

تجلیات البنية التصورية والقولبة الفنية في أعمال سنان أنطوان الشعرية

طالبة الدكتوراه بجامعة اراك - ايران دعاء نجم عبد اليمه البوصي
الدكتور إبراهيم أناري بزچلوئي الأستاذ المشارك بجامعة اراك - ايران
الأستاذ المشارك بجامعة اراك - ايران الدكتور محمود شهبازی
الأستاذ المساعد الدكتور أحمد أمیدعلي بجامعة اراك - ايران

: a-omidali@araku.ac.ir

: m-shahbazi@araku.ac.ir

: i-anari@araku.ac.ir

: danjm8645@gmail.com

تتمثل أهمية الصورة منفرداً والمركبة في تكوينهما النسيج التصويري الذي يشكل العالم الشعري الخاص بالشاعر، على النحو الذي يمكّن القارئ والناقد من القيام بعملية تحليلية تقوم على الدارسة الفنية لطبيعة العمل الأدبي، من حيث مادته والعناصر المكوّنة له، وطريقة بنائه، وهذه العملية التحليلية تمضي من تصوّر العمل الأدبي في مجمله إلى دارسة الموقف المفرد أو الصورة المفردة، حسب ما هو مستخدم في هذا العمل، وهذه العملية من شأنها أن تطّلع القارئ على كل شيء، ولا تخفي عنه شيئاً¹. فلا شك أن الشاعر يلجأ إلى الصورة المفردة حال قصد معنى واضحاً لا يحتاج إلى بيان، فضلاً عن دلالة التأمل التي يكتفي فيها الشاعر بصورة مفردة، بينما يلجأ للتصوير المركب حال انشغال العاطفة وتدققها، بحيث يحتاج إلى تركيبها وامتدادها، ومن ثم، تنزح أمام القارئ الحجب عن ملامح العالم الشعري لدى الشاعر على النحو الذي نجده في القصيدة الحديثة التي يكثر فيها التصوير المركب².

منهج البحث

اتبعت في هذه الدارسة المنهج الوصفي التحليلي، الذي من آلياته الكشف عن الشعر الحر وما ألوان الصور الجمالية والرمزية التي اتضحت من خلال شعر سنان أنطوان. وتحاول الدارسة الحالية الجواب عن التساؤل الرئيس ألا وهو كيف وظف الشاعر الصور الأدبية واستمد من قوة الخيال والعاطفة الجياشة والقوالب الفنية في توصيل تجربته الشعرية التي يريدنا؟ فتعدد صور الإبداع حيث الانتقاء والاختيار والتوظيف لنص ما يعطي نتائجاً قد يفوق فكرة مجرد الاختيار للكلمات، وهو ما نسميه بالتجربة الشعرية.

أهداف البحث

هدف البحث اللى:

- 1) الوقوف على مفهوم الصورة وأنواعها في نصوص سنان أنطوان الشعرية.
- 2) الكشف عن التجليات الفنية التي رسمها سنان من خلال توظيف الصور المفردة والمركبة.
- 3) إبراز عن ألوان الأدبيات التي صاغها الشاعر في أنساق وصور تركيبية، بل وكلمات مفردة.
- 4) الكشف عن أنواع الرمز واتجاهاته في قصائد سنان أنطوان الشعرية.

البحث الأول: الصورة المفردة والمركبة

الصورة المفردة هي الصورة التي تمثل أصغر وحدة من مكونات التصوير، فتأتي بمثابة تصوير جزئي محدد، بخلاف الصورة المركبة التي تأتي أكثر تعقيداً، فتتألف من عدة صور³. الصورة المفردة هي الصورة التي تستقل بنفسها بحسب التعريفات أعلاه، ومن ثم، فهي التي تنقطع عن غيرها فلا تتصل به. مثال: الجندي أسد في المعركة، صورة مفردة؛ لأنها استقلت بالدلالة، وانقطعت عما بعدها؛ لأن المعركة هي المعنى الحقيقي المتعلق بالجندي. أما إذا قلنا: الجندي أسد يفترس العدو، فقد ركبنا الصورة، وتكونت من تشبيه (الجندي أسد) والاستعارة (الجندي يفترس العدو)، ومن ثم، فقد تركبت الصورتان المفردتان، فصارتا صورة مركبة واحدة، أي: إن المشبه لم يكتفي بخروجه عن الحقيقة مرة واحدة، بل توالى ما يخرج عن الحقيقة مرة أخرى، إلى عدد غير محدود من المتواليات التي تتعدد فيها الصور المركبة. وإذا تأملنا في شعر (سنان أنطوان)، للاحظنا تعدد مواضع النمطين من التصوير: الإفرد والتركيب، بما يشير إلى تعدد حالاته النفسية والازجية، وتشكّل الصورة لديه بحسب التجربة الشعرية المتعلقة بها. يقول الشاعر (سنان أنطوان) (في قصيدته) (جنين ع ارقى):

(أتعلم)

أن كوة الرجم

تطل على وطنٍ مصادِر؟ أتعلم

بأنّ عدك بلا عدٍ

ودمك جبر للخاريط الجديدة؟⁴

إذ وردت الصورة بنوعها: المفردة والمركبة، فأما إفرد الصورة، ففي قوله: دمك حبر، وهو تشبيه بليغ من باب إسناد المشبه به إلى المشبه كمتبدأ وخبر⁵، واتصلت الصورة بالاستفهام (أتعلم) للتقرير، وجاء ما قرره (أن دمك...) جملة اسمية للثبوت، وتأكيد ما ينصح به المتكلم⁶، وكأن الشاعر يهدف إلى تعليم الع ارقبين القادمين إلى الحياة ما اكتسبه من خبرة في حياته على سبيل النصيحة التي غلفت العاطفة، وأوحى التشبيه بهوان الدم الع ارقى على الغير، في إشارة إلى كثرة النكبات التي حاقت بالعمالقة؛ لدخولها عدة حروب في العقود الأخيرة، ووقوعها فريسة

للفوضى الأمنية التي فتكت بأرواح المدنيين العُزّل، وكرر الشاعر الاستهزام (أنعلم) لتأكيد ما يقرره من نصائح، وكأنها لا تقبل الجدل. وتمثلت الصورة المركبة في قوله: كوة الرحم تطل على وطن مُصانِر، على النحو الذي تركبت فيه الصورة من: التشبيه البليغ (كوة الرحم)؛ إذ تمثل الشاعر عنق الرحم كالممر الذي ينفذ منه الجنين وليدًا إلى الدنيا، فضلًا عن الاستعارة (تطل)، وهي استعارة مكنية⁷ تمثل فيها الشاعر عنق الرحم شرفة تطل على (الوطن) الذي مثل الصورة الثالثة؛ إذ عبّر عن الحال في الوطن، وهم الع ارقيين، بالمحل، وهو الوطن، وهو مجاز مرسل علاقته المحلية⁸. ونلاحظ اقت ارن عاطفة الحسرة والأسى بالصورة المركبة الواردة في الأسطر الشعرية أعلاه، كمبرر ناسب تركيب الصورة؛ للتفيس عن هذه الحسرة. ومن التصوير المركب قوله في قصيدته المعنونة (قهوة):

"شَفَتَاكَ تَشْرِيبَانِ الْقَهْوَةَ بِلَا حَلِيبِ

وَعَيْنَايَ تَرْتَشِفَانِ حَلِيبًا يَتَثَاءَبِ

عَلَى سُفُوحِ نَهْدِيكَ"⁹.

إذ وردت الصورة المركبة في قوله: عيناى ترتشفان حليبًا يتثاءب على سفوح نهديك، وتكونت من: الاستعارة المكنية (عيناى ترتشفان)، إذ تمثل الشاعر عينيه شخصًا يترشف الحليب، وفيها شعور بالبراءة والطهر؛ بدلالة (الحليب)، وامتدت الصورة في قوله: حليبًا يتثاءب، إذ تمثل الشاعر الحليب إنسانًا كسولًا يتمطى في دلال، وفيه إحياء ببطء انسياب قط ارن اللبن على محيط النهدين، فضلًا عن التشبيه البليغ (سفوح نهديك)، وهو من باب إضافة المشبه إلى المشبه به¹⁰، وعبّرت الصورة المركبة عن معنى الاحتواء، وكأن الشاعر يتمثل الحبيبة أمه التي ترعاه، وتهتم بتغذيته والحنّ و عليه، وجاءت م ارة النظر¹¹ بين (الشفتين - العينين) تربطان التصوير؛ ليتدرج الشاعر من البسيط إلى المركب، ودل الفعلان المضارعان (تشربان - ترتشفان) على استم ارية احتياج الشاعر للبلوغ مرحلة الرى من الحبيبة التي ترمز إلى الوطن. وتتنوع التصوير في قصيدته المعنونة (قط ارن على جبين الليل)، في قوله:

"وَسَادَتِي حَبْلِي بِآلَافِ الطُّيُورِ رِيْشُهَا يَتَازَحُمُ فِي أُرْسِي

كُلُّ رِيْشَةٍ تَحُطُّ أُرْقِي وَاللَّيْلُ حَبْرُ جَفْنَايَ فَارْشَتَانِ وَالظَّلَامُ حَقْلُهُمَا"¹².

