

الصّور الفنّية في القصيدة الكورونّية بين الشّعْر النّسوي والذّكوري

د. أسماء حمايدية

الصّور الفنّية في القصيدة الكورونّية بين الشّعْر النّسوي والذّكوري

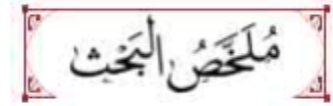
دراسة مقارنة لنماذج مختارة

The Artistic Image in COVID-19 poetry: A Comparative Study of Selected Models of Feminine and Masculine Poetry

د. أسماء حمايدية

جامعة 8 ماي 1945 – قالمة (الجزائر)، asma_bayane@yahoo.fr

تاريخ النشر	تاريخ القبول	تاريخ الإرسال
2024 / 03 / 01	2024 / 01 / 25	2023 / 10 / 29



الشّاعر ابن بيئته، مقولةٌ سايرت حركة النّقد الأدبي منذ القديم، لتنبئ بحجم أثر البيئة في المنظوم، وتعدّ الأوبئة أحد عوارض البيئة، فكان لزاما على الأدب وعلى غراره الشّعْر تمثّلها، بناء على ما تركه من انفعالات يعسّر تجاوزها، فترى الشّاعر(ة) ميّالا إلى استحضار كثير من الصّور الفنّية لتجسيد ثنائية (الألم والأمل) عبر انتقاءاته اللفظية وفتياته التركيبية، وحمولاته البلاغية، تماما كما نراه واقعا في كثير من التجارب الشعريّة المعاصرة، التي سعت إلى تقديم صورة حيّة عمّا فعلته كورونا بالفرد والجماعة، بله العالم أجمع، حين قوّضت تلك القرية الصغيرة التي اجتمعت العولمة في بنائها، لتصبح مجتمعات عزلى مشغولة بنفسها. والملاحظ على الصّعيد الشعري استناد القصيدة النسوية على صور فنّية تتقاطع مع المتاح منها على مستوى القصيدة الذكورية. بناء على هذا سعت هذه الورقة البحثية إلى بيان تلك الصور الفنّية ما بين التجريبتين من حيث الطبيعة والنوع والأثر، بالاعتماد على لوازم الدراسة المقارنة.

الكلمات المفاتيح: أدب الأوبئة، القصيدة، كورونا، الصّورة الفنّية، النّقد.

Abstract

The poet is a creation of his environment, an expression that accompanied the evolution of literary criticism movement since ancient times. This notion emphasizes on the important impact of the environment on the poetic composition, considering pandemics as one of its environmental effects. Thus, it is incumbent upon literature, including poetry, to represent it, based on the emotions it leaves behind, which are difficult to overcome. The poets are inclined to evoke many artistic images to depict the duality of pain and hope through their lexical choices, structural techniques, and rhetorical expressions. This is appears in many contemporary poetic experiences that sought to provide a vivid portrayal of what the pandemic, particularly

COVID-19 and its impacts on individuals and society at large, undermining the globalized village that it strived to build, turning them into isolated communities preoccupied with their own affairs. Notably, on the poetic level, the feminist poem relies on artistic images that intersect with those available in male poetry. Therefore, this research paper aims to elucidate these artistic images between the two experiences concerning nature, gender, and impact, relying on the tools of comparative study.

Keywords: Pandemic Literature, Poetry, COVID-19, Artistic Image, Critique.

1. مقدمة:

يقع الاتّفاق الجمعيّ على اعتبار الإنسان والمجتمع منتجات لسانيّة لأنّ العالم ككلّ لا يلج إلى أذهاننا إلّا من خلال اللّغة، فالفرد مهما ارتقت أساليبه التّواصلية ليس باستطاعته امتلاك الكون رمزياً، ولكن بإمكانه فعل ذلك بواسطة اللّغة؛ لذا تعدّ أسى الأنساق التّواصلية كونها غطاءً لمجمل الأهواء فينا، بل هي التي مكّنت الإنسان من تنظيم تجربته في انفصال كليّ عن زمكانه، وإسكانها فسيح الممكن والمستهم، فلا شيء فينا وفي العالم يمكن أن يُستبطن خارج لفظها وتركيبها ودلالاتها. والمفاد من هذا أنّ مجمل فنون القول تتخذ اللّغة معولاً في البناء، ولا تجد عنها بداً للإمساك بإمكاناتها في التّدليل والتّأويل، تماماً كما يفعل الشّعْر، الذي يجد فيها المتكأ الوثير لينبئ بما هو كائن ويستشرف ما ينبغي له أن يكون، وفي آنٍ يُهندس لاستتباب أمنها أو يشوش عليه من حيث لا يشعر صاحبه.

إنّه مرايا المجتمع في شتى جوانبه، وعلى قدر اشتغاله وصّافاً لسيرورات الحياة الاجتماعيّة يعمل كشّافاً لمعاييرها أيضاً، وتُناط هذه الوظيفة الدّائمة بحجم طاقته الرّمزيّة ومدى ما يستحضره من صورٍ فنّية، فهي مساره الوحيدة نحو التّصوير والتّشخيص والتّجسيد. وهي محكومة لزاماً بطبيعة التّجربة الموصوفة والأفق المنتظر، ولذا لا مرية في تمايزها نوعاً وعملاً من ناظم إلى آخر، وبالتالي من منظوم إلى آخر حتماً، وبهذا تنتفي القدرة على استحكامها وضبط معاييرها ولو بدت لها معالم مشتركة فنّياً؛ كونها تتعدّى المسلك المجازي إلى اتّخاذ الحقيقة باباً للمراوغة والإقناع، ولا يخفى تعدّره على غير ذي فنّ مكين. ثمّ إنّه تترأى لنا ضرورة تمايزها بين الشّعْر الدّكوري والشّعْر النّسوي ما دامت تتأثر بكمّ الانفعالات وكيف الحالات، فالمعلوم أنّ كقّي الحمولات الشعوريّة المختلفة لا يمكنهما التّعادُل وإنّ خاض الجنسان ذات التّجربة. فكلاً منهما يتخيّر من الصّور الفنّية ما يوائم فلسفته في الحياة، بل وفي الموت أيضاً، لأنّه يستدعي لزاماً صُوراً شعريّة تختلف باختلاف طبيعة الفقد وحجم أثره وسببه أيضاً، الذي عادة ما يأخذ منه الشّاعر موقفاً سلبياً ويحمّله وزر محنته، ويستقيم أدب الأوبئة دليلاً؛ باعتباره تقليدًا ثابتًا في التّاريخ، يُقدّم مقطعاً طويلاً عن الوباء فعلاً واستجابةً. ولعلّ في جائحة كورونا منذ زمن يسير ما يكفي للتّمثيل، فقد استلهم الفنّانون- وعلى غرارهم الشّعراء- نواتجها في تبيان أشكال التّغيّرات النّفسيّة والاجتماعيّة، وبدا واضحاً منها كيف لا يفنى الصّراع بين الخير والشرّ في عزّ الأزمت الإنسانية، انطلاقاً ممّا تجود به طبيعة الفنّ من صور حسية ومعنويّة قادرة على صناعة الفرجة والمتعة لدى المتلقي، فيندمج في استهجمات واقع وإن لم يشهده ويستشعر مفارقاته، وتلك نكتة الفنّ التي بها ثبات قيمة خلوده.

في ضوء هذا الطّرح تنبني هذه الورقة البحثيّة على بعض الإشكالات مبدؤها من طبيعة الصّور الفنيّة المرتكّن إليها في التّجربة الشعريّة الذّكوريّة في مقابل النَّسويّة منها، ومنتهاها عند حدود بيان طاقة كلّ منهما في استيعاب الجائحة وصفاً ووقعا، بناء على جلال أثرها في الفرد والجماعة والمجتمع والعالم. ولما كان الموضوع بطبعه يستدعي الاستناد إلى نصوص شعريّة كورونيّة فقد أثّرنا تجاوز القصيدة الواحدة إلى متفرقات من الأبيات جرّصا على تنوّع الخبرات الشعريّة ما بين الجنسين من جهة، وفي تعدّدها إمكانيّة رصد وجوه معتبرة من الصور الفنيّة المعتمدة من جهة أخرى، ولا يخفى أنّ هذا يقتضي لزاما اتّباع متطلّبات المنهج المقارن.

