تشكيل الصورة الفنية في شعر محمد الفايز

جاسم سليمان الفهيد

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية،
كلية الآداب، جامعة الكويت

الملخص

تعنى هذه الدراسة بالاستقراء النقدي المتفحص لأشكال الصورة الفنية عند الشاعر الكويتي محمد الفايز الذي تتميز تجربته بالجمع بين النمطين التقليدي والحداثي، وهو ما يؤهلها لأن تكون نموذجاً معبراً عن التجربة الشعرية المعاصرة في الكويت بوجهيها معاً. وتسعى هذه الدراسة للتعريف بدور الصورة الفنية في بناء رؤياه الخاصة للعالم، التي تدور حول محورين رئيسين هما: أنسنة الكون، و وحدة الوجود الكوني. كما تعنى أيضاً بتعرف الأنماط البيانية التي يتوسل بها الفايز إلى تكثيف خيالات صوره الفنية وتوسيع آفاقها، فترصد بالدرس والتحليل ظواهر التشبيه المتعدد و تزاحم التشبيهات وتشبيه الصورة بالصورة و مفهوم الصورة الكلّية عنده. كما تتوقف عند بناء الصورة المركبة وطبيعة العلائق التي تحكم العناصر المكوّنة لها، وتستعرض الصيغ التركيبية للتشبيه والاستعارة الواردة في شعره وتكشف عن دلالاتها البلاغية الخاصة.

توطئة

تتبوأ الصورة الفنية منزلة رفيعة بين الأدوات الأدبية لقدرتها على التعبير عن الرؤيا الخاصة للأديب بطريقة تنأى بها عن اللغة العادية المباشرة، فغير الأديب حين يصف الأشياء فإنه يصفها كما تلوح له من الخارج، وكلما دقق وقارب في حكاية الوصف كان قميناً بأن يوصف بالدقة في التعبير والإصابة في الوصف، ولكن الأمر يختلف كثيراً في الصورة الفنية – وفق المنظور النقدي الحديث – حيث "تتجاوز فلسفة النظر إلى الأشياء إلى فلسفة الرؤيا لها من الداخل؛ أي: تتجاوز مهمتها التقليدية في النسخ إلى مهمتها الجديدة في التعرية، وهذا أمر طبيعيّ؛ فما دام الشعر الذي تجسده يقوم على الرؤيا– والرؤيا عملية تخييلية محض ينتفي معها وجود الحقائق المؤطرة المحددة وجوداً خارجياً – فإنّ الصور التي تعبّر عن هذه الرؤى لا بدّ أن تكشف الأشياء؛ أي: تمنحها وجوداً ووظائف غير حقيقية"[1].

وليست الصورة مجرد مرآة عاكسة لرؤيا العالم عند الأديب، هدفها توضيح تلك الرؤيا الفلسفية وبيانها فحسب، بل إنها – بطريقة تشكيلها وتركيبة بنائها – تكشف عنها بصورة غير مباشرة، فما ينتخبه الأديب من عناصر المشهد الخارجي ليكون لبنة من لبنات البناء التصويري لا يحصل بصورة اعتباطية غير مقصودة، وإنما يخضع – بصورة شعورية أولا شعورية – لنظامٍ ما يعكس نظرته للوجود حوله والطريقة التي يفكر بها. ومن ثم فإنّ دراسة الصّورة الفنية تستلزم التوقف مليّاً عند الطريقة التي يؤالف بها الأديب بين عناصر الصورة وعلاقة ذلك برؤياه الخاصة.

وفي هذه الدراسة يجيء اختيار شعر الشاعر الكويتي محمد الفايز (1938–1991م) ليكون مادة بحثها لها؛ نظراً لما تميزت به تجربته الشعرية الثريّة من الجمع بين الأصالة والتجديد في الشكل والمضمون معاً، إذ توزّع إيقاع شعره بين النمطين: الخليلي والتفعيلي، كما تنوعت موضوعاته بين الأغراض التقليدية كالغزل والمدح والوصف وغير التقليدية كما في ملحمتيه مذكرات بحّار و(تسقط الحرب)، ومن ثم فإن دراسة هذه التجربة الرائدة قد تكون مؤهلة لأن

تكون نموذجاً للصورة الفنية في الشعر الكويتي المعاصر الذي ما زال يتجاذبه هذان الاتجاهان معاً.

و عند الإقدام على إعداد تصنيف شامل للصور الفنية لدى شاعر ما يجد الدارس نفسه أمام خيارات تصنيفية متعددة تتيح له فرز الصور في حزم متآلفة يتمم بعضها بعضاً، ويتقاسم الدارسون هذه الخيارات فيما بينهم، فمنهم من يسعى لاستيعاب أكبر عدد منها في دراسته، ومنهم من يكتفي بأنماط بعينها، غير أن تساؤلين جوهريين يفرضان نفسيهما على منضدة البحث قبل اعتماد أي تصنيف ليكون منطلقاً للدراسة، أولهما: يدور حول الجدوى النقدية المترتبة على عملية تصنيف الصور برمّتها وعلاقتها بتقييم الجهد الإبداعي للشاعر في هذا الباب، فمن المعلوم أن العديد من هذه الأنماط يتكرر في صور شعراء مختلفين يتباينون في مستوياتهم الفنية ومدارسهم الشعرية، وهذا ما يعني أن التصنيف وحده غير كاف لرسم صورة حقيقية لشعرية الصورة لدى الأديب. أما التساؤل الثاني فيتصل بالمفاضلة بين الأشكال التصنيفية نفسها، فعلى أي أساس يتم اعتماد تصنيف بعينه من تلك التصانيف الكثيرة ليكون المقدّم على غيره؟.

وقبل الشروع في محاولة الإجابة عن هذين السؤالين يحسن بنا أن نلمّ سريعاً بالمشهد النقدي البلاغي للدراسات التطبيقية المخصصة للصور الفنية في شعر شاعر ما لنتعرف المناهج المتبعة في التصنيف الفني للصور، ومن ثم يمكننا أن نقدّر حجم هذا المشكل النقدي الذي تواجهه عملية التصنيف على الرغم من رواجها وشيوعها، وهو رواج لا يمنحها بالطبع حصانة من النقد والتقويم ولا يرفدها بشهادة سلامة المنهجية. فمن هذه التصنيفات ما ينظر إلى القنوات الشعورية التي يُدرك بها المتلقي الصورة[2]، وبناء على ذلك يصنفها إلى صنفين: حسي لما هو مدرك بالحس، وعقلي لما هو مدرك بالعقل، ثم يقسم الحسي أقساماً خمسة وفق الحواس المعروفة، ويضاف إليها الصور الساكنة والصور الحركية، ومن المتوقع بداهة أن تكون الصورة البصرية ذات النصيب الأكبر من هذا القسم لمن كان له أدنى دراية بالأدب العربي، وهو الأمر الذي قد يُقدَّم أحياناً بوصفه أحد أبرز نتائج هذا البحث. ويندرج ضمن هذه القسم ما يعرف

بـ (تراسل الحواس) حين يحوّل التصويرُ المسموعَ إلى ملموس والمنظور إلى مشموم. . إلخ، وما يُعرف أيضا بـ (تبادل المُدرَكات) حين تكتسب المجردات صفات المحسّات في الصورة وبالعكس أيضاً.

ومنها ما يقوم على أساس التمييز بين الصور من حيث بنيتها مبسّطة كانت أم مركبة، فهناك صور مفردة، وأخرى مركبة، وثالثة كلية، ورابعة متعددة، وخامسة ممتدة، وسادسة متنامية[3]. والحق أن اقتصار الأمر على التصنيف المجرد من التحليل العلمي الذي يسلط الضوء على العلاقات التي تربط بين مكونات الصورة لن يكون ذا فائدة تذكر، فمثل هذه الأنماط لا يكاد يخلو منها مجتمعة الخزينة التصويرية لأي أديب، لكن مناط التفاضل بينهم يتعلق بالطريقة التي يتمكنون بها من نسج علاقات مستحدثة تحبك نسيج مكونات الصورة وتؤلف بين عناصرها من أجل توسيع مدى دلالاتها لتشمل آفاقاً جديدة تنمّ عمّا يمتلكونه من قدرات خاصة في تشكيل الصور والتأليف بين وحدات نسيجها الممتد. ويبدو هذا النمط أكثر قدرة على الكشف عن البراعة التصويرية لدى الأديب، فهو بكشفه عن العلاقات المتواشجة بين عناصر الصور يجلي لنا الجهد التخييلي الذي بذله المصوّر بسبيل تأسيس تلك العلاقات الدلالية، ومن ثم فهو يعيد تشكيل الأشياء وفق نظرته الخاصة للكون والحياة، وبقدر ما يتقنه من ذلك تتضح معالم شعريته الخاصة.

وتقوم هذه الدراسة على تحليل نماذج منتقاة من الصور الفنية الواردة في دواوين الشاعر المختلفة بغية تكوين تصور عام لأنماط تشكيل الصورة وآلياتها عنده، وقد رأيت – بعد استقراء لتلك النماذج – أن أدير الدراسة على المحاور الأربعة الآتية:

- الصورة الفنية و بناء رؤيا العالم لدى الفايز.
- أنماط تكثيف الصور الفنية.
- بناء الصورة المركّبة.
- الصيغ التركيبية للصور الفنية.

أولاً – الصورة الفنية و بناء رؤيا العالم لدى الفايز

لا يقتصر دور الصورة على إعادة تشكيل الأشياء وإيضاح المعاني التي تختلج في صدر الأديب، ولكنها تقدم لنا بطريقة فريدة رؤيا العالم الخاصة به، وهذه الرؤيا لا يقدّمها لنا الأديب بالطريقة عينها التي يقدمها الفيلسوف البحث من حيث العرض المنطقي المفصل لمعالم تلك الرؤيا والتعيين الدقيق للعناصر التي تتألف منها، ولكننا نستشفها من الطريقة التي يقولب فيها الأديب معانيه وعبر آلياته اللغوية التي يتمكن بها من التعبير عن خلجات نفسه ووجدانه، وفي هذا المساق تعدُّ الصورة الفنية أبرز الأدوات الشعرية التي تعين الدارس الناقد على رسم ملامح تلك الرؤيا الخاصة واكتشاف عناصرها.

وشاعرنا الفايز يسهّل الأمر علينا كثيراً حين يخلع عن ذاته عباءة الشاعر المتلفعة دوماً بالرمز والإيماء مرتدياً ثوب الباحث المفكر الذي يقدم لنا رؤيته الخاصة بطريقة مباشرة تصل إلى حدّ التصريح حتى إنه ليتحول في كثير من الأحيان إلى ناظم يعيد صياغة الفكرة المنثورة في قالب شعري لا يميزه سوى اللغة الموسيقية المعتمدة على الوزن والإيقاع !.