إذ تناول الشاعر فكرة الأرق، وتنازع الذهن مجموعة من الأفكار التي لا تفتأت ازحم تفكير الشاعر، فنقض مضجعه، على النحو الذي عبّر عنه التصوير في قوله: وسادتي حبلى بآلاف الطيور، وفيه تركيب للصورة من: الاستعارة المكنية (وسادتي حبلى)؛ إذ اربت للشاعر وسادته كامأة حبلى على وشك أن تضع مولودها، وتماهت الأفكار مع الطيور في سرعة الطي ارن، وهي استعارة تصريحية¹³ شبه فيها الشاعر الأفكار بالطيور، وفي الصورة المركبة تنوع بين التشخيص والتجسيم مما ناسب عاطفة القلق والأرق المستوليان على الشاعر وامتدت الصورة في قوله: ريشها يت ارحم في أرسى، وفيه ترشيع للصورة السابقة؛ كون الشاعر قد تعامل مع الأفكار التي تطارده على أنها محض طيور، وألمح بدلالة الصورة (الطيور) في قوله: ريشها يت ارحم في أرسى، وأ ارب الأفكار، وفيها امتداد استعاري لتمثل الشاعر الأفكار وبرزت الصورة المفردة في قوله: الليل حبر، على النحو الذي أبداع فيه الشاعر في تص وير ظلام الليل الدامس، وهو تشبيه بليغ، وتلاه التشبيهان البليغان: جفناى فرشتان - الظلام حقلهما، وهو صورة مركبة؛ لعود الضمير، في قوله: حقلهما على الجفنين اللذين وردا كمجاز مرسل علاقته الجزئية¹⁴؛ إذ أطلق الجزء، وهما الجفنان، وأ ارب الكل، وهما العينان؛ بهدف لفت انتباه السامع، وتحريك خياله. ونلاحظ انصهار الصور الشعرية لدى (سنان أنطوان) مع أحداث الوطن الجارية، مما يبرز متابعته لها في قصائد الديوان، ومنها قصيدته (أقمار) التي يقول فيها:

"قَمَرٌ يُطَلُّ

عَلَى الرِّصَافَةِ قَمَرٌ رِصَانِي يُحَاوِرُ حَبِيَارِ

يَجْلِسُ فِي قَارَةِ أُخْرَى سَيَقْتُلُ شَاعِرِ

كَأَن يَقِفُ يَوْمًا عَلَى بَجَلَةٍ

لِيُحَاوِرَ الْأَقْمَارَ الَّتِي تَعْبُرُهُ كُلُّ صَبَاحٍ"¹⁵.

وتناول الشاعر فكرة الأقمار الصناعية التي تستخدم في التجسس على الشعب الع ارقى، وكل من يحاول المساعدة، ولو بال أرى، في انتشار الع ارق من مأساته، مما تجلى في المفارقة¹⁶ بين الأقمار والقمر الصناعي الذي بدا كعين كبيرة اربق الوطن؛ بدلالة الصورة (قمر صناعى يحاور حبى ارب فى قارة أخرى)، وهي صورة مفردة في نمط التصوير الاستعاري الذي استعار فيه الشاعر الكلام والحوار للقمر كإنسان يتجاذب أط ارف الحديث مع خبير التجسس القابع في قارة بعيدة، في إشارة إلى العدوان الأمريكى على الع ارق، وقيادتها قوات التحالف لتدمير

الع ارق، ومنم، اقترنت الصورة بنتيجة الم ارقبة، وهي قتل الشاعر على نهر دجلة، مما تبلور في الصورة المركبة (يحاور الأقمار التي تعبره كل صباح)، وتركبت الصورة من: الاستعارة المكنية (يحاور الأقمار)؛ إذ شبه الأقمار بأشخاص تحاوره، وامتدت الصورة في قوله: تعبره كل صباح؛ باعتبار أن العبور يتضمن التحية والكلام الذي أثبتته الشاعر للأقمار في الاستعارة الأولى. اشتملت الصورتان الواردتان في الأسطر الشعرية على مفارقة عمدت إلى بيان الفارق بين القمر الصناعي الذي يهدف إلى الم ارقبة والتجسس، ونظائره الريانية الملهمّة لروح الشاعر، مع اقت ارن الصورة بالإسقاط التاريخي الذي نلمحه في قوله: كان يقف يوماً على دجلة، وكأن التتار قد أرسلوا عيونهم تستبقي الضربة المدمرة لبغداد. أما قصيدته المعنونة (حروب)، فغلبت عليها الصور المركبة، في قوله:

ذات حرب

أخذت ريشةً مبللةً بالموتِ رسمتُ على جدارِ الحربِ نافذةً وفتحتها بحثاً عن غدٍ أو حمامةٍ

أو لا شيء

فأبصرتُ حرباً أخرى وأما تنسجُ كفنًا لقتيل¹⁷.

واختار الشاعر التزمين المفتوح في قوله: ذات حرب؛ إشارة لكثرة الحروب التي توالى على الع ارق، مما ناسبه التعبير عن كثرة الموت، في قوله: ريشة مبللة بالموت، وهي صورة مفردة تمثل فيها الشاعر الريشة، كأصغر ما يكون مما ينتشر في الفضاء، وكأنها مبللة بالموت، وفيها استعارة مكنية، جسّم فيها الشاعر الموت، فشبهه بالماء، وأوحت بانتشار الموت في كل مكان، حتى ذارت الهواء، فيكون الإنسان بذلك عرضة للموت في أية لحظة، فيما تلتها الصورة المركبة (رسمت على جدار الحرب نافذة)، وتركبت من: التشبيه البليغ (جدار الحرب)؛ إذ أضاف الشاعر المشبه إلى المشبه به¹⁸، وامتدت الصورة في قوله: نافذة؛ لامتداد تشبيه الحرب بالجدار، ومن ثم، فهو قابل للرسم عليه، وامتدت الصورة في قوله: وفتحتها بحثاً عن حمامة أو لا شيء؛ إذ تمثل الشاعر الحرب نافذة يفتحها الشاعر؛ لبحث عن حمامة، كرمز للسلام، ونكرها الشاعر للتقليل؛ كون فرص السلام منعقدة على الأرض، وهو ما مهد للصورة الثالثة التي عبرت عن النتيجة التي وصل إليها الشاعر، في قوله: أبصرتُ حرباً أخرى وأما تنسجُ كفنًا لقتيل؛ إذ تقرعت جميع المرئيات على النافذة الوهمية التي فتحها الشاعر في جدار الحرب، مع ملاحظة الت اربط المعنوي المتوّد من م ارة النظير بين: الحرب، النسج والكفن. وفي الصورة امتداد وطول بلا غموض، مما يحسب للشاعر الذي توقع اّحاء السلام من على أرض الع ارق، واستمر ارن الحروب إلى ما شاء الله. أما في ديوان (كما في السماء)، فنلاحظ امت ازج الصورة بالترميز والأسطورة، على نحو ما نجده في قصيدة (الإله الجديد)، إذ يقول سنان:

"نظّرنا إلى الخارطة كل هذه الأنهار عبرناها بحثاً عن الإله الجديد قال الكهنة

إنه وُلد من أجلنا

وحين اهتدينا إلى موطنه أبصرنا بشار مثلنا يش يعونه في مواكب مهيبه"¹⁹.