2. الصورة الفنيّة/ الماهيّة والأهميّة:

لعلّ ما يحسُن البدء به أنّ الشّعْر منذ أن كان إلى يومنا هذا قائم على الصّورة، غير أنّ قوامها يتباين فاعلا وزمنا ما جعل تأطيرها صعبا ومكاشفتها مطلبا دائما، يقول جابر عصفور: "الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشّعْر، قد تتغيّر مفاهيم الشّعْر ونظريّاته فتتغيّر بالتالي مفاهيم الصّورة الفنيّة ونظريّاتها، ولكن الاهتمام فيها يظلّ قائما مادام هناك شعراء يبدعون ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه وإدراكه والحكم عليه."¹ وقد استُخدمت فيما تقادم عهده مطيّة لتبليغ المشاهدات والتّجارب عن طريق التّشبيه والاستعارة من أجل بلوغ تصوير يقارب الحقيقة، وهذا ما وطّد وصالها بالصّور البلاغيّة حتّى كادت تنحصر فيها، ولكنّها في المنظور الحديث "قد تخلو من المجاز أصلا، فتكون العبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك تشكّل صورة دالة على خيال خصب."² وبناء على هذا التّجاذب اختلف النّقاد في تعريف الصّورة الفنيّة، فمنهم من يجعل تشكيلها اللّغوي عتبة لاستكناه تلك المعطيات المتعدّدة المستلهمة من العالم المحسوس، "فأغلب الصّور مستمدّة من الحواسّ إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصّور النَّفسية والعقليّة وإن كانت لا تأتي بكثرة الصّور الحسية"³؛ لأنّه لا يمكن إغفال الدور الذي يمثّله الجانب الحسيّ في مجال مدركاتنا، فهو من أهمّ وسائل تأثير الصّورة وتمكينها في النَّفس وتقويتها في الدّهن. ومن النّقاد من يصل الصورة الفنيّة بالعقل، معتبرا إيّاها تركيبة عقليّة وعاطفية معقّدة، تستوعب انفعالات الشاعر، وتعين على تجاوز المعطى الظاهري للقصيدة عبر مساربها الرمزية.⁴ ومنهم من ركّز على الجانب الوجداني الذي تنبثق منه، يقول عز الدين اسماعيل: "الصورة دائما غير واقعيّة وإن كانت منزعة من الواقع؛ لأنّ الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنبني في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع."⁵ ويحتكم آخرون إلى مدى قدرتها على تسخير طاقات اللغة وإمكاناتها في التدليل والإيحاء عن طريق مسالك التعبير الفني النمطية، إلّا أنّ محمد غنيمي هلال ينفي اشتراط المجاز في التصوير، يقول: "إنّ الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقيّة الاستعمال، وتكون مع ذلك دقيقة التصوير دالة على خيال خصب."⁶ ومع ذلك يقع الاتّفاق الجمعيّ على أنّ الصّورة الفنيّة عنصر العناصر في الشّعْر؛ كونها قوامه الذي يمنحه قيمته الحضورية الخالدة، والاهتمام بها جنس من البحث عن البنية المركزيّة التي تلتفّ حولها جماليّات النَّصّ الشعري وبها يُعرف وزن الشّاعر بين أقرانه، فالبارع منهم من امتاز من غيره بترباط صورته ليمثّل المتلقي منها مقاصده، ذلك أنّ الصورة الفنيّة في الشّعْر كانت تعني اختيار مجموعة من الألفاظ تؤدّي فيما

بينها إلى نقل الصّفات من الواقع الخارجي التي تماثل إحدى اللحظات الشعورية في نفس الفنّان، تطوّرت الصورة الشعرية وأضحت تجسيدا لرؤية الفنّان الشّاملة للعلاقة بينه وبين العالم من خلال جزئيات صغيرة ممتلئة بالفكر والحياة معا.⁷ معتضدا في ذلك بالخيال، "فالخيال هو الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلّفوا صورهم، وهم لا يؤلّفونها من الهواء، إنّما يؤلّفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها، تختزنها عقولهم، وتظلّ كامنة في مخيلتهم حتى يحين الوقت، فيؤلّفونها منها الصورة التي يريدونها، صورة تصبح لهم لأنّها من عملهم."⁸ إذن، الصورة الفنية وليدة الخيال الشعري، والشعر الذي يخلو من الخيال لا جدوى منه، فهو أولى عناصر العملية الشعرية، "يتألف عند الشعراء من قوى داخلية، تفرّق العناصر وتنشر المواد، ثمّ تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبّها في قالب خاصّ حين تريد خلق فنّ جديد متحد منسجم، والقيمة الكبرى للصورة الفنية تكمن في أنّها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانيّة الشاملة؛ للكشف عن المعنى الأعمق الموجود في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى؛ بطريقة إيحائيّة خصبة."⁹ لذلك تعدّ اللغة وعاء الصورة الفنّية، وهي عتبة القارئ إلى مسالك فهمها؛ ووصوله إلى معناها ليس من السهولة بمكان؛ لأنّه "ليس هناك معنى حقيقي للنص الأدبي، ولا سلطان للمؤلّف على ما أراد أن يقول، فإنّه قد كتب ما كتب، وعندما ينشر النص يكون كالجهاز الذي يستطيع أن يستخدمه كلّ فرد بأسلوبه وطريقته، فتكون القصيدة جزءاً من الوجود الحي المتكامل، الذي يُحقّق فيه كلّ منّا وجوده الخاصّ."¹⁰ والصّورة بأشكالها هي الوسيلة التي يعتمدها الشّاعر لتجسيد شعوره، "الشعور الذي يمكنه من أن يفتن لما لا يفتن له سواه من معاني الكلام وأوزانه وتأليف المعاني، فإذا لم يكن عند الشاعر معنى جديد يخترعه أو ألفاظ عذبة يبتدعها، مبتعدا بها عن الحشو والتكلف الممجوج أو نظم جميل قوامه السلاسة والانسيابية كان اسم الشاعر مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلاّ فضل الوزن."¹¹

عموما، يشترك النقاد في اعتبار الصورة الفنية "طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجهة من أوجه الدلالة، تنحصر أهميّتها فيما تحدّثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيّا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير فإنّ الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنّها لا تغير إلاّ من طريقة عرضه وكيفيّة تقديمه وتأثيره في المتلقي"¹². إنّها طريقة فنّية مبتدعة في صوغ الكلمات سواء بطريقة مجازية أو من دونها، بحيث تتحوّل إلى صور مرئية يستطيع المتلقي تمثّلها تماما كما أرادها المبدع. ولهذا، تتحرّر الدّراسات الحديثة للصّورة الفنّية من مجرد متابعة أنواع المسالك البلاغية المنتهجة في النّص الشعري إلى تفرّس علاقات الاحتواء ما بين صورها الجزئية التي تتداخل فيها حدود الحقيقة بالخيال.