ويمكننا القول إن الرؤيا الخاصة للشاعر تتجسد عبر صوره الفنية في معلمين اثنين:

الأول – أنسنة الكون

يتسع مفهوم الحياة عند الفايز ليشمل الحجر والمدر، فكل ما حوله يموج بالحياة والحركة وإن كان يلفه في الظاهر الصمت المطبق، فهو ينظر إلى الكون بطريقة مغايرة عما هو سائد مألوف لدى بني البشر الذين يحصرون مدلول الحياة في الإنسان والحيوان والنبات، استمع إليه وهو يتساءل بشيءٍ من الحيرة عما إذا كان الكون كبني البشر يحس ويشعر:

ومن يدري؟ لعلّ الكونَ فيه كما في النّاس حِسٌّ أو شعورُ[4]

ثم يعقد بين الكون والبشر مشابهة يتوسل بها إلى تأييد فكرته هذه:

كأنّما الكونُ أفكارٌ تفسّرُها حالاتُهُ يتبنّاها ويُلغيها

وفيه كالنّاسِ حالاتٌ يعالجها إذا استجاشت وآلامٌ يعانيها[5]

ثم يتجاوز مرحلة التساؤل والمقارنة إلى تقرير ذلك بصراحة ووضوح في قوله:

ألم ترَ هذا الكونَ ينمو ببعضِه كأنّ به روحاً ولم تتكلّمِ
يجيش بحالاتٍ إذا ما نظرتَها نظرتَ إلى أعضاء جسم مُجسّمِ[6]

وتبدو هذه الرؤيا أكثر جلاء عند حديثه عن الأرض تحديداً، إذ يلح الفايز على تشبيه الأرض بالإنسان، متعاملاً معها بصفتها ذات روح بكل ما يترتب على هذا الوصف من لوازم ودلالات، منبّهاً في الوقت نفسه أن هذا النمط من التعامل لا يدركه إلا آحادٌ من الناس، فيقول:

وللأرضِ كالإنسانِ روحٌ يُحسُّها أناسٌ لهم منها هوىً ونوازعُ[7]

بل إنه يتجاوز الخلاف الذي قد يثار حول أنسنته لها، وذلك حين يصورها وهي تتمثل شتى الانفعالات الوجدانية المتناقضة من حب وحقد إذ يقول:

والأرضُ كالإنسانِ فيه محبّةٌ وبه جحيمُ الحقدِ والإيثارُ[8]

وكما قوله أيضاً:

وكأنّ هذي الأرضَ إنسانٌ له نزعاتُهُ وكأنّما هي تفهمُ
نُسفت ظواهرُها بما في جوفِها فتحدّثتْ أو أنّ صوتاً يرسمُ[9]

ولا يكتفي الفايز بتصوير الأرض على أنها كائن منفعل، بل إنه يؤكد كذلك أنها عاقلة حازمة تسير نحو غاية محددة تجدّ في طلبها، حتى إنها لتتفوق- في نظره - في هذا الجانب على الإنسان الذي يعاني ضياع الرؤيا وتخبط المسيرة، إذ يقول:

هي الأرض كالإنسان تمشي لغايةٍ ونحن بها سربٌ تخبّط قائدُه[10]

وقوله كذلك:

وللأرض كالإنسانِ غايتها التي ستبلغها أو لا يقرّ ركابُها[11]

إن الحديث عن هذه الرؤيا - سيعيننا بلا شك - على تفسير الكثرة الكاثرة

من الصور التي أولع فيها الفايز بتشخيص الجمادات في صورة الإنسان: فاستعار لها أعضاءه، ومنحها إحساسه ووجدانه؛ فهو يخلع الطابع البشري على كل ما يحيط به من الوجود وإن كان جماداً أصمّ، ولذا فهو ينظر إليه بعين مختلفة جداً عما يراه الآخرون، انظر مثلاً إلى تشبيهه للمسمار الذي علّقت عليه (الفلقة):

"**وعلى الجدار – مسمار "فلَقَتِنا" تهدل كاللسان – كالأصبع المجدور يُنذر بالعقاب – للصبية المتمردين**"[12].

إنه يتخيل المسمار المنغرس في الجدار وكأنه إنسان يسخر بالتلاميذ المرعوبين من الفلقة المعلّقة عليه، فهو يدلع لسانه المتهدل في حركة تنضح بالهزء والسخرية، ويلتقط الفايز هذا الموقف ليصور المسمار بذلك اللسان مكثفاً الانتباه نحو لب ما في الموقف من سخرية هازلة. كما يتخيله في التشبيه الثاني في صورة الإنسان المتوعّد مسقطاً عليه بذلك صورة المعلم القاسي الذي لا يعرف وسيلة للتفاهم مع طلابه الصغار غير لغة الضرب والتعنيف، وهو يجتزئ من مشهد التهديد لقطة الأصبع التي يصوّبها الغاضب المتوعد عادة نحو من يهدده ويتوعده، وحتى يضفي على هذه الأصبع مزيداً من التخويف والرهبة جعلها مجدورة لتزداد قبحاً على قبح.

ويعكس هذا المنحى التشخيصي في صور الفايز طبيعة العلاقة التي تربطه بالأمكنة التي نشأت بينه وبينها ألفة خاصة وحميمية وثيقة، وهذا ما جعله لا يقيم وزناً للحواجز التي تفصل بين عالم الإنسان الذي يمور بالحياة وعالم الجماد الذي يرخي عليه السكون سدوله، كما ترى حديثه عن الكُتّاب القديم إذ يجتمع الصبية لدرس القرآن:

"**تحت السقوف الواهيات – كضلوع مسلول، . . . و من الثقوب الناتئات على الجدار – كعيون أعمى، كالجروح الداميات – ينسلُّ ضوء الشمس**"[13].

إنه بيت قديم متهالك يوشك أن يقع على رؤوس ساكنيه، وقد صوره الشاعر في صورة زَمِنٍ مريض، ولم يدخر وسعاً في تكثيف جوانب الإعياء في تصويره له، فالسقوف الواهية كضلوع المسلول، وثقوب الجدار كعيون الأعمى

أو كالجروح الدامية. إن مظاهر الضعف هذه تعبر في نظر الشاعر عن ضعف التعليم وتخلف طرائقه في تلك الفترة التي عاشها أيام طفولته، ولكنه مع ذلك يبقي على روح الأمل عبر ضوء الشمس الذي ينسل من تلك الثقوب مؤذناً بنهضة واعدة قريبة.

الثاني - وحدة الوجود الكوني

وهذه النظرة نتاج سابقتها ومترتبة عليها، فإذا كانت الحياة بحيّها وميّتها تتمتع بالحس الإنساني في نظر الفايز، فلا حرج عليه إذن إذا ما قرر الاندماج بما شاء من أفرادها والاتحاد بذواتها، وهو يتمثل بسلوكه هذا وحدة الوجود الكوني حيث تذوب كينونة الفرد في بوتقة الوجود الشاسع، وتتجسم بعد ذلك فيما شاءت من الشخوص! فالفايز يعيش في شعره وحدة وجودية كونية تولّدت من نظرته الخاصة إلى الكون، وهي نظرة تعتمد -كما مرّ- على إيمانه المطلق بإنسانية الكون وما فيه وإلغاء كل الحواجز التي تفصل بين الوجودين الإنساني وغير الإنساني، وكان لذلك أثر واضح في تشكيل العديد من صوره الفنية، فهو يبلغ بهذه الفكرة مداها حين يصل إلى ما يشابه الفناء بمعناه الصوفي، إذ تذوب ذاته الخاصة لتندغم في الكون كسائر الكائنات الأخرى، ومن ثم فإنه لا يجد غضاضة في تشبيه نفسه بشيء منها، متقمصاً بذلك ذاتها دون أدنى تحرّج كما ترى في قوله:

"والشمس والأقمار تشرق فوق كوكبنا الكبيرْ-وأنا في هوّة الأعماق كالحوتِ الصغيرْ" (14).

إنه يريد أن يؤكد وحدة اندماج الذات بالكون متوخياً في ذلك عدم انحراف هذا التشبيه نحو غايات أخرى كالتعظيم كما نرى مثلاً في تشبيههم الشجاع بالأسد لمدحه وإطرائه، ولذا فهو يقصد إلى إبعاد مثل هذه الدلالات المتوهمة بنعته الحوت بـ (الصغير)، فهو لا يتوخى من وراء ذلك التشبيه شيئاً أكثر من هذه الوحدة المأمولة.

ويكرر ذلك في قوله:

"ألقيت نفسي في الخليج ورحتُ أسبح مثل تمساحٍ صغيرْ - يتفقّد الأمواج، يسألها، وتبرق من قريبْ- قطراتُ ماء كالدموع القافزاتْ - ويدٌ تُمدّ من العباب كما اللسانْ - ورفعت رأسي آنذاك كسُلحفاةٍ في الفراتْ" [15].

وهنا أيضاً يُخلي التمساح من أي صفة تعظيمية حين ينعته بـ(الصغير)ليحافظ بذلك على فكرة الاندماج والاتحاد مبرأة من أي غرض دلالي آخر، ثم يعزّزها بتشبيه نفسه بسلحفاة فراتية، والسلحفاة كائن مسالم بطبعه، كما أن السلاحف النهرية تتسم بصغر حجمها مقارنة بسلاحف المحيطات، ومن ثم جاء التشبيه خالصاً لتكرس تلك الفكرة المحورية[16].

ولا يألو الفايز جهداً في بيان إيمانه القوي بهذه الفكرة حين يجعل الجمادات تعتلي - في صوره - أرقى درجات السمو الإنساني المتمثلة في رمز الحنان ومصدر العطف: الأمّ، فالعلاقة الحميمة التي تربطه بالكون تكاد تكون كعلاقة الأم بوليدها، ومن ثم فلن يكون مفاجئاً أن يتراءى لعيني الفايز وجه والدته الحنون في كل ما يلوح له من مظاهر هذا الكون الفسيح، كما تراه في ندائه الموجّه إلى النجم الحزين بقوله:

". . . ولو أنّ النّجومْ - تعطي شهادتَها لقالت ما أقول: - يا أيها النجم الحزين كعين والدتي العجوزْ" [17].