إذ برزت أسطورة ولادة المنقذ في قوله: قال الكهنة- وُلد من أجلنا، وفيها تأثر بالنب وءات وجو الحكايات التاريخية التي تب شر بمجيء المنقذ الذي ينقذ البشر، وفيها إلماح إلى العدوان الأمريكي على الع ارق الذي رفع شعار حق تقرير المصير للشعوب، ونصّب من نفسه وصياً عليها، ومن ثم، غلفت السخرية التصوير في الفقرة كما في قوله: كل هذه الأنهار عبرناها، ككناية عن البحث عن المنقذ، أما قوله: بحثاً عن الإله الجديد، ففيه استعارة تصريحية²⁰، إذ شبه فيها المنقذ بالإله، وضاعف النعت (الجديد) من تأميل الشعوب المغلوبة على أمرها فيه، وهي صورة مفردة انقطعت عما تلاها (قال لكهنة) الذي عزز جو النبوءة والأسطورة في الأسطر الشعرية²¹، وأشارت الولادة من أجل الغير إلى التضحية، وتأثر فيها أنطوان بالتعاليم الدينية المسيحية، مما عبر عن نوع من التناظر: الإله الحق في مقابل الإله لجديد، مما مهد للصورة: أبصرنا بش ار مثله يش يعونه، وهو ما خلق تركيباً وامتداداً للصورة؛ باعتبار أن الإله الجديد هو المنقذ المرتجى الذي لم يخل بين نفسه والموت، وفيه تسفيه الحضارة الغربية التي فرضت نفسها على الع ارق، ومن ثم، جاء التشبيح والجزارة بمثابة ترشيح للاستعارة التصريحية الأولى. ناسب التصوير أعلاه شعور الشاعر الدفين بالحسرة؛ إذ أردت قوات التحالف الغربي إنقاذ الشعب الع ارق، فإذا بها تسقط في خطأ قاتل، تكفل بتقويض مصداقيتها؛ إذ قضت على مقدّ ارت الشعب الع ارق وقائده المستهدف في وقت واحد، على النحو الذي نضحت فيه عاطفة السخرية التي اقترنت بالتصوير الذي اتشح بالطابع الساخر. وتارة أخرى، يميل الشاعر إلى تدكّر ذكرياته ببغداد، وم ارة الشعور بالاغت ارب بعد أن فقد الع ارقيون وطنهم، مما برز في قصيدته (ف ارشة):

"كَمْ عَدَوْتُ وَارَهَا فِي حَدِيقَتِنَا بِبَغْدَادِ لَكِنَّا كَانَتْ دَائِمَةً الْهَرَبُ وَالْيَوْمُ

بَعْدَ ثَلَاثَةِ عُقُودٍ وَفِي قَارَةٍ أُخْرَى تَحُطُّ عَلَى كَتِفِي زَرْقَاءَ كَأَفْكَارِ الْبَحْرِ أَوْ دُمُوعِ مَلَكَ²².

واعتمد الشاعر على الترميز المقترن بالصورة؛ إذ تمثل المواطن العراقي كالطيور المهاجرة أو الف أرش المجتمع على أزهار الحدائق، في إشارة إلى السلام المجتمعي، ومن ثم، فهي صورة مفردة جاءت على سبيل الإستعارة التصريحية التي جسّمت المعنى المطلوب، أو الرموز إليه: المواطن العراقي، وضاعف من الجرعة الشعورية الإيجابية، فعل الحركة (عدوت)؛ لتقرير الحدث، و(كم) التي أفادت كثرة العدو²³، فترسّمت في ذهن السامع صورة إيجابية نشطة، كتمهيد للتصوير المركب التالي، المقترن بالحقبة الزمنية بعد ثلاثة عقود، في إشارة إلى فترة الحروب التي خاضتها العرق، (بداية من حرب الجارة) (إي ارن)، وانتهاء بسقوط النظام العراقي البائد في حربها على بغداد عام 2003. اتسحت الصورة بعاطفة الاغترب بمررتي في المنفى الاختياري، على النحو الذي أشار إليه قوله: تحطّ على كتفي، واقتارنها بالتصوير المركب (زرقاء كأفكار البحر)، وهو تشبيه مجمل أوحى بالتعب والمعاناة، وضاعف اللون (زرقاء) الدال على الشحوب من الدلالة على الهزل والشحوب، وتجانس لونياً مع موج البحر الذي أوحى بالحيرة، وتناسب مع المأساة المشار إليها²⁴، وامتدت الصورة في التشبيه المجمل التالي (أو دموع ملاك) (إذ شبه الف أرشة الشاحبة الحزينة بالملاك داعم العينين، وارعى الشاعر النظير بين الدموع والزرقاء؛ لتدعيم دلالة الشحوب والمعاناة النفسية والجسدية التي أصابت الف أرشة التي رمز بها الشاعر للمواطن العراقي. بدا للقارئ أن صور الحرب لم تزل في مخيلة الشاعر الذي ارح يتمثلها في قصائده، وتعددت فيها مواضع الصور ونمطيتها: المفردة والمركبة، وهو ما نجده في قصيدته المعنونة (أسمعها الآن) (غذ يقول:

"رَبِمَا زَلَّتْ قَدَمُهَا عَنْ دَرَجَاتِ السَّلْمِ الْمَوْسِيقِي وَهِيَ تَرْحَفُ الْآنَ مِثْلَ جُنْدِي

سَيَمُوتُ وَجِيْدًا بَعْدَ قَلِيلٍ رُبِمَا أَرُوغَتْ أَصَابِعُ الْعَازِفِ لِتَطِيرَ بَعِيدًا وَحَدَهَا بَحْنًا عَنْ أُغْنِيَةِ أُخْرَى"²⁵.

ولا شك أن الشاعر قد عمد إلى التعمية عن شخصية المتحدث عنها، تلك التي تبذل قصارى الجهد؛ بحثاً عن أغنية الحرية، على النحو الذي أشار فيه الشاعر إلى بلده (العراق)، فتمثّله فتاة صغيرة تنزلق (عن درجات السلم الموسيقي)، وفي الصورة تركيب من الاستعارة التصريحية (الفتاة) التي قصد بها الشاعر العرق، أو الأمل في إنقاذها، و(السلم الموسيقي) كاستعارة تصريحية أخرى، شاكل فيها الشاعر المشبه (السلم الموسيقي) بنظيره الحقيقي. اعتمد الشاعر على فعل الحركة المقترن بالصورة، مثل: زلت قدمها - ترحف، مما كان له أثره في التصوير الذي امتزج بصورة الحرب التي لم تفارق مخيلته، فجاءت الصورة المركبة: مثل جندي يعلم أنه سيموت بعد قليل، وتركبت من: مثل جندي، وهو تشبيه مجمل²⁶، وعلمه بالموت بعد قليل، كامتداد لما تمثّله الشاعر من صورة الفتاة التي رمز بها لبلده. ووردت الصورة التالية في قوله: ربما اروغت أصابع العازف، وتركبت من: الاستعارة المكنية (اروغت أصابع)؛ إذ شبه الشاعر الفتاة (وطنه العرق) بإنسان ياروغ، وعبرت كلمة (أصابع) عن مجاز مرسل علاقته الجزئية، وقصد العازف نفسه، وأوحى بعدم إعجاب الفتاة باللحن المعزوف، كسبب للاروغ، وامتد التصوير في الاستعارة المكنية (لتطير بعيداً)، فتمثل الشاعر الفتاة عصفوراً يطير مبتعداً عن مكان ما، في إشارة إلى أنه لا يعجبه، واتصل التصوير في قوله: بحثاً عن أغنيات أخرى، وكأن الأغنيات أشخاص تائهون سعت الفتاة للبحث عنهم.

المبحث الثاني: الرمز واتجاهاته في النص

يظل الترميز، ولجوء الشاعر إلى الرمز الشعري، الآلية المفضّلة لكثير من الكتاب في ميدان الأدب والشعر، أولئك الذين يفصلون التعمية على المعنى المقصود بواسطة الترميز، وطّمر المعنى المارد في الرموز إليه، حتى يتوحد الاثنان في ذات واحدة؛ إذ "الرمز هو أدق معنى ممكن، إذا نظرنا إلى العامل الذي حرّك الكلمات، وما أحدثته هذه الكلمات حينما تحركت، والرمز لا يرمز لشيء معروف من قبل، ولكن لشيء يوجده الكشف ويكاد ينكشف، وإذا رمز الرمز إلى شيء سوى اسم الرمز الذاتي، فهو يرمز إلى ما في دخيلة القارئ لكي يمّ كنهه من أن يمّ يّز ويجلي به تجربته، مثلما أن المعنى الذي يشير إليه الرمز يجلي المسارب في إحساس القارئ بنفسه، في تلك اللحظة نفسها"²⁷ ويبقى على الدارس والمتلقي أن يجتهدا معاً في إعادة قارة النص الشعري، بحيث يستكشفان ما توارى من المعاني المظمورة خلف الرمز، وهو ما سنحاول استقاره في شعر (سنان أنطوان) (في هذا المبحث. وقد انحصرت اتجاهات الرمز في شعر (سنان أنطوان) فيما يلي:

1- الرمز الأسطوري: ويلجأ إليه الشاعر لإضفاء مسحة من الخيال تدعم آلية التصوير الشعري لديه، فيختلط بذلك الرمز الأسطوري بالخيال، الأمر الذي يترتب عليه استدعاء ذهن المتلقي مرتين: الأولى لاستيحاء قيمة التصوير، والثانية: لتأمل قيمة الرمز الأسطوري، وما يدل عليه من دلالات تمتزج بالتصوير، فيصنّان في بوتقة خيال المتلقي²⁸. ومن ذلك الرمز الأسطوري (الملائكة) التي شاع وروده في القصص الأسطورية، بأجنحتها البيضاء، ومظهرها الذي يعكس الطهر والبراءة، مما نجده في قول الشاعر:

أرأها كلّ صباح في شفتي

أكثر من عشرين ملاكًا بأجنحة صغيرة ووجوهٍ مُنْهَكَة كأنها على وشك أن تقول شيئاً²⁹.