القيم ذكرا أنّ ماهية الصورة الفنّية تأسست بناء على ما أسهمت به بعض المذاهب الأدبية، على غرار الكلاسيكيّة والرومانسية، والرمزية والسريالية. فأما أولاها فتجلّت آثارها في تحديد الصورة الفنية من خلال مبدئها القائم على الحرص على ما في الأدب القديم من تععيد، كالحفاظ على أصول الشعر العربي القديم، من خلال احترام ما استقرّ عليه العرف وقنّن له النّحاة على مستوى الصياغة اللغوية، في غير تكلف ولا زخرفة لفظية¹³. فضلا عن مبالغتها في المحاكاة ونقل الوقائع وفق منطق العقل بعيدا عن العاطفة، ممّا رسّخ

تقليد العناية باللفظ على حساب المضمون. فناقضتها الرومانسية بتطرفها العاطفي المحض، فلم يعد الشاعر يحاكي الطبيعة حرفياً؛ لأنه يرى الشعر يتعدى المحاكاة إلى الخلق، "وأداة الخلق ليس العقل ولا الملاحظة المباشرة، بل الخيال المبتكر، أو المؤلف بين العناصر المشتتة".¹⁴ وفي مسعى الرّمزية ما ينبئ بتوجّهها، إنّها ترى أنّ الشّعْر يستقيم بالإيحاء، وتنتج الصورة الفنّية بالغموض؛ "فلا ينبغي تسمية الشّيء بوضوح لأنّ التّسمية قضاء على معظم ما فيه من متعة".¹⁵ وقد أثرت السّرّالية في مفهوم الصّورة الفنّية من خلال تركيزها على الجانب النفسي، فبالنسبة لها "صور الشّعْر مثل صور الأحلام وخواطر المرضى، وأقوى الصّور هي الصّور التّحكّمية اللاشعورية التي يصعب على المرء أن يترجمها إلى لغة فعلية".¹⁶ واعتباراً لهذا كلّها، ارتبطت الصورة الفنّية أكثر ببنية العمل الكلّية، وتجاوزت كونها زخرافية، تستعمل لغرض بلاغيّ أو تأثيريّ، لتصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع مميز من الحقائق، تعجز اللّغة العادية عن إدراكه أو تبليغه.

أمّا عن أهمّية الصّورة الفنّية فلا خلاف في عدّها جوهر الشّعْر وأداته القادرة على خلق الابتكار، المسؤول لزماً عن متعة التلقي، لأنّه "إذا عبّر عن الشّيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية، أمّا إذا عبّر عنه بلوازمه الخارجيّة وعرف لا على سبيل الكمال تحصل الحالة المذكورة التي هي كالدغدغة النفسانية فلأجل هذا كان التعبير عن المعاني بالعبارات ألدّ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية".¹⁷

إذن، تكمن أهمّية الصورة في كونها انزياحاً مقصوداً للتعبير عن حالات شعورية غامضة لا يمكن بلوغها مباشرة، يقول مصطفى ناصف: "الصورة في الشعر توجّه الشعور بعض التوجيه، وفيضان الصورة في القصيدة يستطيع أن ينقل بكلّ دقّة قالب الخبرة الفنّية، ولا شك في أنّ قوتها البليغة ذات رنين ونغم ينتشر نحو الخارج في دوائر، فتعم ما حولها وتلهمه من قوتها فيصبح المحال مديناً لهذا الإشعاع الغامر..."¹⁸ لما لها من جذور غائرة في اللاشعور؛ لأنّ "وراء الظاهر الملحوظ في أنفسنا مجال مظلم مجهول عامر بالظواهر النفسية التي لا نعرف إلا انعكاساتها المعقّدة المحوّرة، وهو مجال اللاشعور".¹⁹

أمّا أهمّية الصورة بالنسبة للناقد المعاصر فهي "وسيلته التي يستكشف بها القصيدة، وموقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معايير الهامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسقٍ يحقّق المتعة والخبرة لمن يتلقّاه".²⁰ ويراها إحسان عباس أكبر عون للناقد على تقدير الوحدة الشعريّة أو على كشف المعاني العميقة التي ترمز إليها القصيدة. أمّا بالنسبة للمتلقي فإنّ "أصل المتعة التي تقدمها الصورة يرتدّ إلى نوع من التعرف على ما تجهله فتقبل عليه، لعلّها تجد فيه ما يشبع فضولها".²¹

في ضوء ما سبق، يحسّن الخلوّص إلى أنّ الصورة الفنّية مصطلح تعدّر على النّقاد تحديده، والأمر سواء في الثقافتين: العربيّة والغربيّة، ومع ذلك يظلّ الاستئناس بكونها ذلك "البناء الواسع الذي تتحرّك فيه مجموعة من الصور المفردة بعلاقاتها المتعدّدة حتّى تصير متشابك الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضمومة بعضها إلى بعض".²² ولعلّ هذا ما جعل بشرى موسى صالح ترى أنّ دراسة الصورة الفنّية في نقدنا المعاصر يستقرّ عند محورين اثنين هما: محور التشكيل، ومحور البناء. يتمّ على مستوى أولهما دراسة الصورة من حيث

الصّور الفنيّة في القصيدة الكورونيّة بين الشّعْر النَّسوي والذّكوري

د. أسماء حمايدية

مصدرها وعناصر تشكيلها، ويُعنى الثاني ببحث صلات الصور الفنية ببعضها وصلاتها بالقصيدة وأبنيتهما المختلفة.²³ فالصورة الفنيّة "كائن له ما للكائن الحيّ من موادّ مكوّنة ومن صفات مميّزة، موادّ الصورة هي الواقع والفكر والعاطفة واللاشعور والخيال، وصفاتها كثيرة منها: الرمز، الإيحاء، الرؤيا، التكثيف والغموض..."²⁴

لا مريّة أنّ تعدّد الآراء حول مفهوم الصورة يعسّر على الباحث تبين الاتجاه المناسب في دراستها، لذلك نجاري محمد علي ذياب حين قال: "إنّا ملزمون بالاعتماد على منهج تكامليّ بحيث ننتخب من الآراء الكثيرة المتعدّدة آراء نعتقد صوابها، فكلّ محاولة لإيجاد تحديد نهائيّ مستقرّ للصورة هي ضرب من المحال، وذلك لارتباط الصّورة بالإبداع الشعري ذاته، وفشل المحاولات التي تريد تقنينه وتحديده، وذلك لخضوعه لطبيعة متغيّرة."²⁵

3. كورونا في التجربة الشعريّة:

المراء ابن بيئته، مقولة نقدية لا تزال تأخذ حظّها من الحقيقة، فكثيرا ما تثير الأحداث الاجتماعية الأعلام لتصدح بحقائق المجتمعات، ولا يشطّ الوباء عن كونه مثيرا محقّزا للكتابة الفنية على مرّ التاريخ، حتّى أفرز على الصعيد الأدبي ما يُعرف بأدب الأوبئة، وهو "يتكوّن من كافة الفنون الأدبية من شعرونث، وقد بدأ منذ العصور القديمة، وتناول الأوبئة المختلفة وما فعلته بالبلاد والعباد وكيفية تعامل الناس مع تلك الأوبئة، فتظهر مجموعة من النصوص الأدبية الخلاقة الماتعة التي تسهم في تخفيف الأوجاع والتعامل معها."²⁶

ولمّا كان الوباء يُلقى بظلاله على كلّ شيء تراه ماثورا في آثار الشعراء منذ القديم؛ وتزخر الدواوين الشعريّة بالقصائد التي اتّخذت من الوباء موضوعا، فامرؤ القيس خلّد ما أصابه من مرض جلديّ أهلكه حين قال:

فَلَوْ أَنَّهَا نَفْسٌ تَمَوْتُ جَمِيعَةً وَلَكِنَّهَا نَفْسٌ تُسَاقِطُ أَنْفُسَا
وَبَدَلْتُ قَرْحًا دَامِيًا بَعْدَ صِحَّةٍ فَيَا لِكِ مِنْ نِعْمَى تَحَوَّلَنْ أَبْوَسَا

وأبدع المتنبي حين شخّص ما ألمّ به من داء سمّاه (زائرة الليل) قائلا:

وَزَائِرِي كَأَنَّ بِهَا حَيَاءٌ فَلَيْسَ تَزُورُ إِلَّا فِي الظَّلَامِ
بَدَلْتُ لَهَا المَطَارِفَ وَالحَشَايَا فَعَاقَمَهَا وَبَاتَتْ فِي عِظَامِي

وتعدّ قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة نموذجا للتوصيف والتأريخ أيضا، عبّرت بلسان صدق عمّا خلفته من آثار مهولة، تقول:

عَشْرَةُ أَمْوَاتٍ، عِشْرُونَا

لَا تُحْصِ، أَصْغِ لِلْبَاكِينَا

اسْمَعِ صَوْتِ الطِّفْلِ المِسْكِينِ

مَوْتَى مَوْتَى، ضَاعَ العَدَدُ

مَوْتَى مَوْتَى، لَمْ يَبْقَ غَدٌ...