فالتصوير هنا يتجاوز كثيراً حدود التشابه الأولي بين النجم والعين في البريق واللمعان، فهو يتعدى ذلك إلى المعادلة الموضوعية بين النجم الحزين/ الوالدة العجوز، وربما تضمن ذلك إيماء إلى تأويل الرؤيا اليوسفية ﴿إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾ [يوسف: 4] غير أن الشيخوخة التي وصفت بها الوالدة هبطت بها من منزلة (القمر) التي ترمز إليها في الرؤيا إلى (النجم) في الشعر. وإذا كانت العين الحاسة التي تراقب بها الأم وليدها خوفاً عليه من أي سوء، فإن تشبيه النجم بالعين يشعر بهذه العلاقة الأمومية التي تربط بين الشاعر والنجم، ولأن النجم لا يملك القدرة على الانتقال من وظيفة المراقبة إلى المبادرة بالفعل بخلاف الأم فقد اقتضى ذلك

وصف الوالدة بالعجز لتقريب المسافة بين الاثنين، فالعلاقة إذن لا تعدو سوى التعاطف الشعوري المجرد، وهذا ما يفسر لنا حزن النجم ! .

وقريب من هذا ما وقع في تصويره للدرب بقوله:

"**والدرب الحزين كوجه والدتي الحزينهْ**" [18].

فإنك غير واجد فيه أي تشابه حسي بين الاثنين بخلاف التشبيه السابق – إلا إن تمحّلنا قليلاً فذهبنا إلى أن الدرب المتعرج يشبه تجاعيد وجه الأم الحزينة وغضونه –، وهذا ما دفع بالفايز لوصفهما معاً بالحزن ليفتعل وجهاً من الشبه بينهما. غير أن الدرب يشير إلى الأرض التي نسير عليها، فالأرض أمٌّ لأنها تحتضن أبناءها أمواتاً، والأمّ في اللغة الأصل ﴿مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَىٰ﴾ [طه: 55]، وعليه فإن تصوير الدرب في صورة الأم يؤكد تلك العلاقة التي ارتسمت في رؤيا الشاعر للكون، وما الحزن إلا تعبير عن عجز تلك العلاقة عن تفعيل دورها لتتجاوز حدود التعاطف والمشاركة الوجدانية إلى تقديم أي دعم مادي للشاعر في مسيرته في هذه الحياة.

ومن هذا القبيل أيضاً قوله:

"**الليل يُطبِق فوق حارتنا الحزينة. والنجوم – زرقاء لاهثة كألسنةٍ ظماء – وأنا ووالدتي وموقدنا المُرمَّد لا يزال كرأس والدتي العجوز – فيه بصيصٌ من لهيبٍ سوف يطفئه الزمان**" [19].

فالفايز في قوله (وأنا ووالدتي وموقدنا المُرمَّد) لا يجد غضاضة في عدّ الموقد ثالثهما وكأنه أحد أفراد الأسرة، ثم يتبع ذلك بتشبيهه برأس والدته العجوز، مراعياً في ذلك التشابه اللوني بينهما: فشعر الرأس غلب على سواده بياض الشيب فكأنه الموقد المرمّد، ووراء ذلك إشارة إلى رؤيا الشاعر المختلفة للجمادات، وهي التي حملته على قلب التشبيه والخروج على السَّنن المعتاد، إذ العادة جارية بتشبيه رأس الأشيب بالرماد لا العكس.

ثانياً – أنماط تكثيف الصور الفنية في شعر الفايز

يتسم شعر الفايز بوفرة صوره الفنية التي تزدحم بها قصائده، وكأنه كان

يدرك أن كثيراً من هذه الصور لا ترتقي إلى مستوىً فنّي متقن في صنعة التخييل، فحاول أن يتلافى هذا القصور بحشد كمّ كبير منها في حيز شعري محدود، فلعلّها باجتماعها وتواترها تفلح في تعزيز شحنة التخييل في صوره المتكاثفة، "والمقياس الأول لنجاحها في أداء هذه الغاية هو تآزر العناصر المشار إليها تآزراً إيحائياً، بحيث تخلق في وجدان المتلقي مناخاً شعورياً واحداً" (20).

وقد تجسد تكثيف الصور عند الفايز في هذه الأنماط:

أ - التشبيه المتعدد

يمثل نمط التشبيه المتعدد أحد الأنماط التي تميزت بحضور ملحوظ في تشكيل الصورة الفنية في شعره، ولا تتجلى فنية هذا النمط من التشبيه في حشد عدد من الصور المتتالية التي تتضافر معاً لإيضاح فكرة ما، إذ ليس في مجرد الحشد ما يدعو للاحتفال به إذا خلا من أي قيمة دلالية تتولد عبر ما بين التشبيهات من علاقات ووشائج، فإذا عدم ذلك فإن تقنية التشبيه المتعدد ستعود بنا إلى ذلك النمط التكاثري العقيم الذي استهوى عدداً من شعراء العصرين العباسي والمملوكي ردحاً من الزمن، حين كان مناط التفاضل الفني في نظرهم يدور حول القدرة على حشد أكبر عدد ممكن من التشبيهات في قَرَنٍ واحد، كما ترى تشبيه أحدهم الثريا بخمسة أشياء في قوله:

كم شربنا والشرق يضحكُ بالفجـ ـر إلينا مبشّراً بالصباحِ
والثريّا كنرجسٍ أو لجامٍ أو بنانٍ أو طائرٍ أو وشاحِ (21)

ولأجل ذلك فإن التشبيه المتعدد قد يبدو لأول وهلة أمراً سهلاً لا يتطلب سوى سرد جملة من المشبّهات في نسق واحد، إلا أن هذا الضرب المتساهل في التعاطي مع هذه الوسيلة البيانية يفقدها جلَّ قيمتها الفنية التي تكمن في تلك الوشائج الخفية التي تتعالق بها هذه التشبيهات لتبدو في شكل حزمة متآلفة متعاضدة تتضافر معاً للتعبير بفاعلية عن الحالة الشعورية التي يأمل الشاعر في أن يقاسمها معاناتها المتلقي.

فمن نماذج التشبيه المتعدد عند الفايز قوله:

"ويظلّ يسعلُ ثم يجهش في البكاءْ - ويقول: كنّا أقوياء - كنا أمام هجومِهم مثل الرّمال على العيونْ - مثل الظهيرة في بلادك يا بنيّ - مثل المنون" (22).

الرّمال على العيون ـــــــ

كنا أمام هجومهم مثل ـــــــ الظهيرة في بلادك

المنون ـــــــ

فالتشبيه هنا يهدف إلى تصوير تلك القوة التي أبداها الأجداد في مقاومة الأعداء، وتتجسد القوة هنا في مقدار ما تلحقه من أذى بهم، ومن الجليّ أن الصلة المعنوية بين التشبيهين الأول والثاني وثيقة، فإذا استعنا بالتحليل للمقومات فسنكتشف أنهما منتزعان من مكونات الطبيعة القاسية للبيئة العربية الصحراوية حيث العواصف المثيرة للغبار المؤذي للعيون، وحرارة القيظ اللاهب وقت الظهيرة، ولذا فإن الشاعر يهدف إلى إقناعنا بصحة دعوى القوة بالاستشهاد بالطبيعة التي اصطبغ الأجداد بخصائصها، ومن ثم فلن يكون مستغرباً أن يلحقوا فعلاً مثل هذا الأذى بالأعداء، لأنه مستمد من طبيعتهم الصحراوية، غير أن التشبيه الثالث يبدو نافراً بعض الشيء عن قرينيه، فالمنون لا تختص ببيئة دون أخرى، ومن ثم فإنك غير واجد علاقة خاصة تربط هذا التشبيه بما سبقه، لكن يبدو أن الشاعر آنس في ذينك الضررين نوعاً من الضعف والقصور، فأراد أن يصبغ المواجهة بمزيد من العنف والقوة، فاستعان بالمنون، وكأن التشبيهات جاءت على سبيل الترقي من الأقل ضرراً فالأكثر (رمال على العيون - قيظ الظهيرة - المنون).

ومن ذلك أيضا قوله في تصوير أصوات البحارة على ظهر السفينة:

"كصرير أبواب القلاعْ - في الفجرِ كالآهات في ظلمات قاعْ - كدويّ رعدٍ فوق مقبرةٍ بعيدة -كرنين أجراس عتيقة - أصواتنا فوق السفينة حين نُبحرُ والنّهام - كغراب حارات قديمهْ - يشدو بألحان حزينهْ" (23).

كصرير أبواب القلاع في الفجر ـــــــ

أصواتنا فوق السفينة ـــــــ كالآهات في ظلمات قاع

ـــــــ كدويّ رعدٍ فوق مقبرةٍ بعيدة

ـــــــ كرنين أجراس عتيقة

هذه التشبيهات الأربعة كما ترى مخصصة للجانب الصوتي، ولم يجهد الفايز نفسه كثيراً في اختيار مادة تشبيهاته، فاختارها من الحقل نفسه: حقل الصوت (صرير، آهات، دوي، رنين) وإن حاول التخلص من تهمة المباشرة المكشوفة بما ألحقه بهذه الأصوات من نعوت وإضافات وتقييدات منحتها شيئاً من العمق والتعقيد "ونوعاً من الغموض مبعثه وقوع الشاعر تحت إغراء الصور الثانوية التي تتدفق على قلمه، فيستطرد إليها متخلياً لبعض الوقت عن المحور الأصلي للصورة "[24].

وإذا أجلنا نظرنا في المقومات المشتركة التي تتقاطع فيها هذه الأصوات فإننا نجد أن ثلاثة منها تشترك في صفة القِدَم، فالقلاع ذات دلالة تاريخية تعود بنا إلى حقبة متقدمة زمنياً، كما أن الصرير ملازم في الغالب للأبواب العتيقة، وأما المقبرة فهي البقعة التي تضم الجثامين البالية؛ فهي لذلك على صلة وثيقة بالبلى والقدم، وأما الأجراس العتيقة فهي تُدلي بالصلة عينها بفضل النعت (العتيقة)، ويعزّز ذلك التشبيه الخاص بالنهّام بعد ذلك (كغراب حارات قديمهْ). غير أن التشبيه الثاني (الآهات في ظلمات قاع) يبدو نافراً عن هذا النسق في الظاهر لخلوه من هذا المقوم الزمني، لكنه يضيف بذلك دلالة جديدة تتمثل في المقوّم المكاني حيث يطلق القاع على مسقط الهوة السحيقة وفق الاستعمالات العصرية[25]، فالشاعر إذن يحاول عبر هذه التشبيهات أن يستوفي مفهوم البعد بمدلوليه الزمني والمكاني كما يلمح إلى ذلك تعمّد وصف المقبرة بأنها بعيدة.