إذ استولت على الشاعر عاطفة الحيرة مما حدا به إلى الاست اربة في الواقع المحيط الذي يندر بالمخاطر المحدقة من دون سابق إنذار، وهو ما سوغ فنيًا للجوء إلى الترميز الأسطوري، فت اربت له الملائكة، في مظهرها الذي تعددت مواضعه في القصص الأسطوري، وهي صغيرة الحجم والأجنحة (بأجنحة صغيرة)، إلا أن الشاعر سرعان ما ارتدّ للواقع القلق، فوسمها بأنها (مُنْهَكَة)، فكان للأمانة الحسية المتمثّلة في الشحوب، وظهور علامات التعب، دلالة تناسب الطبيعة القلقة لدى الشاعر، مما أكدّه بقوله: كأنها تريد أن تقول شيئاً، وكان لهذا التعبير الكنائي دلالاته في مضاعفة الجو القلق المسيطر على الشاعر في القصيدة. وامتد الترميز في قوله:

"قَبْلَ أَيَّامٍ انْكَسَرَ جَنَاحٌ وَاحِدٌ مِنْهَا فَسَقَطَ عَلَى الْأَرْضِ بِجَانِبِ سَرِيرِ ي تَشْطَى أُرْسُهُ فِي كُ لِ مَكَانٍ".

وقوله:

"جاء الربُّ في الصَّبَاحِ التَّالِيِ وَنَظَرَ إِلَى أَشْلائِهِ بِلا رَحْمَةٍ وَقَالَ بِلِكنَّةِ أَلْمَانِيَّةِ قَدِيمَةٍ:

سُرُّ مِمُّ بَقِيَّةِ الشُّرُوحِ وَلَنْ تَسْقُطَ مَلَائِكَةٌ بَعْدَ الْيَوْمِ"³⁰.

إذ وظف الشاعر الرمز (الملائكة) في سياق اعتمد على الخيال، والإشارة لمعنى معين عمد إليه الشاعر، وتمثل في سقوط الملاك، وتكسره إلى عدة قطع، وهو ما يشير إلى طبيعته الأسطورية التي تخالف طبيعة الملائكة النورانية، بدا الملاك وكأنه دموية قابلة للكسر، وهو ما مهّد للرمز الإلهي (الرب) (الذي) نظر إلى أشلائه بلا رحمة)، ومن ثم، فقد انسحبت الطبيعة الأسطورية على الرب الذي خالف صفات الربوبية، فانعدمت لديه الرحمة بملائكته، مما فتح باب التأويل أمام المتلقي؛ ليثور تساؤل مفاده: إذا كانت تلك طبيعة الرب الذي يقسو على ملائكته المقربين، فما حاله مع البشر من عبادته؟ على النحو الذي هيا ذهن المتلقي لكشف حقيقة الرمز، في قول الشاعر: بلكنة ألمانية قديمة، ومن ثم، فالإله نازي الطبع، والملائكة محض مخلوقات لم يكثر لها الإله، فاكتفى بكنس أشلائها بينما وعد بترميم سقف السماء، وقصد المؤلف باستعمال الرموز الأسطورية الواردة الإسقاط على واقع الشعب الع ارقى الذي يحكمه دكتاتور يعد نفسه بمثابة نصف إله، ولا يبالي بمن سقط من أعوانه المقربين، على طول خدمتهم له، وتكريسهم انظامه، فما بالنا بالشعب الذي رزح ده ارّ تحت نير حكمه، في معاملة أقرب ما تكون للنازيين ومن شابههم؟ وتتكرر صورة الملاك الأسطورية الذي يظهر للبشر في أشكال البشر، وهو ما نجده في قول الشاعر:

في قِطارِ المَوْتِ لا حَاجَةَ لِلتَّذَاكِرِ ثَمَّةَ مَلَائِكٍ يَبْتَسِمُ وَيَهْمِسُ: سَتَكُونُ رِحْلَةً قَصِيرَةً³¹.

وقصد الشاعر التعبير عن سرعة الموت؛ لانتشار وكثرة أسباب وقوعه في الواقع المحيط بالشاعر، ومن ثم، فالقطار رمز للمرحلة الآنية زمن كتابة القصيدة، وجاء الرمز الأسطوري لخدمة المعنى العام الذي طرحه الشاعر، فملاك الموت المبتسم جاء بمثابة التعويض الرباني للضحايا الذين ماتوا بلا ذنب أو جريمة، فكانت البشارة الواردة: ستكون رحلة قصيرة مناظرة زمنيا لطول معاناتهم في الحياة التي انتهت بأن حسمها الموت، وهو ما تجلّى في قول الشاعر لا حاجة للتذاكر؛ كون الموت لا واسطة فيه، والقطار قد تطوع بالنقل السريع للمغادرين، فأسهم الترميز الأسطوري الوارد في عقد مقارنة بين حالتين متناظرتين: خارج القطار، حيث المعاناة والمحسوبة، والثمن الفادح الذي يدفعه الأحياء، في مقابل داخل القطار حيث لا واسطة أو رسوم نظير سرعة التوصيل إلى محلّ ال اراحة الأبدية: القبور، وهو المعنى الذي قصده الشاعر في المقطع، وأسقطه على واقعه.

2- الرمز الديني: يلجأ الشاعر إلى الرمز الديني في قصائده؛ لربط المتلقي بالمشاعر الدينية التي يقترن بها الرمز، فيكتسب النص شيئاً من الهالة القدسية التي تغلف المعاني التي طرحتها القصيدة، ومن ذلك الرمز التاريخي (سفر) في قوله:

سَفَرُ الخَارِبِ هَذَا وَهَذِهِ وَاحْتِنَا

ازْوِيَّةٌ تَتَقاطَعُ عِنْدَها الخُرُوبُ يَتَارَكُمُ الطُّغَاةُ حَوْلَ مَحَاجِرِنَا

وَبَاحَةَ القَيْدِ لا تَتَسَعُ إِلَّا لِلتَّصْفِيقِ فَلُنْصَ فِقْ³².

ونلاحظ في مستهل المقطع استهلال الشاعر بقوله: سفر الخ ارب، ولجأ إلى الرمز الديني في قوله: سفر، وهو الجزء من الكتاب المقدس الذي يتكون بدوره من مجموعة أسفار، مثل: سفر التكوين الشهير الذي يتناول بداية الخلق والوجود. اقترن المزم (سفر) (بلفظ) الخ ارب (بواسطة الإضافة، وهي علاقة تلازمية بحيث أدى المضاف والمضاف إليه معنى قصده الشاعر، وهو ملازمة الخ ارب ل واقع الشعب الع ارقى المعاصر، حتى إننا نشعر أنه لكأنما يستمد وجوده من الدين نفسه، مما أكدّه لشاعر في قوله: وهذه واحتنا تتقاطع عندها الحروب، فكان للرمز دلالة التزمت موقعًا جغ ارفيا ساعد التصوير عليه؛ إذ تمثل الشاعر بلده واحة خض ارة، وقد أحاطتها الحروب، واستند فيه إلى واقع تاريخي؛ إذ دخلت الع

ارق حروباً مع أغلب جي ارنها تقريبا: إي ارن، الكويت، ثم التحالف الدولي بأكمله. من هنا، برزت الإشكالية التي تناولها الشاعر؛ إذ الجميع يرى الآثار المدمرة للحروب التي اكتسحت الع ارق، في مقابل النخب الحاكمة التي أصرت على مواصلة سياسة التحرش بالجي ارن، واضطهاد أية حركة تنوء بالخسائر، والويلات التي جرتها تلك الحروب، مما عبر عنه الشاعر بقوله: باحة القيد لا تتسع إلا للتصفيق، في إشارة إلى ضيق محيط الحرية، والتعبير عن ال أري؛ كونه مقيّداً بقيود كبل بها النظام المعارضين، وكمم بها الأفواه، ومع انعدام القدرة على الكلام والتعبير، توصل الشاعر إلى المحصلة النهائية، في قوله: فلنصفق؛ إذ هو الخيار الوحيد المتاح أمام الع ارقيين. وعلى طريقة الشاعر في التعبير عن ويلات الحروب، وما ألحقته بالشعب الع ارق، لجأ الشاعر إلى الترميز الديني؛ لإضفاء مسحة من التفاعلية على فكرة الموت في صمت، وتجلي ذلك في رمز السيدة العذراء، عليها السلام، في قوله:

هُ زِي جُدْعَ هَذِهِ اللَّحْظَةَ تُسَاقِطُ عَلَيْكَ مَوْتًا سَخِيًّا³³.