كورونا أيضا استدعت التوثيق، بعد أن هدّت كلّ ما أصرّت العولمة على بنائه، لقد أجبرت تلك القرية الصّغيرة على الانفصام، وأحلّت الفرديّة محلّ الجماعيّة، حتى بات النّفور يلازم أفراد الأسرة الواحدة،

الصّور الفنيّة في القصيدة الكورونيّة بين الشّعْر النَّسوي والذّكوري

د. أسماء حمايدية

وافتقد المجتمع إلى هباته التّضامنية وبرزت الأنوية في أصفى وجوهها، واتّحدت السياسات على المقاطعة، وغُلّقت الأبواب دون كلّ الدول، وازداد الغريب غربة، وغدا الموت أكثر وحشة، والدّفن طقسا غير مقدّس، واستسلم المعمر، وهمّش المألوم، ونودي إلى الصلاة في بيوتكم على غير المألوف، وافتقدت الكعبة طوّافها، والمدينة صحّيا، وانقطعت صلة الرحم، وغابت العدالة، واستنزفت الحقوق ومُنعت الأفراح... وما إلى ذلك فلو انشغلنا بكمّ محنها ما أحصيناها... ولكن نجد صداها يتكرّر في المتون والقصائد، وإن غلب على كثيرها طابع المناسباتية: أتى يغرّد الشاعر مع السّرب، فلا هو أبلع ولا هو أمتع! لأنّه يسعى إلى التعبير عن تجربة من دافع خارجي لا ذاتي، ما يوقعه جبرا في فخّ التكلّف والتصنع، فالأصل أنّ الشاعر هو من يجبره الشّعْر على البوح، وليس من يجبر الشّعْر على النّوح، مع وجوب الاحتفاظ بشيء من الاستثناء، ففي بعض المتاح الشعري الكوروني من الصور الفنيّة ما يخلق شعريّته ويثبت جماليّته.

وقد تطرّق الشعراء إلى جائحة كورونا من زوايا مختلفة، وكلّ منهم عالج موضوعها من زاوية نظر معيّنة ووفق خلفيّة معيّنة، والقمين ذكرا هنا أنّ كثيرا ممّا التمسناه من نماذج وجدناه على الشّابكة، من ذلك ما نظمه نزار عابدين بعنوان: (الجب في زمن الكورونا) قياسا على رواية غابرييل غارسيا ماركيث المعروفة (الجب في زمن الكوليرا)، والقصيدة معارضة للنونية الزيدونية الشهيرة حمل فيها كورونا أسباب البون بين الحبيبين، فقال:

أضحى التّباعدُ دُستورَ المحيّنَا ما عادَ ينفعُ في اللّقاءِ تَدانينا
لُهي يدَيْكِ فَإني لَنْ أمدَّ يدي كَفُّ تلامسٍ كَفًّا كانَ يُغرينَا
كانَ العناقُ كأخلامٍ تُراودُنَا واليَوْمَ نخشى عناقًا مِنكَ يُعدينَا

كما نظم خالد جميل ما اشتهر باسم (المعلقة الكورونية) عارض فيها معلقة عمرو بن أمّ كلثوم فقال:

ألا هبّي بكمّامٍ يقينَا رَدَاذُ العاطِسينَ وَعَقَمينَا
فَنحنُ اليَوْمَ في فقصٍ كبيرٍ وَكُورُونَا يَبْتُ الرُّعبَ فينا
إذا ما عطسنا دُونَ قَصِدٍ تَلاحِقُنَا العيونُ وَتَرَدِينَا
وإن سَعَلَ الزَّميلُ وَلو مُزاحًا تَفَرَّقْنَا شَمالًا أَوْ يَمِينَا

وفي قصيدة (ليالي كورونا) يصف عبد الله العواضي الجائحة المهلكة، يقول:

دُهِشَ الوَرى وَالخَوْفُ هَرَّ وَكَشَّرَا وَتَقَدَّمَ المَوْتُ المُخيفُ وَزَمَجَرَا
جَازَ الصُّفوفَ إلى الخُتوفِ بِهَمّةٍ وَغَزَا البَسِيطَةَ بِرَّها وَالأَبْحُرَا

ويسخر عبد الباري الأنصاري ممّا يزعمه الغرب من السّعة المعرفية التي عجزت أمام الجائحة قائلا:

مُصابُ الناسِ مِنْ هَذَا الكُورُونَا مُصابٌ عَزَّ فيهِمُ أَنْ يَهُونَا
فَهَذَا الغَرِبُ مَفْرُوعٌ مُخَوِّفٌ وَهَذَا الصِّينُ قَدْ لاقَى المُنُونَا
وأنبأهم بأنهم ضعاف قليل علمهم متقولون

ما يسترعي انتباهنا في حدود الإطار الزماني للبحث الحضور المعبر للتجربة الشعريّة الذّكورية في مقابل نسبة محتشمة جدًّا للتجربة النَّسوية، وحتّى في حدود الدّراسات النّقدية للشعر الكوروني لا نكاد نظفر بقصيدة منها، وهذا في ذاته يطرح إشكالا عمّا حال شاعرات كثري دون النّظم في هذا الحدث، ولا شكّ أنّه بإمكان النّظريّات السّوسيوولوجيّة تقديم رؤى واضحة عنه.

ثمّ إنّ ما وُجد من التّجربتين غلب عليه الطّابع الرّقعي، والأمر طبيعيّ ما دامت كورونا قد أسهمت بقسط وافر في توسيع دائرة الرّقميّة حيث بات استخدام التّكنولوجيا مكثّفًا ومرتبّطًا بمختلف المصالح الحيوية، وقد انعكس الأمر إيجابا على الفنّ فانتشر الأدب التفاعلي عموما والشّعْر منه على وجه الخصوص، حيث "أتاح الحجر الصحي في زمن كورونا فضاء جديدًا بين المتلقي والشاعر، وبدا دور الشعر في هذا الزمن دورا محوريًا، حيث لم يقتصر على التوصيف، بل تجاوزه إلى التفسير والتنقيص، وبات اللجوء إلى الشعر إبداعًا وتلقيًا ضرورة وجدانية، وحتميّة شعوريّة يفرضها الظرف الرّاهن، وما يكتنفه من أبعاد سيكولوجيّة واجتماعيّة."²⁷

4. أنماط الصّور الفنيّة وتجليّاتها في التّجربتين الشعريّتين الذّكوريّة والنسوية: (نماذج مختارة)

أشرنا فيما سلف بأننا لا نرغب في تناول قصائد كورونية معيّنة فننتقى ما انبنت عليه من صور فنيّة لأنّها ستكون محدودة لزامًا، بل قد تنعدم أصلا، فما أكثر ما لم ينج منها من شرك نثرية الخطاب وسطحية التناول وافتقار العاطفة، وهو ما توضّحه تقريرية لغتها، ولهذا نتخيّر أبياتا متفرقة حرصا على مكاشفة ما يغدّي كلّ تجربة من صور فنيّة متنوّعة، ليسهل علينا بيان وجوه الاتّفاق والافتراق بينهما. وتنبغي الإشارة إلى اختلاف النّقاد في تقسيم الصور الفنيّة، ومع ذلك تتواتر في تأليفهم التصنيفات الآتية: الصورة البلاغية، الصورة الذهنية، الصورة الرمزية، الصورة الأسطورية، الصورة الحسية، الصورة البصرية، الصورة السمعية، الصورة الذوقية.