غير أن لهذه الإضافات دورها الدلالي الذي لا يقف عند حدود البعد الصوتي، فلو اكتفى الشاعر بالأوصاف الصوتية المجردة لسهل استيعاب صوره وإدراك المغزى منها وإن عاد عليه ذلك بالسطحية والمباشرة، ولك أن تتساءل: ترى هل يختلف صوت دوي الرعد من مكان لآخر حتى يخصص الشاعر موضع

دويه بمقبرة بعيدة؟ إن مثل هذا التساؤل يدفعنا من جديد للتأمل في تلك التشبيهات علنا نكتشف ما بينها من تعالق دلالي، إذ يمكننا القول إن المشهد التصويري هنا يتهدّى إلى إماطة اللثام عن الصراع المحتدم بين الأمل المبشر والواقع المؤيس الذي يمثل قطب الرحى الذي تدور حوله الملحمة الشعرية (مذكرات بحار)، وتتأيد وجهة النظر هذه بالدلالات الرمزية لجزئيات الصورة، فالفجر في (كصرير أبواب القلاع في الفجر) يرمز إلى الأمل والتفاؤل، وكذلك الرعد المدوي فإنه لا يخلو من مطر غزير ينعش الحياة، ورنين الأجراس مؤذن بالفرح والبشرى، غير أن ذلك كله مقترن بما يكفكف من غلواء الأمل والإغراق في التفاؤل، فالقلاع مغلقة الأبواب لكنها قابلة للفتح بدليل صريرها الناشيء عن فتحها، والقاع مظلم غير أن ذلك لا يحول دون أن تنجح الآهات في تجاوزه إلى الخارج، و قطرات المطر تتساقط على مقبرة فلا يرجى نباتها، والأجراس قديمة فلن يكون لرنينها تلك البهجة المؤمّلة. ومن هنا يسهل علينا ربط المشهد على ظهر السفينة بهذه الدلالات: فالبحارة تتعالى أصواتهم فوق السفينة بالأهازيج، والنهّام يصدح بغنائه ليبث روح النشاط فيهم، فهناك عمل دؤوب يؤذن بقرب حصول الأمل، غير أن هذا الأمل يبقى ضعيفاً هزيلاً، فما أكثر ما عاد أولئك البحارة من سفرهم خالي الوفاض دون أن يحققوا آمالهم وأحلامهم! وربما لاحقتهم الديون والرهون.

ولا يخرج التشبيه التالي لهذه الحزمة من التشبيهات عن فلك هذه الفكرة، بل إنه يعزّزها ويؤيدها بقوة، فتشبيه النهام (مغني البحارة) بـ (غراب حارات قديمهْ - يشدو بألحان حزينهْ) يعكس تلك الرؤيا المضطربة إلى الحياة، وقطباها الأمل الحذِر والقنوط غير المطبق:

الأمل ـــــ النهام القنوط ـــــ الغراب

ـــــ اللحن ـــــ الحزن

ومن الصور التي حشد فيها الفايز أربعة تشبيهات دفعة واحدة ما ورد في قوله:

"يا أنجمَ الليلِ الحبيبْ - لاتبرحي تلكَ القبورْ - العابقات 1كأنّها واحات زيتونٍ ونورْ - والمُشرقات 2 كما البدورْ - تحت الرّمالْ - وعلى السّواحلِ 3 كالمنائرْ 4كالقلاعْ" (26).

فقبور الأجداد ترمز إلى كفاحهم من أجل حياة كريمة، وحين نتأمل ما شبهها به (واحات زيتون ونور - بدور - منائر - قلاع) نجدها تتقاطع في وجهين: الهداية والحماية، فالأول ملحوظ بجلاء في البدور والمنارات، والثاني في القلاع بجلاء وفي واحات الزيتون بقليل من التأمل، فالزيتون غذاء كامل قابل للتخزين، ومن ثم فهو يوفر الحماية من غوائل الجوع وأزمات الحصار، وربما أحس الفايز ببعده عن الغرض العام فعطف عليه النور في قوله (زيتون ونور) ليدنيه من السياق العام، علاوة على ما في ذلك من تجانس الإيقاع في القافية (نور/ بدور).

ومن هذا القبيل تصويره لمشهد الظفر بلؤلؤة عند فلق المحار إذ يقول:

"وصرختُ: عندي! وانتفضتُ، وأبرقت كلُّ العيون - كشموع أقبية المناجم كالجروح الداميات" (27).

فالعيون تنظر إليه بدهشة ممزوجة بالفرح الغامر، ولذا فقد عمد الشاعر إلى تشبيه بريق العيون بشموع أقبية المناجم، ونتساءل عن السر وراء اختيار شموع أقبية المناجم تحديداً دون سائر الشموع، ولاسيما أن وجه الشبه الظاهريّ وهو اللمعان متحقق في كل أنواع الشموع دون استثناء؟ يمكننا القول إنه توخى من ذلك عقد صلة بين غواصي اللؤلؤ وعمال المناجم لاشتراك الاثنين في العمل في ظل ظروف قاسية للبحث عن الجواهر الثمينة، وكلاهما يعمل في وسط مظلم؛ فالغواص يتدلى إلى ظلمات البحر، بينما يشق المنجميُّ طريقه وسط ظلمات الأنفاق، فتوجيه الانتباه إلى هذا التماثل الدقيق بين الفريقين كفيل بتصور بؤس المعاناة التي يلقاها الغاصة إذا قورنت بعمال المناجم الذين قد يبدون - في نظر غير العارف بمشقة الغوص - أعظم عناء منهم.

كما أن هذا البريق الذي يعلو العيون ليس هو بريق الفرحة الغامرة الذي

يصبغ المشهد بلون التفاؤل والسرور كما يبدو للوهلة الأولى، ولذا يجيء التشبيه ليعيد المتلقي إلى الطابع العام المسيطر على الملحة برمّتها وهو طابع الحزن والوجع، فبريق هذه العيون كشموع أقبية المناجم الواهية التي يكاد الظلام الحالك يبتلعها، ومن ثم فهو يعمد إلى ترشيح هذه الفكرة بتشبيه تلك العيون بالجروح الدامية لينقل إلينا شعور الإحساس بالألم والوجع المرتبطين بالجرح، فماء البحر الملح يحرق العيون وينهكها، وفي تشبيهها بالجروح إشارة إلى اشتراك الاثنين في الحمرة، فالعين المرهقة المنهكة تعلو بياضها الحمرة، ويكون ذلك شاهداً على معاناتها وأرقها، فهذا الفرح الغامر بالظفر باللؤلؤة لا يقوى على إخفاء ما قاسته العيون من أوجاع وآلام، فهي فرحة ممزوجة بكثير من الوجع.

غير أنّ الرؤيا الشعرية المتمثلة في النظرة المزدوجة للأشياء لا تحافظ على تماسكها دوماً في هذا النوع من تشبيهات الفايز، كما ترى في تصويره للقمر في قوله:

"**وعلى سفينتنا القمرْ - يَضوي ولا يعطي كتنّور بعيدْ - كسفينة بيضاء عالية الشراع - أو مثلَ شبّاك مُضاءْ - تحت السماءْ**" (28).

تنور بعيد ـــــ

القمر ـــــ كسفينة بيضاء عالية الشراع

مثلَ شبّاك مُضاء تحت السماء ـــــ

فالقمر يمنح السارين على ظهر السفينة نوره لكنه عاجز عن منحهم ما يحلمون به من ثروة واسعة، فنوره المتلألئ يبعث في النفوس الأمل والتفاؤل دون أن يتعدى هذا الدور النفسي التشجيعي، وقد أوضح الفايز ذلك بوصفه (يضوي ولا يعطي)، ويوضح ذلك التشبيه الأول (كتنور بعيد)، فالتنور يُخبز فيه لكن وصفه بالبعيد يعني صعوبة الحصول على خبزه، فهو يجمع بين الرجاء واليأس من هذا الوجه، فإذا مضينا إلى التشبيه الثاني وجدنا أن زمام السيطرة على حبال التشبيه يفلت من يد شاعرنا، فالصلة بين القمر والسفينة البيضاء لا تتماهى مع نظيرتها السابقة في وجه الشبه، حتى إذا جاء التشبيه الثالث (شباك

مضاء تحت السماء) أخذ وجه الشبه يتعزز انحرافه عن وجهته الأولى(اجتماع الرجاء واليأس) إلى مشابهة خارجية شكلية تتمثل في الجانب اللوني حيث يسيطر اللون الأبيض (لون النور) على المشهد التصويري برمّته فافتقد بذلك العمق الشعوري الذي تشكلت بواكيره مع التشبيه الأول.

وهذا ما يدعونا إلى القول بأن الفايز قد خانه التوفيق في بعض صور التشبيه المتعدد، إذ لم يتمكن في تلك الصور من إحكام فتل الحبال الدلالية التي تجعل وحدات التشبيه المتعدد متلاحمة بتنامي البعد الفكري والشعوري حتى يبلغ من ذلك مداه الأقصى بالوحدة الأخيرة منه. انظر مثلاً قوله:

"ومن القلوب المؤمناتْ - بالأرض والإنسان تنبثِقُ الحقيقة والحياهْ - زرقاء صافيةً كعين حبيبتي عندَ اللقاء - كالفجر كالأمواج حين تنام كالأفق المضاء" (29).

فهو يدفع بهذه التشبيهات الأربعة متوالية لتصوير صفاء الحقيقة ونقائها غير أن هذه الوحدات لا تتعالق فيما بينها لتنتج دلالة جديدة متولدة عن اجتماعها معاً، فكلّ تشبيه منها يعمل بمعزل عن الآخر، ومن ثم فإن الشعرية هنا لا تتجاوز دور رصف متوالية من التشابيه التي تجتمع في تصوير خاصيّة الصفاء دون أي إضافة أخرى تنطلق بالمعنى نحو آفاق جديدة.

وربما وقع في نوع من التكرير بحصر اختياراته في حقل واحد كما في التشبيهات الواردة في قوله:

"أبصرتُ صعلوكاً يحدق في وجوه الآخرينْ - كاللصّ كالجاسوس خلفَ إزارِه القذر العتيقْ - عيناه تُبرق كالمواقد وسطَ غابْ - كالجمرتين كعين قطٍّ، والصحابْ - موتى من النوم العميق" (30).