وبدا واضحاً لجوء الشاعر إلى اقتباس البنية التركيبية للنص القرآني، في معرض تناوله قصة السيدة (مريم)، وولادة المسيح، عليهما السلام، في النص القرآني: **هُوَ زِي إِل نِيكٍ بِجُدْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطُ عَلَيْكَ رَطْبًا جَنِيًّا**³⁴. واقترن التميز بالوضع ال ارهن الذي يعانيه الع ارقيون؛ إذ عانى الجميع من الانفلات الأمني، وصار الموت لأتفه الأسباب على النحو الذي عبر عنه قوله: هزي جذع هذه اللحظة، في إشارة لزمن كتابة القصيدة، وعدم القدرة على تحديد زمن معين لانتهاء ذلك الوضع الأمني المتردي، وربط الشاعر هز الجذع أو اللحظة التي وردت كاستعارة تصريحية، بالنتيجة، وهي تساقط الموت لا الرطب، وكأن الشاعر يعبر عن مفارقة مبنية على الرمز الديني الورد، وهي إد ارك الله تعالى لعباده الصالحين في مقابل تخليه عن الحمقى الذين لا يتورعون عن الزج بالأبرياء في حروب لا ناقة لهم ولا جمل فيها، فضلاً عن دلالة النعت الورد في الآية (جنياً) الموحى بالشعب بعد طول جهد، (و)سخياً) الدال على كرم الحاكم في الإنعام على رعيته بالموت، في حين يكتفي بإدارة المعركة في قصوره المؤمنة من بعيد. في ظل تلك الظروف الحالكة، ولواقع الصعب الذي يحيط بالشاعر من جميع أقطاره، تبدو المهمة شبه مستحيلة؛ ببعث الروح في موات محتوم، أفرزته الحروب، وشجّع على إيجاده الطغاة المستبدين، فصار الشاعر كمن يأمل في مستحيل، ومن ثم، فقد تماهت حالته مع الرمز الديني المتمثل في قصة نبي الله (نوح)، عليه السلام، في قوله:

الشَّاعِرُ نُوحٌ آخَرُ

يُمُ ضِي عُثَارٍ بِأَكْمَلِهِ يَبْنِي سَفِينَةً مِنْ كَلِمَاتٍ يَخْشِدُهَا بِالِاسْتِعَارَاتِ وَالْغُيُومِ يَرْفَعُ غُرْلَتَهُ شَارِعًا لِكِنَّهُ يُبْقِي دَائِمًا مَا يَكْفِي لِلصَّمْتِ فِي

الهِئَكَلِ³⁵.

بنى الشاعر المقطع على فكرة المشابهة بين صبر نوح- عليه السلام- على إيذاء قومه، ويأسه في النهاية من هدايتهم، في مقابل الحالة نفسها التي سيطرت على الشاعر إ ازة تغيير واقعه الذي قضى على الروح المعنوية لديه هو ومن حوله من بني جلدته، وكان لتعدد عناصر المشابهة أث رها في تأكيد المرموز إليه: الصبر وتسرب اليأس إلى القلب، إذ تمثل الشاعر عمره الضائع سدى كزمن دعوة نوح لقومه، وقصائده سفينة النجاة لمرجوة، وجموع ركاب السفينة كقصائده وقدرته على التمثيل والتصوير، والش ارع الذي يكفل ات ازن السفينة كعزلته بين قومه، إلا أن الشاعر سرعان ما يردد إلى واقعه، فيأبى أن تتوحد النهاية مع قصة نوح، عليه السلام؛ إذ كُتبت لنبي الله النجاة، في مقابل حيرة الشاعر؛ إذ يبقى ما يكفي من قدرة على الصمت في (الهيكل)، وكأن الشاعر قد قصد أن سفينته المذكورة لم تكن إلا في خياله، وأن الأفكار والقصائد والكلمات لا تكفي لتحريك من مات منذ زمن. إلا أننا نلاحظ اقت ارن الرمز الديني أحياناً بنزعة ساخرة تتناسب مع الحدث الهزلي الورد في القصيدة، وهو ما نجده في ظاهرة (التعميد) المعروفة في الدين المسيحي، في قول الشاعر:

سَنَعٌ مَدُّ أَطْفَالِنَا بِالْدُخَانِ

سَنَعٌ لِمَهُمْ كَيْفَ يَأْلَفُونَ نَهَيْقَ ال شِعَارَاتِ سَنَحْرُثُ أُلْسِنَتَهُمْ وَنَتْرُكُهُمْ عِنْدَ حَلَمَاتٍ مُحْتَرِقَةٍ فِي رِكَامٍ قَادِمٍ³⁶.

وقد عمد الشاعر إلى الإتيان بالرمز الديني المتمثل في التعميد الذي يقام للصغار؛ كطقس ديني مسيحي، مقروناً بمفردات المرحلة ال ارهنة التي يكثر فيها الاقتتال، مما أبرزه قوله: سنع مد أطفالنا بالدخان، فكان الدخان هو المقابل للماء المقدس المستعمل في التعميد، فضلاً عن المظاهر القمعية التي أوردتها الشاعر، ونسبها للطقس الديني، كحرث الألسنة، وتعليم الأطفال النهيق، والتغني بالشع اارت، وكلها تدعم فكرة الواقع الهزلي الذي ينتمي له الخطاب، ومن ثم، عبّر الرمز الديني عن تهيئة النشء للتكيف مع الظروف الاستثنائية التي تفرضها المرحلة، وجاءت تلك التهيئة متناظرة مع حرمان الطفل الع ارق من حقه الطبيعي في الحياة، ولو كان حقه في الرضاعة من لبن الأم، مما تجلى في ق وله: حلمات محترقة، فتمثل المتلقي مصدر الغذاء والحنان من دون مقد ارت الحياة نفسها، كمفردات توجبها المرحلة ال ارهنة. وتكرر الاعتماد

على الرمز الديني في قصيدة الشاعر (مزبور للشهداء)، وجاء المزبور مما ينتمي إلى المحيط الثقافي الديني للشاعر، وتمكن من توظيفه لإبraz معنى احتكار الطغاة كل مقدارت الضعفاء، إلى الدرجة التي خشي فيها الشاعر حرمان الشهداء من دخول الجنة، وهو ما ورد في قوله:
لا يذهب الشهداء إلى الجنة فأبوابها موصدة منذ قرون والتجار الذين أثارها ينظرون من الشرفات العالية إلى الطوابير الطويلة وحشود المشردين في الخارج³⁷.

إذ لجأ الشاعر إلى الرمز الديني: الجنة، ووظفها في سياق إبraz جشع الطغاة الذين احتكروا خي ارت الأرض، ونبذوا الضعفاء، وتسيدوا عليهم، فيما قام موتاهم بالفعل نفسه في الجنة، فاشترتوا خي ارتها بأموالهم التي استولوا عليها، على النحو الذي اقترن فيه الرمز بالمبالغة الشديدة؛ لتشكيك الشارع في وجود العدالة في الآخرة، مما يبرر نفسية منهاره، وبلوغ الشعور بالعجز من نفسه مبلغاً قياسيًّا، وهو ما تجلّى في قوله: موصدة، طوابير، حشود المشردين، مما تعلق بالرمز الديني الوارد: الجنة التي استولى عليها الأقوياء، في ظل غياب تام للعدالة أو نازهة الحساب الذي جاءت (الشرفات العالية) التي ينظر منها الأقوياء على المشردين معادلاً حسياً لها، يجسد العجز في بلوغها في حق المشردين الذين تارصوا في طوابير طويلة من دون أمل في دخولها.