1/4 الصورة البلاغية: وهي ذات تمظهرين: جزئيّ وكليّ، فأما الأوّل فصورته البلاغية يمكنها الاستقلال بذاتها وتنفرد عن غيرها من الصور في سياقها، وتأتي في ضروب البيان المعروفة كالتشبيه والاستعارة والكناية. و**1/1/4 التشبيه:** يعتبره النّقاد عنصرا أساسا في صياغة الصّورة الفنيّة؛ لأنّه مظهر بيانيّ فطريّ مشاعّ بين كلّ البشر على اختلاف أجناسهم ولغاتهم، وقد كفاه ابن رشيق القيرواني بيانا حين قال: "التشبيه صفة شيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنّه لو ناسبه مناسبة كليّة لكان إيّاه."²⁸ وزاده وضوحا الجرجاني حين قال: "اعلم أن الشيين إذا يشبه أحدهما بالآخر كان على ضربين، أحدهما: أن يكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج فيه إلى تأويل، والآخر أن يكون تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل، نحو أن يشبه الشيء إذا استدار بالكرة في وجه والحلقة في وجه آخر، ومن جهة اللون كتشبيه الخدود بالورد والشعر باللّيل والوجه بالنهار."²⁹

ويعدّ التشبيه البليغ أسمى صوره البلاغية، ومن ملامحه في التجربة الذكوريّة ما نجده في قصيدة (كورونا بين ضفتين الموت والبقاء) لعبد الرحمن العتّل، يقول:

والخوف والرّدى يدان تضربان في الأنام

ربّاه ما الذي يصير؟

في استحضاره اليدين إلماح إلى ما بإمكانهما إنجازهما، فاليد الواحدة لا تصقّق كما يقول المثل الشّعبيّ، وإنّما تشدد أزرها بنظيرتها، فيتحوّل المحال ممكنا، والشّئات جمعا، والمنعدم موجودا، ومثلما تمنحان تمنعان، وبهما العزّ والذلّ، وكما تتودّدان تبطّشان وهكذا، ولهذا يُحمد لهذا الشّاعر انتقاؤه هذا العضو ليستكنه المتلقي قيمة المصوّر وقد علم مسبقا قدر المشبّه به في ذاته وحياته، وقد زاده وضوحا فعل الضّرب منهما المعلومّ لزاما أثره النفسي والاجتماعي. ومن تمظهراته في الشّعْر النَّسوي قول الشاعرة السعودية فوزية القاضي:

أنت النّديرُ أتيتنا من ربنا حتّى نتوب وبالقيامة ذكرا

لقد أقامت كورونا مقام المنذر، لترتسم في مخيّلته القارئ قيمة تصوّرية يقوم فيها الشّبّه بين الرسائل النبوية المنذرة بالهودة والتوبة والامتنال لأوامر الله والانهاء عمّا نهانا عنه، وبين الرّسالة الربانية الكورونيّة التي أوكدت عظمة الخالق وقدرته على الفتاك بعبده بما لا يمكن رؤيته، وهو تشبيهه لا شكّ ذو وقع في نفس كلّ من أدرك الجائحة أو لم يدركها لقوّة وجه الشبه الجامع بين طرفين متوازيين.

2/1/4 الاستعارة: لون بلاغي لم تتضح حدوده على مر الأزمنة لتنوعها من ناقد وآخر نظرا إلى انبئائها على التشبيه أبدا بالاصطلاح الجرجاني، ومع ذلك خلّصها المحدثون من تعقيد الأولين واعتبروها "قمة الفنّ البياني، وجوهر الصورة الرائعة والعنصر الأصل في الإعجاز، والوسيلة الأولى التي يخلّق بها الشاعر، فبالاستعارة ينقلب المعقول محسوسا وتكاد تلمسه اليد وتبصره العين ويشمّه الأنف، وبالاستعارة تتكلم الجمادات وتتنفّس الأحجار وتسري فيها آلاء الحياة".³⁰ وفيما بين أيدينا نجد صداها في التّجربة النَّسويّة الكورونيّة مع الشّاعرة أميرة محمد صبياني في قولها:

مَادَتْ بِسَاحَتِنَا الْأَلَامُ حِينَ بَكَى صَوْتُ الْأَذَانِ وَكَانَ الْكُونُ يَتَّقِدُ

فَكَمْ تَحَدَّرَ دَمْعُ الصَّخْرِ يَوْمَ رَأَى مَسَاجِدَ اللَّلهِ تَدْنُو نَمَّ تَبْتَعِدُ

وأجم الحزن تنهيد الضلوع على صفّ الصّفوف وبات القلب يرتعد

ففي مرآنا يبدو تمكّنها الواضح من حسن التّصوير بعد استلهاهم الوقائع الحسيّة وإسقاطها ببراعة عمّا لا يمكن توقّع استقباله لتلك الأفعال، لقد جعلها التّبئير ممكنة وغدّى الشّعور بحقيقة حصولها رغم بساطة اللفظ. فمن غير المعقول أن تميد الآلام بالسّاحات، ومع ذلك نستشعر من طرافة التّأليف حجم الآلام وعمقها، إنّها توازي قوّة تلك الظّواهر الجيولوجية القادرة على ذبذبة الأرض! وبعد وصف الحدث تنقلنا سريعا إلى المسبّب بعد أن صوّرته تصويرا بديعا يخالف النمطيّ والمعهود، فالأذان لا يمكنه أن يبكي، ولكنّه صيّر بكاء لما نطق بمضاد غريب (الصّلاة في بيوتكم) لم تشهده الأمة المسلمة منذ قرون خالية، وأذكت النّار التي أصابت الكون على غير الحقيقة لتستوقد استذهان القارئ بخواء الأفتدة بعد حرمانها من الاجتماع في بيوت الله، وتزيد الموقف بيانا لما استلهمت من الصور الحسية المتمثلة في انفجار ماء الصخر مصداقا لقوله

الصّور الفنّية في القصيدة الكورونية بين الشّعْر النَّسوي والذّكوري

د. أسماء حمايدية

تعالى: وإنّ منها لما يتفجّر منه الماء "صورة أخرى خيالية غدا فيها الصّخر دميعة، إنباءً بعظم أثر الجائحة فيمن قست قلوبهم فهي كالحجارة أو أشدّ قسوة، فإن لانت هي فما تصوّرنا عن فعلها بأولئك المؤمنين حقًا وهم يرون مساجدهم الدّانية شديدة البعاد؟! وتتسامى التّجربة الذّكورية أيضًا في تسخير الاستعارة لتغذية التّخيّل عند المتلقي فيعلم يقينا كيف تأدّى العالم بجسم لم يُر ولم يقهر، يقول الشّاعر خالد جميل الصدقة:

وباء حاصر الدّنيا جميعا وفيروس أذلّ العالمينا

يقاتلهم بلا سيف ورمح ويتركهم ضحايا ميّتنا

ففي صورة ساخرة مبنية على المفارقة يقدّم الشّاعر أوصاف الغلبة للواحد على الكلّ، أوصافٌ مجازية تجري مجرى الحقائق المحسوسة، فكورونا فعلا ضيّقت الخناق على العالم أجمع، وقتلت معزولة في صمت ما شاء للقدر الأخذ به، مستنكرة أوزان الأفراد والأمم سوسولوجيًا.

3/1/4 الكناية: تكتسب وزنها البلاغي ممّا يكتنفها من غموض يستدعي إعمال العقل، لهذا "اعتمد عليها فحول الشّعراء لتصويرهم البيانيّ، وقد أشاد بها البلاغيّون القدامى وحتى المحدثين، ذلك أنّها أداة رائعة في إجلاء الدّهن وجعله أكثر مرونة لفهم الحقيقة وإدراكها بشكل سلس"³¹. ومن هذا الملمح ما قالتها الشّاعرة فوزية القاضي:

ضيف ثقيل قد أتى متنكرا وغزا البسيطة كلّها واستعمرا

كره الجميع قدومه واستنكروا قد حلّ لا أهلا أقام معسكرا

فمطلعهما كناية عن استهجان كوفيد الغازي بطبعه والمهلك بفعله، إلّا أنّ عدم الرّغبة فيه لم تمنع إقامته لمعسكره الذّي استشرى فسادا، فاستحضر صورة الضّيف الثّقل الذي تمدّنا الثقافة بما يناسبه من مشتركٍ حسيّ اجتماعيّ كفيل ببناء تصوّرٍ مقابل عن مقام كورونا في نفوس العالمين إثر مشاهدتها الفتّاكة وغير الرّحيمة، إنه مقام لا يمكنه البتّة أن يكون محمودا. ومن جميل استثمار الكناية أيضا ما نجده في قول عبد الرّحمن العتل:

العالم الكبير لم يعد كبير

كالسّجن موحش كئيب

والأرض علّقت نجومها

واسودّ ليلها

وران في ضلوعها المصير...