فالتركيز فيها على جانب التحديق والمراقبة عند ذلك الصعلوك، ويأتي التشبيهان الأولان (كاللص كالجاسوس) باهتين؛ إذ إنهما أقرب إلى وصف الحال بطريقة تقريرية حتى إنك لو حذفت أداة التشبيه لم تجد للمشابهة من وجه فعليّ، فما المانع أن يكون الصعلوك لصاً وجاسوساً حقيقة لا سيما أن السياق

يشير إلى ذلك، وكأن الفايز أحس بذلك فاجتلب كاف التشبيه اجتلاباً ليوهمنا بوجود تشابه بين الطرفين، وإن كان قد بدا في صورة تطابق تام عبر تشبيه الشيء بنفسه! أما التشبيهات التالية (عيناه تُبرق كالمواقد وسطَ غابْ -كالجمرتين كعين قطٍّ) فنجد أن التشبيه الأول يبدو أوفرها حظاً من الناحية الجمالية؛ فالمواقد التي تبرق وسط غاب تكون أكثر توهجاً بسبب الظلام الملتف حولها بسبب شجره الكثيف، كما أن الغاب يرمز إلى الخفاء والغموض وهو ملائم لشخصية ذلك الصعلوك. غير أن الفايز لا يحافظ على هذا المستوى المقبول في التشبيهين اللاحقين، فليس في تشبيه العينين بالجمرتين ما يضيف فائدة دلالية للتشبيه السابق بموقد الغاب إذ الموقد ليس إلا جمراً! وقل مثل هذا عن تشبيهه بعيني القط فإنه تشبيه خال من الغرابة والجدة؛ إذ إنه لا يزال في حقل العيون، بل إنه لينجرف بعيداً عن السياق الأصلي، فعين القط لا تبعث في النفس خوفاً أو نفرة؛ لأنه حيوان أليف يسكن إليه الإنسان ويأنس به.

ب - تزاحم التشبيهات المختلفة

من الظواهر التصويرية الملحوظة في شعر الفايز ظاهرة تزاحم التشبيهات، إذ يعمد إلى حشد عدد من التشبيهات المتلاحقة في حيز شعري محدود، مما قد يبعث في نفس القارئ أحياناً شعوراً بالتخمة من كثرتها المسرفة، وهذا ما دفع بعض دارسي شعره إلى القول: إن شغف الفايز بالتشبيه لا مثيل له لدى المعاصرين، وإنّه يكاد يكون شاعر التشبيه المعاصر، نظراً لما يشغله هذا الفنّ من مساحة واسعة في شعره.[31]

وقد تجيء هذه التشبيهات مجتمعة لتصوير مشبه واحد عبر أكثر من صورة، وهو ما مرّ الحديث عنه قبل عند دراسة التشبيه المتعدد. وقد يستعمل هذا النمط لتصوير مشبهات متعددة ترتبط فيما بينها بوشائج دلالية، وهو القسم الذي يعنينا هنا، ففي هذا النوع من الصور لا يتوجه الاهتمام إلى مفردات التشبيهات منظوراً إلى كلّ منها بمعزل عن الآخر، ولكن يُنظر إليها في إطار من التآلف والوحدة حيث تعمل مجتمعة على رسم معالم مشهد مسرحي عريض،

وما هذه الصور الجزئية سوى ومضات تنويرية كاشفة تسعى إلى رصد عناصر ذلك المشهد من زوايا مختلفة.

فمن هذا القبيل قول الفايز في تصوير حياة البحار التعيسة:

"... **والحياةْ - قد تنتهي إلا العذابْ - 1 يبقى كما تبقى الطلول - بعدَ الزلازل - 2 فالمهودْ - مثل القبور - 3 والشمسُ تغرب مثل حسناء تموت - 4 والبدرُ يذبل مثل قنديل تكسر - 5 والجبال تنهار كالجدران**" (32).

إن التشبيهات الخمسة تعمل متآزرةً على تصوير بؤس تلك الحياة من زوايا مختلفة: فالعذاب باق على الرغم من كل محاولات التخلص منه، والأرض كالقبور، والشمس تذبل كحسناء تحتضر، والبدر مثل قنديل متكسر، والجبال منهارة كانهيار الجدران. إن هذه الصور الجزئية تحاصر مخيلتك من كل ناحية، فلا تترك لها مهرباً من مواجهة البؤس من كل الجهات ولا تسمح لها بالتفكير في البحث عن بصيص من أمل. وإن كان يؤخذ على الشاعر في تشبيهه الأول عدم توفيقه في اختيار المشبه به، فالطلول هي آثار متآكلة، وفي هذا ما يؤذن بتراخي قبضة العذاب وتلاشي مفعوله.

وفي المثال الآتي تتحول حزمة التشبيهات إلى لقطات فوتوغرافية متسارعة تسلط الانتباه إلى مواطن فتنة هذه الحسناء المتمثلة في لون ثوبها وأشرطة شعرها وبريق خاتمها:

"**في مقهى الساحل - ذي الأشجار التاريخيّة - 1 كان الثوبُ الأزرقُ قطعةَ نهرٍ - 2 كانت أشرطةُ الشعر خلايا فيروزٍ - 3 كان الخاتم يُبرقُ في إصبعِها - كهلال العيد**" (33).

وتبدو فاعلية التشبيهات المتزاحمة في أوجها حينما يضج المشهد بالحركة المثيرة وتتسارع على خشبته الأحداث، فتأتي التشبيهات المتلاحقة متجاوبة مع متطلبات هذا المشهد وكأنها عدسة مصور محترف تختار أهمّ اللقطات وأخطرها، كما ترى في قوله يصف سقوط أحد البحارة عن ظهر السفينة:

"**وسمعت صوتاً في العُبابِ يدبُّ - 1 كالحجر الثقيلْ - وتدفّقت نقط**

المياه على السفينة 2 كالبصاقْ - وقفزتُ 3 كالملدوغ ألتمس الحقيقة في الظلامْ " (34) .

وفي قوله في وصف مشهد إنقاذ هذا العاثر :

" ألقيت نفسي في الخليج ورحت أسبح 1 مثل تمساح صغيرْ - يتفقد الأمواج، يسألها، وتبرق من قريبْ - قطرات ماء 2 كالدموع القافزاتْ - ويدٌ تُمدّ من العباب 3 كما اللسان - ورفعت رأسي آنذاك 4 كسلحفاة في الفراتْ - ومسكتُهُ . . . " (35) .

وفي هذا النوع تتمدد الصورة الشعرية أفقياً عبر إضاءة مزيد من الآفاق المجهولة في المشهد، غير أنها لا تنحو منحى متنامياً متصاعداً كما يحصل في الصورة الكلية، ولذا فإن هذه التشبيهات المتزاحمة تكتفي بعلاقة التجاور التي تربط بينها وفق وحدة الحدث واتفاق الزمان والمكان دون أن تطورها نحو تشكيل علاقات جديدة نامية تتغيّا سبك مكونات صورة شعرية ممتدة .

ج - تشبيه الصورة بالصورة

يلجأ الشاعر إلى هذا النمط البياني بغية تكثيف الخيال في صُورِه مرتقياً بذلك نحو مستوى عال من الحشد التخييلي يمكن أن نطلق عليه (تخييل التخييل)، فالصورة الأولى قد لا تكتنز بداخلها شحنة خيالية عالية تثير انتباه القارئ ومن ثم تعجز عن استراق ذائقته، فتأتي الصورة الثانية لتضفي على المشهد التصويري شحنة جديدة مزيلة بذلك ما يعتري المشهد من رتابة وخمول واعتيادية . وتبدو هذه الحيلة اللغوية مشابهة لحيلة التشبيه المقلوب، إذ يعمد المتكلم إلى قلب التشبيه المعهود (خدٌّ كالورد = ورد كالخد) فيضع المشبه به مكان المشبه، فيكسر بذلك طابع الألفة ويُكسب التشبيه قدراً من المبالغة بدعوى أن وجه الشبه أظهر في المشبه منه في المشبه به . (36)

ومن هذا الضرب في صور الفايز ما جاء في قوله :

" أحلى لياليا الليالي المُقمِراتْ - حيث النّجوم الغارقات - في الضوء كالأعراس في كهفٍ مُضاءْ - " (37) .

فالصورة (النّجوم الغارقات في الضوء) تحتوي على قدر محدود من التخييل يتمثل في استعارة البحر للضوء، والإشارة إلى شيء من لوازمه وهو الغرق، وهذا ما دفع بالشاعر إلى اعتبارها مشبهاً يحتاج إلى مشبه به، وكأن في ذلك إقراراً منه بفقر هذه الاستعارة وخلوها من الخيال، فجاء بتشبيه النجوم الغارقة في الضوء بالأعراس في كهف مضاء، وهو تشبيه لم يبذل فيه جهداً يذكر؛ لأن بين الأعراس والأضواء في الواقع تلازماً معهوداً.

ومن هذا القبيل قوله:

"يا أيها النجم الحزين كعين والدتي العجوزْ" [38].

ففي نداء النجم ونعته بالحزن استعارة تشخيصية لا تخفى، ثم يعقبه بتشبيهه بعين والدته العجوز، وفي هذا ما يضفي شيئاً من الجدة ومزيداً من الخيال عبر تكوين علاقات دلالية غير معهودة بين طرفي التشبيه، فإن وجه الوالدة العجوز يوحي لما فيه من الغضون والتجاعيد بالحزن والأسى، كما أن عين العجوز تفقد غالباً حدّة إبصارها، وهذا ما يوحي بخفوت بريق هذا النجم وانحسار ضوئه.

وكما في تصويره للحروف التي تنتظر الحبيبة الملهمة إذ يقول:

تلفّتي فالحروف الخضر ظامئةٌ كأنّها سرب أطيار بها سغبُ[39].

فالفايز لم يكتف من جهة التخييل بالاستعارة التشخيصية حين وصف الحروف بأنها ظامئة، ولا بما هيّأه من توقع للمستعار منه - وهو الطيور - حين وصفها بلون يميزها، بل لجأ إلى تصوير هذه الصورة بصورة أخرى تزيدها جلاء حيث شبه تلك الحروف بسرب من طيور خامصة البطون، ليكشف بذلك عن حاجته الشديدة إلى تلك الملهمة لتبث الروح في كيان حروفه[40].

د - الصورة الكلّية عند الفايز

اهتمت الدراسات الحديثة بمفهوم الصورة الكلية إذ رأت فيه تعبيراً عن الوحدة العضوية للعمل الأدبي، حيث تتناسل الصور الجزئية في شبكة متقاطعة من العلاقات الدلالية المتبادلة لتشكل في النهاية صورة كبرى تعبر عن رؤيا

الشاعر لقضية ما تصب مساربها المتشعبة في غرض رئيس، "فكثيراً ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غير مثيرة أو مؤثرة بذاتها، ولكننا حين نتمثلها في الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية نستكشف من خلالها الأعاجيب"[41]، وفي هذا الجانب تعييناً تكمن العلامة الفارقة التي تميز بين الصورة الكلية و التشبيهات والاستعارات المتعددة التي تأتي متتابعة في نسق واحد لرسم صورة لجزئية ما، حيث يقف أثرها الفني عند هذا الحدّ وتنقطع صلتها عن بقية مكونات النص الشعري.