3- الرمز التاريخي الشعبي: ويلجأ الشاعر إلى الرمز المستمد من التراث الشعبي، والشخصيات الشعبية المشهورة، لاسيما من اتصفت بسعة الحيلة، والقدرة على التمويه والخداع، مثل: الزيني بركات، وأبطال السيرة الهلالية؛ بهدف رفع الروح المعنوية لدى المتلقي الذي يعيش حالة من التردد والاضطراب. (إلا أن) سنان أنطوان (قد خالف تلك الرموز الشعبية المذكورة، ولجأ إلى فكرة تعدد الآلهة الموروثة عن اليونان؛ إذ يتأسس (مجموعة الآلهة الحاكمة على العالم، والتي يختصك منها بقسم أو نشاط معينين: كيوييد للحب، وأفروديت للجمال، وهكذا، في حين يقدم الجميع ولاهم لكبير الآلهة في النهاية³⁸. وبدت فكرة الآلهة القديمة الموروثة عن اليونانيين مسيطرة على الشاعر في قوله:

السَّمَاءُ صَافِيَةٌ الْيَوْمَ

كَأَنَّ الْآلِهَةَ الْمُخْتَصَّةَ سَهَرَتْ اللَّيْلَ كُلَّهُ تَصْقَلُهَا وَمَعَ ذَلِكَ

فَإِنَّ غَيْمَةً هَارِبَةً كُنْتُ قَدْ أَرَيْتُهَا أُمْسَ التَّجَاثُ الْآنَ إِلَى الْقَصِيدَةِ أَغْلَقْتُ الْبَابَ وَارَهَا أَسْدَلْتُ السِّتَائِرَ وَأَدَعْتُ بِأَنْهَا شَرِيقَةً³⁹.

وتجلّى الرمز الشعبي في قوله: كأن الآلهة المختصة سهرت الليل كله، وفيه تجسيم بشري للإله على نحو ما كان اليونان يعتقدون؛ إذ لا سهرة إلى الليل لصقل النجوم، إلا أن الأمر لم يبرر بحسب رغبة إله الليل، فوقع ما عدّه الشاعر خللاً في الناموس الكوني، مما عبّر عنه في قوله: غيمة هاربة قد التجأت إلى القصيدة، وكان الشاعر يشير بذلك إلى أن الأمور لا تسير على وفق رغبة الإله؛ بدليل خروج الغيمة الشاردة عن السيطرة، ومن ثم، فإن الغيمة مثلت القوة المنفلتة من سيطرة الإله؛ كدليل على وقوع ما لم يكن في الحساب، وهو ما قرن الرمز الشعبي بإشارة إلى الواقع المهترئ الذي يعيشه العراقيون، حتى إن الشاعر قد لجأ إلى المبالغة المعبرة عن المأساة؛ إذ بدأ قانون الأرض حاكماً على قوانين السماء، وهي مجاوزة مقبولة في مقام الشعر؛ للتعبير عن الوضع المأسوي الذي لا يطاق مما يزرح تحته العراقيون. أما شخصية بطل التراث الشعبي، فيصطبغ بملامح تقترب من الأسطورية؛ إذ يولد غالباً لأسرة معروفة بالصلاح، لأبوين مرموقين، وقد ينحدر من سلالة الملك، فيكون أبوه ملكاً، ولا تقل أمه أحياناً عن ذلك، وتعالج السيرة الشعبية مشكلة صارع الإنسان مع ذاته غالباً، ويمر بطلها بعدة مراحل أساسية، كسمة مشتركة في الأدب الشعبي، هي:

- مرحلة النشأة والتكوين.
- مرحلة الفروسية، وتشكّل الوجدان والوعي.
- المرحلة الأسطورية.
- المرحلة الملحمية.
- مرحلة الامتداد⁴⁰. إلا أننا نلاحظ حلو دواوين الشاعر من صورة البطل الشعبي الواردة أعلاه، ويشير ذلك إلى سيطرة روح الإحباط والألم، واليأس من التغيير، ومن ثم، يستعيز الشاعر عن تلك الصورة باستدعاء الشخصيات التاريخية ذات التأثير الفكري والمعنوي، يستمد منها العون والأزر، كالمتمتبي في قوله:

وشارعك جبينٌ على رأسٍ يُقَطَعُ كُلَّ صَبَاحٍ إِنَّهُ فَضْلٌ آخَرَ

في ملخمة الحبر والدّم التي تعرفها جديداً⁴¹.

وتمظهر المتنبّي، الشاعر المعروف، كبطل شعبي يلجأ إليه الشاعر، مشي أر إلى شارعها المعروف في (بغداد)، وقد شهد أحداثاً جساماً من القتل والتعدي على المواطنين العرقيين، وازهاق الأرواح من دون محاكمات، ومن ثم، فقد تغيرت مواصفات البطل الشعبي، فتخلعن صورة المنقذ الذي يبذل جموع الطغاة، فيما تغيرت ملامح (الملحمة) التي تشهد اندحار الأعداء والظالمين من أعوانهم، مما عبّر عنه الشاعر في قوله: في ملحمة الحبر والدم، في إشارة لمصادرة حرية التعبير، واللجوء إلى التصفية الجسدية في حق المعارضين، ولم تكن مرحلة ما بعد انهيار النظام بأحسن حالاً، إذ صارت الأحوال (إلى الأسوأ) التي تعرفها جيداً، فصار البطل المستدعى محض شاهد على العصر، يعاني من قلة الحيلة، أو القدرة على تغيير الواقع الأليم الذي تناظر مع مفردات البطولة الشعبية، والرمز الشعبي المفقود.

4- **الرمز التاريخي:** وكثي أر ما يلجأ الشاعر للرمز التاريخية، وبخاصة حال استحضر حالة معاصرة تتماهى مع الحادثة التاريخية المرموز بها، أو الشخصية المشار إليها؛ ويكون ذلك بهدف ج ر زمن الحادثة التاريخية إلى اللحظة الأنية التي يرصدها الشاعر، وهو ما ينشئ حالة من التوحد الشعوري بين الشاعر والمتلقي الذي يق أر القصيدة، وكأنه يستوحي واقعها من واقع الحادث التاريخي المرموز به، وهو متكرر في القصيدة العربية الحديثة عموماً⁴². ويستحضر الشاعر حادثة (كربلاء)، وما وقع للإمام الحسين بن علي، رضي الله عنه، من ذبحه هو ومن معه، ويلجأ إلى الرمز التاريخي في قوله:

قَبْلَ أَنْ نُنْسِجَ خَرِيْفًا لَطْفَاتِنَا

لَا بُدَّ أَنْ نَقْطَعَ هَذِهِ الْمِجْرَةَ الْكِرْبَلَائِيَّةَ وَنَحْنُ تُرِيدُ:

كُلَّ حَرْبٍ وَنَحْنُ لَسْنَا بِخَيْرٍ⁴³.

وقد لجأ الشاعر إلى ترمين الرمز، أي: ربطه بزمن معين يتوقف عليه بناء الحدث، مما تجلّى في قوله: قبل أن ننسج خريفاً لطفاً، في إشارة وظّف فيها الشاعر (فصل) الخريف (لصالح الفكرة التي تشير إلى وقت زمني يحتاج الشاعر إلى قطعه، ولأن الطغاة الحاكمين على المشهد بعيدون عن نبض الشعب الذي جثموا على صدره رداً من الزمن، فقد توجّب على ال ارغبين في التواصل معهم قطع مسافة شاسعة، يحدها الح ارّس والحجّاب، وقادة الجيوش من جميع الجهات، حتى إنها لتبدو كالمجرة التي ت ارق فيهما الدماء؛ أملاً في الوصول إلى الطغاة، وهو ما قرنه الشاعر بمأساة الحسين بن علي، رضي الله عنهما، في وصفه المجرة ب (الكربلائية)، في إشارة الحادثة التاريخية المعروفة التي ارح ضحيتها الإمام ومن معه؛ إذ أريقتم دماؤهم الطاهرة، من دون م اراعة أبسط حقوقهم في التواصل مع الخليفة، وهو وجه المشابهة الذي اعتمد عليه الشاعر في طرح الفكرة: الطاغية الذي يقبع في قصره في مقابل الضحايا الذين قد يبذلون دماءهم؛ أملاً في مقابلته أو التواصل معه، وفيه نقد لاذع للنظام الع ارقي البائد، ورموزه الذين لم يكن يُسمح للعوام بلقائهم، فضلاً عن التعبير عن معاناتهم⁴⁴.