إنّها كناية عن التحوّل الرّهيب والمفاجئ للأرض، التي قصد أن يُغيّب وجه نهارها واستكفى بليلها الأسود ليزيد الحاضر المغيّب إيحاء، ذاك اللّيل الذّي يفتقد إلى زينته (ولقد زينا السماء الدنيا بمصابيح) هو حتما شديد الحلّكة، لا يمكن الاهتداء فيه إلى شيء، ليل يتلع بين جنبه الحياة ليخرج الموت! وهي معان كفيّلة بإعداد بنى تصويريّة لمشارف الهلاك والانتهاى زمن الجائحة.

2/4 الصّورة الذّهنيّة: وتمثّل الناتج النهائي للانطباعات الذاتية التي تتكوّن عند الأفراد أو الجماعات إزاء شخص معيّن أو أيّ شيء آخر له تأثير على حياة الإنسان، وتتكوّن انطلاقاً من كميّات التواصل البيئي والاجتماعي ما يجعلها تتسم بالمرونة والتغيّر المستمرّ. وهي على مستوى الشعر معيار يوزن به الشعراء، فلمّا يألف الشّاعر عالم الإدراك الحسيّ ينزع إلى خلق صورة فنّية جديدة، تكون دائماً " غير واقعيّة وإن كانت منتزعة من الواقع؛ لأنها تركيبية وجدانيّة تنتهي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع.³² إنها " تخترق الحدود المرئيّة لتبلغ عمق الأشياء فتكشف عمّا تعجز عنه الحواسّ".³³ فالخيال إذن مربطها، وهو عند النقاد على مراتب، فالأدنى ما يشترك فيه النّاس جميعاً ويستند إليه كافّة الشعراء الموهوبين، والأقصى خاصّ بالعباقرة منهم، بوصفه القوّة الفاعلة في الخلق الشعري.³⁴ ومن جميل ما يبدو حاضراً منها في التّجربة الشعريّة الكورونيّة الذكوريّة ما نراه في قول ياسين البكالي:

ينتظرُ الدّخولُ

عليك يا كوفيد

كي يشكو

وأنت البادي

استلهم الشّاعر واقعا محسوساً تدرك الأذهان حيثيّاته وبروتوكولاته، فصيرّ منه صورة خيالية بديعة، حيث بدا فيروس كورونا ملكاً يستوي على عرشه وإليه الحُكم من قبل ومن بعد، يُستأذن فيأذن أو يمنع، يُشتمكي إليه فينصّر أو يقهر، وأحدث التّعجب أن جعل العيد يتربّب إذنه بالدخول ليشكو منه إليه، وهذا في مرآنا نكتة شعريّة هذا النّص، لقد نافي المعهود الثقافي فسوّى بين المشتكى منه والمشتكى إليه! واستحضر ذاك التعبير المشهور مبتوراً، فتفادى ملفوظ: والبادي أظلم مكتفياً بقوله: وأنت البادي، فالحذف هنا أسهم في تغذية هذه الصّورة الذّهنيّة، حيث التلقي يفرض على صاحبه بناء ذهنيّ ثان، حيث توقع الاستجابة فيه محال بالضرّورة.

ومن تمظهرات الصّورة الذّهنيّة في التّجربة النسوية قول خديجة صبحي زمزم:

بأيّ جريرة كوفيد جئتُ وهل فحُشت ذنوب العالمينا

يبدو لنا رغم تقيريّة اللفظ إلا أنّ الشّاعرة استطاعت به بناء صورة خياليّة مُستلهمة من صورة واقعيّة معلومة، حيث التّثريب بين الفاعل والمفعول به عُرف جارٍ، فأحسنّت إسقاطه على حواريّة معادلة بين المصاب والدّاء من باب الاستعطاف والاسترحام رغم عدميّة الاستجابة. ووفق مشهديّة أخرى مثيرة تعيد الشّاعرة العراقية أروى السامزائي بناء عالم ثان مستلهم من منجز حسيّ مألوف، تقول:

حينما تسدل سنّارة الموت

بأحواضنا الرّجّاجية الأنيقة

ونحن كأسماك الزّينة

نتخبّط في السّديم حبيسين

الصّور الفنيّة في القصيدة الكورونيّة بين الشّعْر النَّسوي والذّكوري

د. أسماء حمايدية

نلود بشقائنا

نعاني الاختناق

إنّما تصوّر انقلاب الموازين الاجتماعيّة بفعل كورونا، فبات النَّاس أشباه أسماك الرّينة محبوسين في بيوتهم الشّبيهة بأحواضها، وتتنزّل عليهم كورونا كسّارة صيد، فتأخذ منهم ما شاء له القدر أن يترجّل، وتدع ما تبقى يتوجّس خيفة منها فتضيق به نفسه ويشقى بالترقب! فإسقاط هذا المظهر الحيّاتيّ على المشهد الاجتماعيّ الكورونيّ كفيل بعقد تصوّر يتنزّل منزلة الواقع لدى المتلقّي فيطمئنّ إلى مسالكة الدلالية...
3/4 الصورة الرمزيّة: الرّمز أسّ التصوير الشعريّ وأبرز وسائله الفنيّة؛ لأنّه "كيان حسيّ يثير في الدّهن شيئاً غير محسوس؛ أي أنه ينتقي مادّته من الواقع ثمّ يتخطّاه إلى ما وراء هذا الواقع من معانٍ مجردة".³⁵ ولا يعني هذا أنّه شيء خارج القصيدة، بل هي تصنع صورها من تفاعل عناصرها التركيبية، التي لا قيمة لها في ذاتها وإنّما في حسن توظيفها فنيّاً من خلال المختارات اللغوية. ولهذا فإنّ قيمة الرّمز في النّص الشعريّ "نابعة من سياقه وبغيره يفقد طاقاته الخلاقة في الصورة الشعريّة ويتراجع إلى دلّاته الحرفيّة"³⁶. واعتباراً لطاقاته التّعبيرية فإنّه يستلزم وجود متلقّ غير عاديّ، متلقّ يحسن تشريح النصّ سطحا وعمقا ليستكنه ما وراء غموضه.

مما نحسبه نموذجا من الشّعْر الرمزيّ في التجربة الكورونية الذكوريّة قول عبد الجواد سعد:

رأينا الله عن كذب...

رأينا سقطة الأفيال مطعوناً فمطعوناً

وشاهدنا جموع الطّير قاذفةً

من السّجيل ملعوناً

وأهلّ ثمود، أهلّ الرسّ والأخدود

عرّجنا على عاد

وربح الصرّ تحدونا

إنّما في مرآنا لوحة فنيّة مذهلة، تحقّقت عبر استعاضة الشّاعر عن وصف مباشر نستنبط به معدود الموت -في زمن كورونا- برموز لغويّة فعلت ما لا يمكن أن يفعله الوصف المجرد، مستغلاً ما جاد به القرآن من قصص الأوّلين ليرقي بالدلالة النّصيّة من مرتبة التّعيين إلى التّضمين حصراً، لقد ناءت بحمولاتٍ بالغة الأثر لتعلّقها بمسرود دينيّ غدّى البنية الثقافيّة والاجتماعيّة للمسلمين، مسرودٌ يصف أمماً خاليةً أهلكت لما أنكرت على الرّسل رسالاتهم واستخفّت بأوامرهم. فأصحاب: الفيل والرسّ والأخدود وعاد وثمود وما أهلكوا به هنا رموز مثقلة إيحاءً، والقارئ مجبرٌ على معاداة المعطى الدلاليّ الظاهر إلى استظهار تلك الحقائق التّاريخيّة الثابتة لاستدراك تلك الثيمة الغائرة التي انبنى عليها النصّ، إنّما ثيمة الحياة التي عزّت مقاما في المتخيّل الإنسانيّ، فالشّاعر هنا يقدّم واقعا صادقا لا يرقى إليه شكّ على المستوى التّقريبيّ، متعلّقا بحجم الموت