وعطفاً على ما تقدم يمكن القول إن الصور الكلية في شعر الفايز لا تتمتع بحضور كبير ضمن أخيلته الفنية، وإن كان قد حرص في شعره على تناول موضوعات بعينها بصورة مكثفة، وهو ما يجعل منها مظانّ الصور الكلية كالحديث عن البحر والليل والحروف والحبيبة ولبنان والحرب.. إلخ، إلا أننا نقف على صور جزئية متعددة تنسكب في مسارات متفرقة دون وشائج تذكر باستثناء وحدة الموضوع. ومن نماذج الصورة الكلية عنده: صورة الأرض التي وردت في المذكرة الأولى من مذكرات بحار، حيث يوازن الشاعر بين الأرض والبحر مفضلاً الأخير عليها في مفارقة تصويرية يعبر عنها بقوله:

" . . . **والبحارُ – أحنى من الأرض التي محلت فلا عطرٌ يضوعْ – فيها ولا نبتت كروم – مهما تلبّدت الغيومُ وأمطرت كلُّ السماءْ – 1 تبقى ككفٍّ بخيلةٍ تأبى العطاءْ – أوّاه 2 يا أرضَ الحرائقِ والسُمومْ – البحر أحنى من شراعك – والشراع أذرى من الصنوبر – 3 يا أرض يا كهف الهمومْ – 4 من أمس أمس ولم تزالي مثلَ ماخضةٍ بها مات الجنينْ – 5 لا السحر ثبطَ من جماحك لا ولا الحقّ المبينْ – من عهد قابيل وقمحُك كلَّ عامْ – يسطو عليه الدود – 6 يا أرض الظلام**"[42].

فالفايز يخاطب الأرض موّبخاً مقرّعاً لشحّها وقلة خيرها، وتتضافر الصور الجزئية المتوالية هنا لتأليف صورة كلية للأرض تبرز فيها الصفات المستقبحة؛ مما يجعلها جديرة بذلك الذمّ والتقريع، ففي الصورة الأولى (تبقى ككفٍّ بخيلةٍ تأبى العطاءْ) يشبه الأرض بكف امرأة بخيلة، واختيار المرأة دون الرجل في

الوصف بالبخل لا يقف عند التنبيه على اشتراك الطرفين في مقوّم الأنوثة، ولكنه يتعداه إلى تهويل وتفخيم صفة البخل، فالأنثى رمز الخصوبة والعطاء، فإذا ما أصرت على اجتراح جُرم البخل شكّل ذلك خروجاً على طبيعتها الأصيلة ودليلاً على غلبة تامة للشح عليها. وتتعزّز هذه الغلبة بجملة الصفة (تأبى العطاء)، فالإباء الامتناع اختياراً عن فعل ما، وكأن هذه الكف لفرط إمساكها تعوّدت على القبض حتى لو همَّ صاحبها ببسطها لعطاء لم تطاوعه أناملها، مما يذكرنا بنقيضها في قول أبي تمام:

تعوّد بسط الكف حتى لو انه دعاها لقبض لم تجبه أنامله!

وترتبط هذه الصورة ارتباطاً وثيقاً بالصورة الجزئية (4) (لم تزالي مثلَ ماخضةٍ[43] بها مات الجنينْ) لاشتراكهما في مقومي الأنوثة والخصوبة، فالماخض: مَن دنا وِلادها وأخذها الطَّلقُ، وتشبيه الأرض بها دليل على قرب حصول الخير منها وتشوّف النفوس إليه، ولكن المفارقة تحصل بموت الجنين المرتقب، فتتضاعف بذلك صدمة اليأس والقنوط بعد أن بلغ الأمل أوجه ساعة المخاض المؤذنة بمقدم خير منتظر.

أما الصور(2) "يا أرضَ الحرائقِ والسُّمومْ" و(3) "يا أرض يا كهف الهمومْ"و (6) "يا أرض الظلام" فتربط بينها وحدة الشكل والمضمون، إذ تجيء جميعها في سياق نداء، وجرى في أولاها المعاوضة بين المشبه (الأرض) والمشبه به (كهف الهموم)، حيث تعوض المقابلة بين المناديين في النداءين غياب أداة التشبيه، لأنها تعني أن المنادى الأول هو عينه المنادى الثاني، فكأن المحصلة (الأرض/ كهف الهموم) - وهو ما سيأتي بيانه بتفصيل لاحقاً عند الحديث عن الصيغ النحوية للتشبيه -، وأما الصورتان الأخريان فالتشبيه فيهما منسبك في صورة التركيب الإضافي (أرضَ الحرائقِ والسُّمومْ) (أرض الظلام) إذ يضاف المشبه إلى المشبه إليه من باب إضافة الموصوف إلى القائم مقام الوصف - باصطلاح النحاة[44] -، فالتقدير: أرض ذات حرائق وسموم و ظلام.

أما من حيث المضمون فإن المشبه به (كهف الهموم) مرادف للمشبه به (الظلام)، فالكهف مكان مظلم، والهموم تتزايد في الليل الذي هو ظرف

الظلام، وأما وصف الأرض بأنها ذات حرائق وسموم فيتسق مع الصورة العامة المرسومة للأرض من حيث شحّها وقلة خيرها. وأمّا الاستعارة التشخيصية فإنها بمنزلة الروح التي تسكن أبعاض الصورة الكلية وتلم شعث تفاريقها، وذلك عبر صيغة الخطاب المباشر المعزز بأساليب النداء المتكررة، بالإضافة إلى الاستعارة الخاصة في (5)"لا السحر ثبّطَ من جماحك "، حيث استعار للأرض وصف الإنسان الطائش، وكنى عنه بصفة الجماح التي تدل على الغيّ والعناد.

ومن الصور الكلية أيضاً: صورة البحّار المغامر التي تعبر عنها قصيدة (من بلاد الهولو):

عُريان يمنح لؤلؤاً وقلائداً ... لولا حبالٌ مُسِّدت وإزارُ
عيناه تحت دجى العبابِ نهارُ ... ويداه تحت سُرى الشِّراع منارُ
السندباد مضى وكان خرافةً ... قد حقّقتها تلكم الأخبارُ
الراويات عن البحار ومارِدٍ ... خضعت إليه الريح والتّيارُ
للآن ما برِحت عظامُ رفاقه ... في القاع مشرقة كما الأنوارُ
المبحرين مع الرّياح كأنّهم ... فوق العباب ملائكٌ أبرارُ
والمخرجين من الأجاج حلاوةً ... هي في أيادي الغانياتِ سوارُ
والساخرين مِن الجفافِ كأنّهم ... فوق الرمال سنابلٌ وجرارُ
سكبوا الدماء على الرمال فأزهرت ... فكأنها بعطائها الأمطارُ(45)

فالفايز في هذه الأبيات يرسم للبحّار صورة البطل الخارق صانع المعجزات، ويوظف صوره الجزئية لتدعّم هذه الصورة، معتمداً في ذلك على تضافر التشبيهات:

عيناه/ نهار، يداه/ منار، البحار/ مارد، عظامه/ أنوار، البحارة / ملائك أبرار/ سنابل وجرار، دماؤهم/ أمطار.

إن أدنى تأمل في مكونات التشبيهات السابقة يكشف لنا عن الرابط الدلالي المشترك بين كل منها، إذ إنها تدور جميعاً حول صفتين جامعتين: القدرة

الخارقة والنفع العميم، ويبدو ذكاء الفايز في الانتقال السلس من الغرض الأول إلى الغرض الثاني عبر منطقة متوسطة يمتزج فيها الغرضان معاً، وذلك عند تشبيهه العظام بأنها أنوار (فريدة متميزة، وهادية للغير)، ووصف البحارة بالملائك الأبرار (قوة خارقة/ وخير جمّ)، كما أنه يحرص على تأكيد مفهوم القدوة في سيرة البحار عبر تكثيف دلالات الاهتداء والإرشاد في صوره الجزئية في كل من: النهار والمنار والأنوار والملائك.

ثالثاً – بناء الصورة المركبة عند الفايز

تُعرف الصورة المركبة بأنها الصورة التي يتضافر على تشكيلها أكثر من عنصر، وهذا ما يجعل الشبكة العلائقية الرابطة بين طرفيها (المشبه والمشبه به، المستعار منه والمستعار له) أكثر تشابكاً وتعقيداً مما هي عليه في الصورة البسيطة المفردة. كما تصبح المحافظة على نمط التلاؤم والتناسق بين مكوناتها أكثر صعوبة، وربما أفلت الزمام من بين يدي الأديب غير المتمكن من أدواته فجاءت صوره المركبة مفككة العُرى مبعثرة العناصر؛ مما يفقدها القدرة اللازمة للتعبير عن محتوى رؤيته الفكرية، ويورثها عجزاً عن إبلاغها المتلقي بحذاقة وإدهاش.

وإذا ما استعرضنا الصور المركبة – تشبيهية كانت أم استعارية –في شعر الفايز فإننا نلحظ أن بنية التركيب فيها مستمدة في الغالب من الأوصاف والإضافات اللاحقة بالمشبه به (أو المستعار منه)، فهي تخرج بالصورة من نمطها الابتدائي المباشر إلى نمط أكثر تعقيداً، مفسحة المجال لمدّ أسباب دلالية جديدة بين طرفيها. فمن أمثلة ذلك قوله:

"**ويطير قنديلٌ وتضطرب السفينةْ – كضلوع مومسة تؤرّقها خطاياها الدفينة**" (46).

فهو يشبه اضطراب ألواح السفينة باضطراب ضلوع المومس، ولو اكتفى بالضلوع دون تقييدها بالإضافة لكان التشبيه منصباً على الجانب الحركي من المشهد إلا أن الفايز يتطلع إلى أكثر من ذلك التشابه الظاهري الساذج، فتحليل مقومات (السفينة / المومس) يسلمنا إلى هذه العناصر المشتركة (الأنوثة –

الحمل - الحركة)، غير أن فنية التصوير تتركز في المقومات المتباينة، "فالمقومات كلما اشتركت وكادت تتطابق فإن الصورة تكاد تصبح تبعاً لذلك حقيقة ولا تثير استغراباً وتوتراً لدى المتلقي، وكلّما افترقت واختلفت زاد التوتر و اللا توقع والغرابة" (47).

