث منح مزج بين السمات المختلفة للعناصر، فمنح السيف دور الطبيب، والدم صفة الماء، وقد جاء هذا التراسل متسقاً مع سياق الشعر غير متنافراً معه.

١٣- اعتمد بازار على التقابل لتبيان التناقض بين موقفين أو حالتين؛ بين ما هو كائن ومت ينبغي أن يكون، وجاءت الصور المتقابلة بشكل أساسي عند حديثه عن عشقه ومشاعره لتعبر عن الفرق بين ما يكنه الشاعر من حبٍ وعشق وما يلاقيه من صد وهجران.

المصادر والمراجع

أولاً: المراجع العربية:

١- القرآن الكريم.

٢- إبراهيم أمين الزرزموني- الصورة الفنية في شعر علي الجارم- دار قباء للطباعة والنشر- ٢٠٠٠.

٣- الولي محمد- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي- المركز الثقافي العربي- ط١- ١٩٩٠.

٤- جابرعصفور- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب- ط٣- بيروت- ١٩٩٢.

٥- حسن طبل- الصورة البيانية في الموروث البلاغي- ط١- المنصورة- ٢٠٠٥.

٦- رائد وليد جرادات- بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث الحر: نازك الملائكة أنموذجاً- مجلة جامعة دمشق- المجلد29 - العدد (١+٢)- ٢٠.

٧- رابح محوي- الصورة الشعرية في ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد- جامعة محمد خيضر بسكرة- ٢٠٠٩.

٨- رانيا محمد فوزي- الصورة الشعرية عند افتخار نسيم: ديوان آبدوز نموذجاً- مجلة كلية اللغات والترجمة (جامعة الأزهر)- ٢٠١٣.

٩- سامي شهاب أحمد- البنى الفكرية في لغة الخنساء الشعرية- مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية- العدد ١- المجلد ٢- السنة الثانية ٢٠٠٧.

١٠- شكري الطوانسي- مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٩٨.

١١- صاحب خليل إبراهيم- الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام- اتحاد الكتاب العرب-٢٠٠٠.

١٢- عبد الرازق بلغيث- الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي: دراسة أسلوبية- كلية الآداب واللغات- جامعة بوزريعة ٢- ٢٠٠٩.

ثانياً: الرسائل العربية:

١- أحمد عبد الله محمد حمدان- دلالات الألوان في شعر نزار قباني- فلسطين- ٢٠٠٨.

٢- أسامة محمد مصطفى القطاوي- الصورة الشعرية عند تميم البرغوثي- الجامعة الإسلامية- غزة- مايو ٢٠١٧.

٣- عبد الحميد عبد الله الهرامة- الصورة البصرية في شعر الأعمى التطيلي- المغرب- ١٩٩٤.

٤- علي بن أحمد بن محمد الزهراني- صورة المرأة في شعر يحيى توفيق- جامعة مؤتة- ٢٠٠٨.

ثالثاً: المراجع الفارسية:

١- برگزيدۀ اشعار بازار صابر، انتشارات بين المللي الهدى، ١٣٧٣.

٢- علي اصغر شعردوست- تاريخ ادبيات نوين تاجيكستان- تهران- ١٣٩٠.

۳- چشم انداز شعر امروز تاجیکستان- انتشارات بین المللی الهدی- تهران- چاپ اول- ۱۳۷٦.

رابعاً: الدوريات الفارسية والطاجيكية:

۱- ف صلنامه مطالعات میان رشته ای در علوم انسانی، دوره هشتم، شماره۱، زمستان۱۳۹۴.
۲- کتاب ماه ادبیات- شماره ۷۰ (پی‌آبي ۱۸۴)- بهمن ماه ۱۳۹۱.
۳- رحیم مسلمانیان قبادی‌انی- شاعر یکرویه ویکزبانه- بررسی آثار بازار صابر شاعر معاصر تاجیکستان- فرهنگ کیهان ۲۱- سال چهم شماره ۸.
۴- نکته ها وتازه های فرهنگ وتاریخی از دوشنبه، بخارا وسمرقند(۱).
۵- فرهنگ کیهان ۲۱- سال چهم شماره ۸.
6- parstoday- Май 01, 2018,10:40.

خامساً: المراجع الطاجيكية

[1]-гулназар, адибонтоҷикистон, душанбе, 2002. саҳ 504:505.
[2]-"азгулихор"то"симхор", москва 2003