بفعل كورونا، ولكنّ هذا الموت ليس مطلوباً لنفسه بل هو مسرب لاستشعار قيمة المفقود الذي يمثّل وجهها المعارض. إنّها الحياة، وهل تستوي معها لذة؟ طبعا محال؛ لأنّها في ذاتها لذة تنصهر فيها كلّ اللذات. وبطريقة بارعة أيضا اتّكأت أروى السّامرائي -في مقطع موال للمذكور سالفاً- على رموز لغوية مغايرة ولكنها تمتع من ذات المنهل الثّيمي، ولكن هذه المرّة مع ثيمة الحياة بعد الموت، على سبيل التخفيف استئناساً، تقول:

والجالس أمامنا

محاط بهالتيه المرعبتين

الخوف من الفراق

ورحلة مجنونة

مغلّفة

بالأساطير المثيرة!

لقد تضمّنت هذه المختارات اللفظية عمقا فلسفياً موصولاً بموضوع الموت وما بعدها، فعلى الرّغم من أبعادها التّعينية الموصولة ببديهة الخوف من الفراق والموت؛ باعتبارهما ناتجين حتميين لكورونا، إلا أنّها في منظورها تتجاوزها إلى أبعاد إيحائية، مبدؤها من ملفوظ (ورحلة مجنونة)، فإذا استندنا إلى الواقع الثّقافي بوصفه ركيزة التّأويل فلا يمكن الاستكان إلى هذه الصّفة مع موصوف مرعباً! فقد جرت العادة أن توصف الرّحلة الممتلئة بالمفاجآت والمغامرات والاكتشافات بالمجنونة، ورغم مطابقتها تحقّق الفرجة والمتعة، فإن امتزج هذا الفضاء الدّخل الأوّل -بالمفهوم العرفاني- بالفضاء الدّخل الثّاني (رحلة الموت) نتج فضاء تصوّري ينفي لزوماً عن الموت وحشيتها، فيغدو محطة ثانية بمغامرة مغايرة ونكهة جديدة، وحياة من طبيعة أخرى لذتها أضعاف مضاعفة! ولعلّ في اللاحقة اللفظية (مغلّفة بالأساطير المثيرة) ما يمكن الاستعانة به على هذا المخرج الدلالي، فالتغليب بالضرورة يحجب الشيء فلا تبيّن حقيقته فكيف إن كان الغلاف مجرد أساطير مثيرة! حتماً سيكون المغلّف عالماً آخر يوازي جلّ التّصوّرات الثّقافية عنه ولا يتقاطع معها في شيء، وكأنّ الشّاعرة بهذه الفلسفة غير النّمطية تحاول أدلجة القارئ عبر عتبة الرّمز، المأمور بنفي روع الموت!

4/4 الصورة الأسطورية: (قضية ولا أبا حسن لها) هكذا كان يقول عمر بن الخطّاب -رضي الله عنه- كلّما تعاضمته معضلة من معضلات الرّأي، أو غمّت عليه مشكلة من مشكلات القضاء. نستعيرها هنا للإشارة إلى أنّ مسألة الأسطورة قد أعيت فطانة الأذهان؛ لدرجة أن قيل: "من يستوعب الأساطير يستوعب كلّ شيء"³⁷ وفي هذا تصريح بتماسها بالوجود وكلّ موجود؛ ولهذا لجّت في الغموض حتّى قصّرت دونها نوافذ الأبصار. وإنّ اختراقها لمختلف مجالات الإبداع دليل على مدى سطوتها على الأذهان، وفي العمل الشعريّ يكتمل البيان، إذ كرّس الاعتقاد بأنّ الشّعْر سليل الأسطورة المباشر إن لم نقل ابنها الشرعيّ الذي شقّ لنفسه طريقاً مستقلاً بعد أن أتقن عنها ذلك التناوب بين التّصريح والتّلميح، بين الدّلالة والإشارة، وبعد أن أتقن عنها أيضاً كيف يمكن للغة السّحرية أن تقول دون أن تقول.³⁸ وقد صرف الشّعراء المحدثون وكدهم في تبنيها لأنّها وسيلة

الصّور الفنيّة في القصيدة الكورونيّة بين الشّعْر النَّسوي والذِّكوري

د. أسماء حمايدية

عذراء لم يمتّنها الاستعمال اليوميّ، ومن ثمة تغدورمزا يجرّ خلفه مختلف التّداعيات والتصوّرات التي يرجو الشّاعر كشفها؛ ولذلك قيل: إنّ حضورها في القصيدة "يثير نكهة تاريخيّة لا تستطيعها المفردات العادية".³⁹ فالشّاعر يتوارى خلفها ليُفرد لها مساحة من القول والتّقد والبوح والمكاشفة، بحيث تعبّر وهو لا يفعل، وتقاوم بينما هو ساكن، وتمزأ وتسخر، وتغضب بينما هو مبتسم.⁴⁰

أسطورة (الوحش) ممّا اغتنت به كتب الميثولوجيا، واصفة ما استقرّ في الذاكرة الشّعبيّة لمختلف الحضارات القديمة من كائنات خرافيّة مرعبة الشّكل شديدة الأذى غريبة الأسماء، ورُغم فجاجة الفكر الذّي ابتدعها إلا أنّها لا تزال ذات حظوة بارزة في مختلف الفنون، تخلّق الإثارة وتحبّك المقاصد، ومن تجلّياتها في الشّعْر الذِّكوري الكوروني ما نجد في قصيدة كورونا للشّاعر التّونسي عبد العزيز الهمامي، يقول:

الموتُ يدقُّ على الأبواب

فلا تفتح

وحشٌ يترّص بالمنعطفات

مخالبه لا تصفح

لم يظهر للعين

ولم ندر متى أمسى

ومتى أصبح

لقد استعاض الشّاعر عن وصف فيروس كورونا اللّامرئيّ بمثير لغويّ تتفق الأذهان على معناه، ولكنّها تختلف في تصوّره، وإنّ في عدم تحديده هنا فسحة للتخيّل، وعلى قدرها تتوالى إمكانات التّأويل؛ لأنّ في ضبطه تقييد لمعطياته الثّقافيّة التي لا بدّ من التّعامل معها في القراءة، ولكنّ في إطلاقه فرصة لخلق ذهنيّ جديد، تُستوحى سماته من طبيعة أفعاله، ومنها تبدأ رحلة المعنى ! كما نستنبط حضور أسطورة التكوين فيما قالته أروى السامرائي عن كورونا تبعاً لما سبق:

يشفط بإبرته المائيّة

أرواحنا

مخلّفا مدار الجسد

بأحزانه خليّة خاوية

ترفض التفسّخ من أحلامها

لترمّم صورة التكوين...

لقد قدّمت صورة حسيّة بديعة لكورونا القاتل، ضمّنتها بعداً أسطوريّاً متعلّقاً بالتكوين، فلطالما كان البدء تلك الحقيقة الأولى التي لم تجد بأسرارها، لذا لا تزال نظريّات البدء العلميّة اليوم تنحو لآكتناه الزّمن اللّانهائي الذي كان كامناً في لحظة البدء، واستكشاف المراحل الكونيّة التي سبقت ولادة كوننا، ونحن عبر لآوعينا الكوني نحلم بالبدء الذي لا يمكن بلوغه! فالبدء الأوّل يظلّ عصيّاً، ممتنعاً عن الإدراك، وسنظلّ تبعاً

الصّور الفنّية في القصيدة الكورونية بين الشّعر النّسوي والذّكوري

د. أسماء حمايدية

لذلك أسرى نفسيّة باحثة عن الأصول الأولى، وكثرة ما تأسطر ثقافيًا منذ ما لا يحصى زمنا دليل على أنّ أسطورة البدء تصف مدى وعي الإنسان بانفتاحه على لا نهاية أعماقه. فالشّاعرة هنا عبر هذه العتبة الميثولوجية تعمّق وصف ذلك الفتاك البوائى، فتاك لا يزيد الانبعاث إلا تعذّرًا! وهل أصلا وجود البدء الجديد بحاصل ما اندثر وانقطع بعد إعمار وتعمير! طبعًا لا، تماما كما لا يمكن لخليّة خاوية أن تبشّر بميلاد آخر، ولا حتّى ترمّم التكوين...