والفايز في هذا التشبيه يدفعنا دفعاً إلى استحضار مفهوم الخطيئة، فإذا كانت المومس تنضوي عليه بالتضمّن، فإن الشاعر يصرّح به جلياً في قوله: "تؤرقها خطاياها الدفينة". فالبحار بركوبه البحر بحثاً عن اللؤلؤ يرتكب خطيئة كبرى بحقّ نفسه وأهله، لما في ذلك من المجازفة بتعريض النفس للهلاك، وتحميل نفسه تبعات الديون التي تثقل كاهله وكاهل أبنائه من بعده. وهو معنى ألح الفايز عليه كثيراً في مذكرات بحار.

ومن هذا القبيل قوله:

"**وآلاف المحارْ - في القاع تبرقُ باخضرارْ - كعيونِ عفريتٍ يطاردُه النّهارْ - مثل المصابيح الصغارْ**" (48).

يشبه المحارات الخضر بعيون عفريت مفزوع يلاحقه ضوء النهار! فالتشبيه هنا يخلع عن المحار مظهره الساحر في قاع البحر، ويخلع عليه ثوباً من التخويف والإرعاب بتشبيهه بعيون العفريت التي استقر في النفوس قبحها المخيف مما يذكرنا بقوله تعالى في وصف شجرة الزقوم ﴿طَلۡعُهَا كَأَنَّهُۥ رُءُوسُ ٱلشَّيَٰطِينِ﴾ [الصافات: 65]. غير أن اللا متوقع يتجلى في كون العفريت يعيش حالةً غريبة من الخوف، فهو مطارَد ملاحَق - بصيغة اسم المفعول -، وإن كان المتوقع أن يكون مطارِداً ملاحِقاً - بصيغة اسم الفاعل -! وهذا التصوير يكشف لنا عن فوضى الواقع الذي يعيشه الشاعر/ البحّار، فالحياة أمست في نظره حلقة مفرغة من الصراع، فلا تستطيع عند احتدام وطيسه التمييزَ بين المطارِد والمطارَد، فالرؤيا ضبابية، وطابع العبثية هو الغالب عليها من منظوره.

وربما جاءت الأوصاف اللاحقة للمشبه به لتحرر الصورة من أسر التقليد

ومعرّة الابتذال، فلولا تلك الأوصاف لفقدت الصورة بريقها وجدّتها كما ترى في قوله:

"وكنت تصوّرت كيف تجيئين لي هكذا-كحوريّة البحر خارجة من جيوب المساء -وأنشئ محارةً تسع الأرض كي تدخليها - لنسكن فيها - كلؤلؤةٍ أحتويها" (49).

فالمتلقي يتوقع حين يسمع عبارة "كحورية البحر خارجة من.. "أن يكون تمامها: "البحر"، إلا أن الشاعر يفاجئه بقوله: "من جيوب المساء"!وبين البحر والمساء مقوم مشترك وهو الإظلام، كما أن الجيب يمثل الجزء المغلق من الثوب بحيث لا يصل إليه الضوء بخلاف بقية أجزاء الثوب، والشاعر بإضافته الجيوب للمساء يتخيله في شكل ثوب يغطي الوجود، ومع هذا التأمل اليسير لن يجد القارئ صعوبة في فهم التصوير بشكل متسق متلائم، ويعمد الفايز بعد ذلك على تمتين التخييل عبر تصوير المسكن بالمحارة والمحبوبة باللؤلؤة التي تحل فيها، وكأنه بذلك يرد العجز على الصدر، فبالبحر ابتدأ الصورة، وبه ختم، وفي هذا ما يزيد عناصر الصورة احتباكاً وتلاحماً.

ومن ذلك تصويره لصوت النّهام (مغنّي البحارة) في قوله:

". . صوت النهامْ - قيثارةٌ بحريّةٌ ألواحُها الثكلى عظامْ - من صدر مسلولٍ" (50).

فتشبيه صوت المغني بصوت القيثارة تشبيه تقليدي لا جدّة فيه تُذكر، غير أن الفايز يمنعنا من الانجرار خلف سلطان الإلف والعادة، ويتأتى له ذلك حينما يكشف عن الطبيعة المزدوجة للقيثارة (المشبه به)، فيذكر لنا أنها من نوع مختلف غير مألوف وذلك حين يصفها بالبحرية، وهذا الوصف - وإن كان لا ينزع بها نحو الطبيعة الإنسانية لحياديته - يخرجها عن إطارها التقليدي المعهود، لكنه لا يلبث أن يعود إلى تذكيرنا بطبيعتها "القيثارية" حين يشير إلى أنها مؤلفة من ألواح كما هو حال سائر بنات جنسها، ثم يعاود سريعاً كسر هذه الألفة حين يعلمنا بأن ألواحها ليست ألواحاً خشبية أو معدنية كما جرت العادة في صنعها،

بل هي على خلاف ذلك ذات روح وحياة، فهي (ثكلى)، ويرشح هذه الأنسنة بالإشارة إلى كونها من عظام، وأي عظام؟ عظام منتزعة من صدر رجل مسلول. ويأتي اختيار المسلول ليعود بنا إلى الغرض الأصيل من التشبيه وهو تصوير الجانب الصوتي الحزين الشبيه بالأنين؛ إذ إن صوت المسلول متحشرج متهدج لانقطاع أنفاسه وكثرة سعاله.

وهكذا هو الحال في التشبيه الوارد في قوله:

"**ذهب الغراب ولن يعود - إلا غرابي عاد كالمطرود في وضح النهار - كرسالةٍ سوداء يعلوها الغبار**"[51].

فالغراب الذي هو رمز التشاؤم ونذير الشرّ اختاره الشاعر رسولاً للتعبير عما يتملكه من يأس وقنوط منحرفاً بذلك عن النمط المألوف في هذا المعنى المتمثل باتخاذ الحمام الزاجل رسولاً، وقد اقتضت هذه النظرة منه أن يشبه الغراب بالرسالة، فكلاهما -في هذا السياق- يتطلب ردّاً وجواباً، ولذا فإننا نجد الشاعر يتلذذ بممارسة هوايته في المزاوجة المتبادلة بين صفات ركني التشبيه: الرسالة والغراب، إذ تطالعنا ابتداء الصفة الأولى (سوداء) وهي صفة تلائم الغراب المتفرّد بهذا اللون بخلاف الرسائل التي غالباً ما تكون بيضاء اللون، ثم تجيء الصفة التالية منحرفة بحدّة عن (الغراب) ميالة إلى (الرسالة)، وذلك في قوله (يعلوها الغبار) كناية عن الإهمال والإغفال.

والفايز يعنى غالباً باتساق مقومات الصورة وتآلفها بحيث يتمكن المتلقي ببعض التأمل من معرفة ما يربط بين الأصل والصورة من علائق التماثل والتشاكل، كما أنه لا يألو جهداً في تقريب الصورة إليه في حال ما كان التشبيه غريباً غامضاً، وذلك بما يلحقه بالمشبه به من أوصاف تكشف عن أوجه المشابهة كما في قوله:

"**والريح كالراعي الذي ألقى عصاه - لينام خلف الأفق. والبركُ الحزينة - بدأت تَفتحُ مثل أفواه الجياع - مثل البراعم حين يلفحها شُعاع**"[52].

فهو في تصويره لسكون الريح لا يكتفي بتشبيهها بالراعي وحسب، بل

يلحق بها الصفة الموصولية (الذي ألقى. . .) التي جلّت التصوير وأبانت عن الغرض البياني منه، ولولاها لاحتجنا إلى شيء من التعمّل والتكلّف رامين بنظرنا إلى جهة اشتراك طرفيها في القيام بمهمة السوق إذ تسوق الريح السحاب الممطر، ويسوق الراعي الغنم بعصاه.

وكما في قوله:

"**ويجيء الليل بطيئاً - كحصانٍ أسود**"[53].

فإن وصف الحصان بالسواد مقصود لتحقيق مزيد من التماثل بين المشبه والمشبه به.

وربما جاء الوصف تابعاً للمشبه ليقوم بالدور نفسه كما قوله:

ولم أرَ قبله نهراً كئيباً كأنّ ضفافه قلقُ الضّلوعِ
فهل للنّهر كالإنسانِ شوقٌ فإنّ الماءَ من بعض الدموع[54]

فتشبيه ضفاف النهر بقلق الضلوع ليس من جنس تشبيهات الفايز التي تمتاز بوضوحها وانجلائها، ولكنّه مهّد لذلك التشبيه بوصف النهر بـ(الكئيب) ليأخذ بيد المتلقي نحو تصوير الشعور النفسي الذي أحس به الشاعر عند رؤية النهر، ولذا فإن التشبيه لا يهدف إلى توضيح تشابه ظاهري محسوس، ومن ثم فعلى المتلقي ألا يجهد نفسه في كشف هذا الجانب لأنه ليس من مطلوب الشاعر أصلاً. ويأتي حسن التعليل في البيت التالي ليمنح التشبيه شحنة إقناعية مؤيّدة، فإذا كان الحديث عن حزن النهر وكآبته فإننا يجب أن نأخذ في اعتبارنا اشتراك كل من النهر والدموع في أصل التكوين نفسه (الماء)؟!.

وقد كان هذا الطابع هو الغالب على جل صوره في مجموعاته الشعرية المختلفة، لكنه حاول أن يقترب من النهج الحداثي في تشكيل الصورة القائم على الغموض بالبعد عن المباشرة في عدد من الصور لا سيما في المجموعات الأخيرة[55]، فمن هذا الضرب قوله:

"**وكغيمة سوداء تلعنها الجِرار - شقت سفينتنا العباب**"[56].

إذ لا علاقة مشابهة ظاهرة بين الغيمة السوداء والسفينة المبحرة باستثناء

الحركة البطيئة، وهو ما لا يتغياه الشاعر بالطبع من تشبيهه بدلالة جملة الصفة (تلعنها الجرار)، لأنها تستبعد الجانب الحركي من المشهد، وعليه فإننا بغية تخفيف التوتر بين طرفي التشبيه نُيمّم وجهنا نحو البعد الرمزي للغيمة السوداء[57]، وهو يتمثل في ظاهرها المطمع بالمطر والخير وباطنها المؤيس المناقض لظاهرها[58]، وفي لعن الجرار - وهي ظروف الماء - لها إشارة إلى خلوها التام منه، وهكذا هو حال رحلة سفينة الغوص حيث تعقد عليها الآمال بتحصيل الخيرات ولكن النتيجة في كثير من الأحيان تجيء مخيبة لهذه الآمال، وترهق البحارة بالديون وارتهان بيوتهم!.

وتزداد الصورة تعقيداً وإغماضاً في قوله في تصوير عيني المحبوبة:

"**تنسكبين بين يديه - يكبح من جماحك - يُطلق العطش الذي استرخى على عينيك - كالعصفورتين طواهما برد المساءْ - شيئاً فشيئاً تكبرين - وتهزّ جسمك نشوة العشرين**" [59].