5- **الرمز الطبيعي:** وقد يلجأ الشاعر إلى الرمز الطبيعي، فينتزع أحد عناصر الطبيعة، كرمز يشير إلى مرموز إليه معين، فتبدو الطبيعة وكأنها معجم شعوري مرئي لدى المتلقي، ويعد الامت ارج بالطبيعة التي ارث الشعري لمؤسس المدرسة الرومانتيكية (خليل مط ارن)⁴⁵؛ إذ يتوحد الشاعر مع الكون، الذي يبدو كمرآة يرى فيها مشاعره. وتتقسم الرموز الطبيعية؛ بحسب دلالتها، إلى خمس صور:

- صور الطير: أهم الطيور الموظفة في الرمز: الحمام، الوراق، العنقاء، الطاووس، الحداة، المطوقة، الوراق، اله ازز، والهدهد.
 - صور الحيوان: وأهم الحيوانات الموظفة في الرمز: الناقة، الجمل، البقرة، الطي، الغازل، المهابة، الرشاء، العيس، المطايا، الذئاب.
 - صور المظاهر الفلكية والجوية: وأغلب رموزها: البرق، الرعد، السحاب، الغمام، السنا، النسيم، الصبا، المطر، الودق، الشتاء، الصيف، الظل، النور، الريح، الشروق، الغروب، الظلام، الليل، النهار، الشمس، القمر، البدر، الضحى، الهلال، النجم، السماء، الأرض⁴⁶.
- ومن ذلك رمز (البحر - السماء) لدى (سنان أنطوان) في قوله:

الْبَحْرُ يَضَعُ أَرْسَهُ عَلَى وَسَادَةِ الْأَقْفِ وَيَأْخُذُ قَيْلُولَهُ أَسْمَعُ زُرْقَتَهُ تَنْتَفَسُ

أَصَابِعُ الشَّمْسِ تُقَى بِلِ شَبَقِ عُرِيهِ

فَتَغَارُ السَّمَاءُ⁴⁷.

إذ استعمل الشاعر عناصر الكون: البحر، السماء والشمس كأشخاص تعكس مشاعره التي تأزمت وقت الأصيل قبل الغروب، إذ ينخفض مستوى الشمس على مستوى الأفق، وكأنه يقترب من سطح البحر، فيتوهم ال ارئي ابتعاد قرص الشمس عن السماء، واختفائه بالتدرج في البحر، فتبدو السماء وكأنها فتاة تغار (فتغار السماء)، من الشمس التي تركتها من أجل البحر، وهو وصف بديع لمشهد الغروب تعددت فيه الرموز الطبيعية

التي اقترنت بالتشخيص⁴⁸ في التصوير الاستعاري: يضع رأسه، زرقة تنتنس، تغار السماء، فبدا مشهد الغروب كلوحة نابضة بالحياة. وتكرر رمز (البحر) في قوله:

الْبَحْرُ قَامُوسٌ لِلزُّرْقَةِ تَعَكَّفُ الشَّمْسُ عَلَى قَارِعَتِهِ حُسْنُكَ أَيْضًا قَامُوسٌ لِرِغْبَاتِي
الْحَرْفُ الْأَوَّلُ فِيهِ سَيَسْتَعْرِقُ عُمْرِي كُلَّهُ⁴⁹.

واعتمد الترميز الطبيعي على فكرة المقارنة بالمحبوبة؛ إذ بدا الشاعر مفتوناً بالطبيعة، ومن ثم، كان ذلك هو المسوغ الفني لورود الرموز الطبيعية في المقطع؛ لتدعيم فكرة المقارنة؛ إذ بدا البحر بزرقته كالقاموس الممتلئ بالمفردات التي تنتمي للغة واحدة، وجاء الرمز الطبيعي التالي متعلقاً مع الأول: تعكف الشمس على قارعتيه، وقصد الشاعر شدة الاربطة التي تجمع بين الشمس والبحر؛ إذ لا يفترقان، على النحو الذي مهّد لتناول ماهية العلاقة التي تربطه بالمحبوبة في قوله: حسنك أيضاً قاموس، فصار الحسن مقابلاً للبحر، وصارت رغبات الشاعر هي المقابل لزرقه البحر، فاقترن الرمز الحسي بالرموز إليه المعنوي؛ بهدف تنشيط ذهن القارئ، واشراكه في تأمل المشهد كله، وكان ذلك إيذاناً بانفصال مشهد الحبيبين عن المشهد الكوني المقابل، في قول الشاعر: الحرف الأول فيه سيستغرق عمري كله؛ لتقرير معنى فناء عمر الشاعر في قارة الحبيبة التي تماثلت مع قاموس الحب الخالد، على النحو الذي كان للرمز الطبيعي أثره في البناء الفني للمقطع. واقترن الرمز الطبيعي بواقع الشاعر في قوله:

الشَّمْسُ تَأْزُولُ مِهْنَتَهَا بِحِيَادِ السَّمَاءِ صَامِتَةً الْغَيْومُ هَرَبَتْ وَمُسْتَنَّتَةً

الأشجار تُحْصِي

عَدَدَ الْجُنُثِ الْمُسَجَّاةِ⁵⁰.

ولجأ الشاعر إلى الرمز الطبيعي؛ لبيان حالة الخروج عن السيطرة، وهو ما استدعى تشخيص الطبيعة، وتمثلها في صورة أشخاص ذات صفات اعتبارية، كالشمس التي (تأزول مهنتها بحياد)، مما يوحي بتوزيع الدفء والنور على الكون بالتساوي، وفيه إلماح بحق كل إنسان في أن يأخذ مكانه تحتها، وبينما كانت الشمس على تلك النحو، احتاج الشاعر لإبازة الخلل الواقع في محيطه، وما يعانيه العارقيون من معاناة تجاوزت الاحتمال والطاقة، فاستعار صفات الواقع للرموز الواردة في المقطع، إذ (السما صامتة)، في إشارة للجو المصاحب لاستحار القتل في مكان ما، إذ يبدو المكان صامتا بما يشعر به الراقص في السماء، وعزز الشاعر المعنى بالرمز التالي: الغيوم هربت، في إشارة إلى سكون السماء بما يناسب الهدوء على الأرض، مما هيا ذهن المتلقي، ونقله من تمثل الفضاء إلى تخيل ما يقع على الأرض، فأتى الشاعر بالرمز الثالث: الأشجار تحصي الجنث، وأجاد الشاعر في استعمال الرمز الطبيعي (الأشجار)؛ كونه قد عبّر عن خلو المكان من الحياة، وناسب كثرة عدد القتلى، فضلاً عن إبحائه بأن القتل قد وقع في الأماكن النائية التي استحالت إلى شبه مقبرة جماعية مفتوحة؛ للدرجة التي سمحت للأشجار بإحصاء عدد القتلى ناسبت الرموز الطبيعية الواردة المرموز إليه، وهو الانفلات الأمني الذي طمّ البلاد في كل مكان، وبلغ ذروته بعد العدوان الأمريكي على العراق⁵¹، واضطر العارقيون إلى بيع جميع مقتنياتهم، أو الموت جوعاً، حتى باعوا كتبهم التي تبقت بعد أاثان بيوتهم، وقد أروا كتبهم وقد اشتت ارها موظفو الأمم المتحدة لأخذها إلى بيوتهم تنكارت⁵²، ومن ثم، ف(الغيوم هربت) على النحو الذي سكنت معه الحياة، فلم يعد للشمس دور في الحالتين، فصارت بلا غيوم كما صارت الأرض بلا أحياء.

خاتمة البحث:

اهتم الشاعر سنان أنطوان في معظم قصائده بقضايا وطنه العراق وما حلّ به من هزات مرّعة طالمت المواطن العراقي على كافة الأصعدة، وهو ما دارت عليه أغلب قصائد الدواوين الثلاثة. تنوعت أنماط الصورة لدى سنان أنطوان بين الإفراد والتركيب، بحيث دارت في فلك القضية المطروحة، واتسقت مع العاطفة المسيطرة على الشاعر. واعتمدت الصورة المركبة على تشبيه المفرد بالمفرد، وناسبت الاقتضاب التعبيري لدى الشاعر في مواقف حاسمة لا تحتاج إلى تطويل، فيما تماهت الصورة المركبة مع مقام الشكوى، والسخط على الواقع، مما يتطلب الإسهاب والتطويل. أسهمت الصورة المفردة والمركبة في التقريب بين عالم النص وعالم الواقع، ومن ثم، اتسق العالمان مع الفكرة الرئيسية التي كرّرها الشاعر في قصائده، والتي عني فيها بأوجاع الوطن ومشاكل المواطنين. والشاعر يعتمد الترميز على رغبة المتكلم في التعمية على المعنى المقصود داخل النص، على النحو الذي تعددت مواضعه في قصائده كما تعددت اتجاهات الرمز في قصائد سنان أنطوان؛ إذ ناسب الرمز رغبة الشاعر في الارتداد إلى الأزمنة القديمة، وعقد وجوه الصلة بينها وبين الواقع، ولجأ فيه إلى الرمز الأسطوري، أما الرمز الديني، فلجأ إليه الشاعر للربط بين الأحداث التاريخية والواقع من منظور ديني، أما الرمز التراثي الشعبي والتاريخي، فلجأ إليهما الشاعر لاستلهام أحداث

تاريخية مشابهة للأحداث المعاصرة، فيما ورد الرمز الطبيعي في سياق الربط بين مظاهر الطبيعة والواقع على أساس تشخيص الطبيعة من خلال القضية المطروحة، وكأن الطبيعة مرآة لعاطفة الشاعر، وهو توجه رومانسي يمتاح وجوده من إرث المدرسة الرومانتيكية المطرانية فجاءت الألفاظ والتراكيب والخيال متسقة مع عاطفة الشاعر، بحيث عبّرت عنها بوضوح، فيما لوحظ أن العاطفة الرئيسية، لدى سنان، هي الحزن على ما آل إليه الوطن، واليأس من تغيير الواقع. وان آليات التصوير لدي سنان متنوعة؛ إذ مال إلى التشخيص والتجسيم، وت ارسال الحواس، فجاء التصوير بمثابة لوحات فنية ساعدت المتلقي على التحليق في فضاءات النص، وكأنه يعيشه بالفعل.