5. خاتمة:

عمادا على ما تقدّم وفي حدود تلك العيّنة البحثيّة يمكننا الخلوص إلى أنّ الصّور الفنّية ثرة في التّجربة الشّعريّة الكورونية، مع استواء كفتيّها بين الجنسين، وإن كنا لا نخفي على القارئ ما وجدناه من صعوبة في بلوغ الشّعر النّسوي الكوروني رغم العامل الرّقمي المتاح للجميع، وكلّما استأنسنا بالدراسات النقدية التي تناولت موضوع كورونا في الشعر المعاصر وجدنا ميلا جارفا لأصحابها نحو الاستشهاد بالشعر الذكوري مع إمحات محدودة جدًا لنظيره، ولعلّ هذا ما يزيّج حقيقة تلك النظرة النقدية المتقدمة التي لا تجزل الاعتراف بالإمكانات الجمالية في الشعر النّسوي، ومهما يكن من أمر فقد ساقنا البحث إلى ضرورة الاحتفاظ بالاستثناء في التّجارب الشّعريّة بنوعها، فكورونا موضوع اجتماعيّ مشترك، لكنّه أسهم في بناء نصوص شعريّة تتفاوت إبداعا تبعًا للمنتقى اللغوي، الذي عكس طبيعة الصّور الفنّية المعتمدة، ولا نودّ ممّا ذكرناه منها أعلاه حصرها فيه دون سواها، فليست إلاّ تمثيلا من أنواع كثرى لا تنمو الشّعريّة دونها!...

الصّور الفنيّة في القصيدة الكورونيّة بين الشّعْر النَّسوي والذِّكوري

د. أسماء حمايدية

الهوامش

- 1 الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص8
- 2 علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري، دراسة في أصولها وتصورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص25.
- 3 المرجع نفسه، ص30.
- 4 ينظر: أحمد دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر، دار طلاس، دمشق، سوريا، ط1، 1986، ص367.
- 5 الشعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1978، ص127.
- 6 النقد الأدبي الحديث، مطبعة دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، 1997، ص432.
- 7 غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص124.
- 8 شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط5، 1977، ص167.
- 9 عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم، السعودية، ط1، 1984، ص15.
- 10 عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (دط)، 1955، ص356، 357.
- 11 حسام تحسين ياسين سلمان، الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني عناصر التشكيل والإبداع، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2011، ص4
- 12 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، ص323
- 13 محمد مندور، في الأدب والنقد، دار النهضة، القاهرة، مصر، 1978، ص12.
- 14 محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار النهضة، مصر، 1979، ص69.
- 15 محمد هلال غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص396، 397.
- 16 حسام تحسين ياسين سلمان، الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني عناصر التشكيل والإبداع، ص12.
- 17 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، ص336.
- 18 الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص216، 217.
- 19 محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي الحديث بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1979، ص371.
- 20 عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك الأردن، ط1، 1980، ص164.
- 21 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، ص7.
- 22 عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، 1984، ص45.
- 23 الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص110.
- 24 عبد الله عساف، الصورة الفنية في الشعر العربي المعاصر في سورية ولبنان، أطروحة دكتوراه، جامعة حلب، 1988، ص10.
- 25 الصورة الفنية في شعر الشماخ، دائرة المكتبة الوطنية، عمان، الأردن، دط، 2003، ص26
- 26 هاني اسماعيل رمضان وعماد عبد الباقي علي، تجليات كورونا في الشعر المعاصر (دراسة نقدية)، المنتدى العربي للتركي للتبادل اللغوي، تركيا، ط1، 2001، ص19
- 27 هاني اسماعيل رمضان وعماد عبد الباقي علي، تجليات كورونا في الشعر المعاصر (دراسة نقدية)، ص51.
- 28 العمدة في محافل الشعر وأدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1987، ج1، ص286
- 29 أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دط، ص70، 71.
- 30 بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص111.
- 31 الشيخ علي عبد الرزاق، علم البيان وتاريخه، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2004، ص249
- 32 عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة للثقافة، بيروت، لبنان، 1981، ص10
- 33 صبحي التميمي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986، ص12.

الصّور الفنّية في القصيدة الكورونيّة بين الشّعْر النَّسوي والدّكوري

د. أسماء حمايدية

- ³⁴ ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط1، 1980، ص21.
- ³⁵ محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1948، ص304.
- ³⁶ بشرى موسى الصالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص101.
- ³⁷ عبد الحلّيم مخالفة، تجليات الأسطورة في أشعار نزار قباني السياسية، منشورات السائحي، الجزائر، ط1، 2012، ص25.
- ³⁸ ينظر: فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسة في الميثولوجيا والديانات الشرقية، دار علاء، ، سوريا، ط1، 1997، ص22.
- ³⁹ عبد الحميد إبراهيم، الأدب المقارن من منظور الأدب العربي، مقدمة وتطبيق، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص162.
- ⁴⁰ عبد العاطي كيوان، التناسل الأسطوري في شعر محمد إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط1، 2003، ص 20.

المصادر والمراجع

المؤلفات:

1. أحمد دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر، دار طلاس، دمشق، سوريا، ط1، 1986
2. بشرى موسى الصالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994
3. بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984
4. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط3، 1992
5. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محافل الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1987، ج1.
6. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط5، 1977
7. الشيخ علي عبد الرزاق، علم البيان وتاريخه، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2004
8. صبحي التميمي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986
9. عبد الحلّيم مخالفة، تجليات الأسطورة في أشعار نزار قباني السياسية، منشورات السائحي، الجزائر، ط1، 2012
10. عبد الحميد إبراهيم، الأدب المقارن من منظور الأدب العربي، مقدمة وتطبيق، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1997
11. عبد العاطي كيوان، التناسل الأسطوري في شعر محمد إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط1، 2003
12. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك الأردن، ط1، 1980
13. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، 1984
14. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم، السعودية، ط1، 1984
15. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دط، دت
16. عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (دط)، 1955
17. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة للثقافة، بيروت، لبنان، 1981
18. عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1978
19. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري، دراسة في أصولها وتصورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1981.
20. غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1991
21. فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسة في الميثولوجيا والديانات الشرقية، دار علاء، ، سوريا، ط1، 1997

الصّور الفنّية في القصيدة الكورونيّة بين الشّعْر النَّسوي والذّكوري

د. أسماء حمايدية

22. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1981
23. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي الحديث بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1979
24. محمد علي ذياب، الصورة الفنية في شعر الشّمّاخ، دائرة المكتبة الوطنية، عمان، الأردن، دط، 2003
25. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مطبعة دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، 1997
26. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1948
27. محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار النهضة، مصر، 1979
28. محمد مندور، في الأدب والنقد، دار النهضة، القاهرة، مصر، 1978
29. هاني اسماعيل رمضان وعماد عبد الباقي علي، تجليات كورونا في الشعر المعاصر (دراسة نقدية)، المنتدى العربي للتركي للتبادل اللغوي، تركيا، ط1، 2001.

الأطروحات:

1. حسام تحسين ياسين سلمان، الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني عناصر التشكيل والإبداع، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2011.
2. عبد الله عساف، الصورة الفنية في الشعر العربي المعاصر في سورية ولبنان، أطروحة دكتوراه، جامعة حلب، سوريا، 1988.