الهواش:

١. إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه: دراسة ونقد، د.ط، القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت، (ص41).
٢. ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط5، بيروت: دار العلم للملايين، د.ت، (ص249).
٣. ينظر: شحادة، نصره محمد محمود، اللون ودلالاته في شعر البحتري، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الخليل، 2013م، (ص111، 112).
٤. أنطوان، سنان، ديوان موشور مبلل بالحروب، ط1، القاهرة: دار ميريت للنشر والمعلومات، 2003م، (ص20).
٥. ينظر: العدوان، ابن أبي الأصبغ، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حفي محمد شرف، د.ط، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية: لجنة إحياء التراث الإسلامي، د.ت، (ص159).
٦. ينظر: ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، د.ط، بيروت: المكتبة العصرية للطباعة والنشر، 1420هـ، 3/151).
٧. ينظر: حبنكة، الميداني، البلاغة العربية، ط1، دمشق: دار القلم، بيروت: الدار الشامية، 1416هـ - 1996م، (2/251).
٨. ينظر: عتيق، عبد العزيز، علم المعاني، ط1، بيروت، لبنان: دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 1430هـ - 2009م، (ص163).
٩. أنطوان، سنان، ديوان موشور مبلل بالحروب، مرجع سابق الذكر (ص50).
١٠. ينظر: الصعيدي، عبد المتعال، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ط17، القاهرة: مكتبة الآداب، 1426هـ - 2005م، (1/23).
١١. ينظر: الباخري، أبو الحسن، علي بن الحسن، دمية القصر وعصرة أهل العصر، ط1، بيروت: دار الجيل، 1414هـ، (3/1621).
١٢. أنطوان، سنان، ديوان موشور مبلل بالحروب، مرجع سابق الذكر، (ص54-55).
١٣. ينظر: حبنكة، البلاغة العربية، مرجع سابق الذكر (2/246).
١٤. ينظر: الم ارغي، مصطفى، علوم البلاغة: البيان، المعاني، البديع، دن، (ص257).
١٥. أنطوان، سنان، ديوان موشور مبلل بالحروب، مرجع سابق الذكر، (ص19).
١٦. ينظر: دي. سي. مويك، المفارقة: موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993م، (ص17).
١٧. أنطوان، سنان، ديوان موشور مبلل بالحروب، مرجع سابق الذكر، (ص11).
١٨. ينظر: حبنكة، البلاغة العربية، مرجع سابق الذكر (1/446).
١٩. أنطوان، سنان، كما في السماء، ط1، بيروت، لبنان: منشورات الجمل، 2018م، (ص9).
٢٠. ينظر: اليوسي، الحسن بن مسعود، زهر الأكم في الأمثال والحكم، تحقيق: محمد حجي - محمد الأخضر، ط1، المغرب: الشركة الجديدة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1401هـ - 1981م، (1/22).
٢١. ينظر: داود، أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، د.ط، القاهرة: مكتبة عين شمس، د.ت، (ص171).
٢٢. أنطوان، سنان، ديوان كما في السماء، مرجع سابق الذكر (ص49).
٢٣. ينظر: العكبري، الحسين بن عبد الله، اللباب في علل البناء والإعراب، تحقيق: عبد الإله النبهان، ط1، دمشق، دار الفكر، 1416هـ - 1995م، (1/316).
٢٤. ينظر: شحادة، نصره محمد محمود، اللون ودلالاته في شعر البحتري، مرجع سابق الذكر (ص127).

٢٥. أنطوان، سنان، ديوان كما في السماء، مرجع سابق الذكر (ص67).
٢٦. ينظر: أبو الفتح العباسي، عبد الرحيم، معاهد التصحيح على شواهد التلخيص، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، د.ت، 2/91
٢٧. هايمن، ستانلي ادغار، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس، ط1، بيروت، لبنان: دار الثقافة، 1960م، 2/49).
٢٨. ينظر: هوارى، خولة، الرمز الأسطوري في الشعر العربي المعاصر لصلاح عبد الصبور: ديوان تأملات في زمن جريح، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة العربي بن مهيدي، جمهورية الج ازئر الديمقراطية الشعبية، 2011م، (ص6).
٢٩. أنطوان، سنان، ديوان ليل واحد في كل المدن، مرجع سابق الذكر، (ص34).
٣٠. أنطوان، سنان، ديوان ليل واحد في كل المدن، مرجع سابق الذكر (ص34-35).
٣١. أنطوان، سنان، كما في السماء، مرجع سابق الذكر (ص23).
٣٢. أنطوان، سنان، ديوان موشور مبلل بالحروب، مرجع سابق الذكر، (ص5).
٣٣. أنطوان، سنان، ديوان موشور مبلل بالحروب، مرجع سابق الذكر، (ص56).
٣٤. سورة مريم، الآية: (25).
٣٥. أنطوان، سنان، ديوان ليل واحد في كل المدن، مرجع سابق الذكر (ص15).
٣٦. أنطوان، سنان، ديوان ليل واحد في كل المدن، مرجع سابق الذكر، (ص93).
٣٧. أنطوان، سنان، كما في السماء، مرجع سابق الذكر (ص55).
٣٨. ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط1، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1978م، (ص139).
٣٩. أنطوان، سنان، ديوان ليل واحد في كل المدن، مرجع سابق الذكر، (ص20).
٤٠. ينظر: السريحي، عزيز عايش سعد، توظيف التراث في المسرح البمئي، رسالة ماجستير غير منشورة في الأدب العربي الحديث، جامعة لحاج خضر، باتنة، الجمهورية الج ازئر الديمقراطية الشعبية، (ص116).
٤١. أنطوان، سنان، كما في السماء، مرجع سابق الذكر (ص49).
٤٢. ينظر: السلطان، محمد فؤاد، الرموز: التاريخية، الدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى، مج14، ع1، 2010م، (ص3).
٤٣. أنطوان، سنان، ديوان موشور مبلل بالحروب، مرجع سابق الذكر، (ص7).
٤٤. ينظر: إليوت ونبرغر، ما سمعته عن العارق، نقلته إلى العربية: منى الختلان، د.ط، الرياض: مكتبة العبيكان، 1428هـ-2007م، (ص29).
٤٥. ينظر: أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط3، مصر- القاهرة: دار المعارف، 1984م، (ص4، 5).
٤٦. مرسللي، بولعشار، الشعر الصوفي في ضوء القاءرات النقدية الحديثة: ابن الفارض أنموذجًا، بولعشار مرسللي، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة وه ارن، 1435هـ-2014م، (ص135، 136).
٤٧. أنطوان، سنان، ديوان موشور مبلل بالحروب، مرجع سابق الذكر، (ص56).
٤٨. ينظر: ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط12، مصر- القاهرة، دار المعارف، د.ت، (ص235).
٤٩. أنطوان، سنان، ديوان موشور مبلل بالحروب، مرجع سابق الذكر، (ص57).
٥٠. أنطوان، سنان، كما في السماء، مرجع سابق الذكر (ص17).
٥١. ينظر: القوطالي، عز الدين، سنوات الحصار: السجل الأسود للأمريكان في العارق (1991م-2003م)، د.ط، تونس: منشورات الطليعة العربية، 2004م، (ص7).
٥٢. مايكل أوترمان- ريتشارد هيل- بول ويلسون، محو العارق، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط1، 2011م، (ص72).