إذ لا نجد أدنى تماثل ظاهريّ بين العينين والعصفورتين اللتين تقاسيان برد المساء، لكن حدّة المباينة تخف كثيراً إذا أخذنا في اعتبارنا الدلالة الرمزية للعصفور، فهو طائر مسالم ضعيف، لا يقوى على مواجهة الصعاب، وحين يطويه البرد يزداد وهناً وضعفاً، فالإحساس بالخوف يملأ عيني المحبوبة كما توحي بذلك الصورة، إلا أن هذا الخوف يتحول إلى إقدام وجرأة بفضل الحبيب.

وتخرج الصورة عن النمط التقليدي المألوف في قوله في نص (العائد مع الريح):

"**أجيء لكم - بلا فأسٍ ولا منجلْ - بلى عندي هوى فأسٍ - ونخوة منجلٍ أعزلْ.. أجيء لكم - جنائز أحرفٍ تصحو - يخالط شكلَها الليمونُ والملحُ**" [60].

حيث يستوقفك الحديث عن (هوى الفأس)و(نخوة المنجل الأعزل)، وربما كانت آلية مجاز الحذف معينة للذهن لإعادة تشكيل النص من جديد ليتم

استيعابه، وتقدير الكلام وفق هذه الآلية (هوى صاحب فأس، ونخوة صاحب منجل أعزل)إلا أن هذا التقدير يصطدم بما قبله وهو قوله (أجيء لكم - بلا فأسٍ ولا منجلْ)، إذ لا يمكن اللجوء هنا لتلك الآلية (بتقدير: بلا صاحب فأس...)، وهكذا الحال مع قوله عقبه:

"**أجيء لكم - بلا سيف ولا درع - ولا فرس أمام قلاعكم يصهل**".

فالدلالة إذن منتزعة من عين هذه الأدوات، فالفأس والمنجل من عدّة الفلاح، والسيف والدرع والفرس من عدة المقاتل، والمجيء من دونها جميعاً يعني الولادة من جديد بنفس نقية رضية قنوع لا تطمع بشيء من متاع الأرض إن سلماً وإن حرباً، ولكنها تستبقي أجمل ما فيها (الهوى والنخوة)، وربما كانت الجملة الأولى في النص هي الجملة المفتاحية:

"**أجيء لكم من الأول - من الأرض التي ينمو - بها الصبّار**[61] **والحنظل**".

غير أنك إن حاولت التدقيق في تفاصيل التعبير الشعري فلن تجد مسوغا لاختصاص الفأس بالهوى والمنجل بالنخوة، إذ لا يوجد ما يمنع عقلاً من تبادل المضافات هنا، ولكن تبقى الصورة الشعرية على الرغم من كل الجهد المبذول في ترويضها عصيّة على سلطان القوانين المنطقية؛ "إذ ليس ضرورياً أن يكون عالم الفكرة مطابقاً لعالم الواقع، أو أن يكون الذاتي تكراراً للموضوعي، بل الغالب أن يكون للذاتي واقعيته الخاصة، ولكنها واقعية جديدة لا نعتدّ فيها بالمادي والمحسوس إلا بقدر أثرهما في النفس"[62].

وربما جنح الفايز إلى تفتيت العلائق التي تربط الأطراف المتعالقة، وأعاد تأليفها من جديد وفق نمط جديد من التعالق كاشفاً بذلك عن تصوره الشعري الذاتي لعالمه الخاص، إذ ترى الأشياء بعيني الفكر لا الرأس، كما ترى في حديثه عن فواجع الحروب:

"**أنهار باغتها النملُ - ونجوم يرشقها الوحلُ - ويظلّ يُسائلُ عن زرقتِه**

البحرُ - وتبحثُ عن خُضرتِها الشُّطآنُ - فمتى يعقل هذا الحقدُ الوثنيّ - وتُطفأ تلك النّيرانُ " (63).

وأنت لا تجد في الواقع علاقة عدائية ما بين النمل والأنهار تسوّغ إسناد فعل المباغتة إليها، وقل مثل ذلك عما بين النجوم والوحل، فالشاعر هنا يتوخى الدلالة الرمزية لهذه المذكورات، فالأنهار ترمز إلى الخيرات، والنمل ترمز إلى الأعداء الكثر الذين يتصارعون على نهب تلك الخيرات. وأما النجوم فرمز للمعالي لعلوها ونورها، والوحل يخاض بالأقدام فهو رمز للسفلة الساقطين، وفي الحرب تختل الموازين الحضارية، وتضيع المعايير الخلقية، فتنهار منظومة القيم ويسود الفساد والاختلال. ويمضي الفايز في تأصيل فكرته عن الحرب حين يشير إلى أن الجمال هو أبرز ضحاياها لما تحمله من دمار وفظائع، حيث يفقد البحر زرقته والشاطئ خضرته في إشارة إلى هذا المعنى. ثم يصف إصرار المجرمين على إشعال الحروب بالحقد الوثني؛ لأنه حقد غير متناه، فهو لا ينتمي إلى دين سماوي، ولو كان له دين لتأملنا زواله ولو بعد حين وفق عقيدة الصفح والتسامح.

وهكذا تتوالى هذه الصور الجزئية بطريقة تراكمية تعمل على رسم صورة منفرة من الحرب وفجائعها، وكأنها بالفوضى التي تولّدها هذه العلائق المخترعة بين الأشياء تنقض غزْل واقعنا المألوف لتعكس لنا وجوهاً من الفوضى الحقيقية التي تجلبها الحرب إلى حياتنا.

رابعاً - الصيغ التركيبية للتشبيه والاستعارة عند الفايز

لا يسع الدارس لصور التشبيه والاستعارة تجاهل الصيغ التركيبية التي تتشكل من خلالها، إذ تتيح دراسة هذا الجانب تعرف الأشكال الأثيرة لدى الأديب عند تشكيل الصورة، كما تكشف عن دور البنى التركيبية في إثراء دلالاتها، وفي هذا الجانب يتضافر علما البيان والمعاني على تحقيق الغاية المأمولة من الشكل الفني المستعمل، وهو الأمر الذي حرص عبدالقاهر الجرجاني على تقريره وبيانه عند بيانه منزلة النظم من الإعجاز، فهو لا يحصر

أثره في الجانب التركيبي الصرف الذي عُني به علم المعاني، بل إنه يرى أنه لا مناص لدارس الأشكال البيانية المختلفة من الاعتناء به دون الاكتفاء بالجوانب التخييلية منها، وفي هذا يقول: "وذلك لأنّ هذه المعاني – التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من بعدها – من مقتضيات النظم، وعنه يحدث وبه يكون، لأنه لا يتصوّر أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفرادٌ لم يُتوخّ فيما بينها حكمٌ مِن أحكام النّحو، فلا يتصور أن يكون ههنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة مِن دون أن يكون قد ألّفَ مع غيرِه"(64).

وعلاوة على ذلك فإن دراسة هذا الجانب تمكن الباحث من تعرف وجوه المقاربة التي تربط بين أشكال التشبيه ونظائرها في باب الاستعارة، وذلك مما يسهم بالطبع في تعرف المناطق المتقاطعة بين حدود هذين اللونين البيانيّين عند الشاعر.

أ – الصيغ التركيبية للتشبيه

إذا تأملنا في الأشكال التركيبية للتشبيه عند الفايز فسنجدها تنسبك في القوالب الآتية:

1 – التشبيه المرسل

يُعرّف البلاغيون التشبيه المرسل بأنه التشبيه الذي تُذكر فيه أداة التشبيه صراحة، وصورته النمطية:

مشبه + أداة تشبيه + مشبه به

ومن العبث التمثيل لهذه الصيغة نظراً لكثرتها الكاثرة في الشعر عموماً وشعر الفايز خصوصاً، على أنّه قد مرت بنا أمثلة عديدة لها. وتتميز هذه الصورة بظهور دلالتها على التشبيه بجلاء ويسر، إذ لا يحتاج المرء إلى تأمل لاكتشاف هذا اللون البياني حينما يأتي بهذه الصيغة بخلاف صور التشبيه الضمني أو الاستعارة التي لا يكتفى فيها بحذف أداة التشبيه فقط بل لا مناص من غياب أحد طرفي التشبيه.

وربما عمد الفايز في بعض الأحيان إلى خلع لون من التجديد على هذه الصيغة، وذلك بتقديم المشبه به على المشبه في الترتيب كما في قوله:

"**كحريرٍ أخضر كانت أوراق الدوحة - كوميضِ صدورِ عصافيرٍ - في موسم حبٍّ - كانت أوراق الدوحة - كظهور نساءٍ كانت أغصان الدوحة**" (65).

وقوله:

"**كصرير أبواب القلاعْ - في الفجرِ كالآهات في ظلمات قاعْ - كدويّ رعدٍ فوق مقبرةٍ بعيدة - كرنين أجراس عتيقة - أصواتنا فوق السفينة حين نُبحرُ والنّهام**" (66).

وفي هذا النمط التركيبي تشويق إلى معرفة المشبه المتأخر، لا سيما مع غرابة ما شُبِّه به (صرير أبواب القلاع - آهات في ظلمات قاع - دوي رعد فوق مقبرة بعيدة)، فتتشوّف النفس إلى معرفة هذا المشبه الغريب الذي شُبّه بكل هذا(67). علاوة على أن التركيب لو عري من هذا من التقديم لجاء رتيباً ثقيلاً كما ترى في النموذج الأول، فلو تأملت المشبهات في الصور الثلاث لوجدتها متماثلة (أوراق - أوراق - أغصان)، وهذا ما حدا بالفايز إلى تأخيرها تفادياً لهذا التماثل اللفظي والحقلي.

2 - التشبيه البليغ

يُحذف في هذه الصيغة وجه الشبه وأداة التشبيه معاً، فلا يُذكر إلا طرفا التشبيه، ومن هنا جاء وصفه بالبليغ لما فيه من المبالغة القائمة على تناسي الفوارق بين المشبه والمشبه به عبر تأكيد تماثلهما التام الذي تخفف منه أداة التشبيه عادة، وهذا ما حدا ببعض البلاغيين إلى عدّ هذه الصيغة من صيغ الاستعارة(68).

ولهذه الصيغة في شعر الفايز أمثلة عديدة لكنها محدودة نسبياً إذا ما قورنت بصيغة التشبيه المرسل، وعند التأمل في الصور الواردة لهذه الصيغة في شعره نجدها تتوخى غايتين رئيستين:

الأولى - إعادة تشكيل الأشياء وفق رؤيا الشاعر الخاصة:

فمن ذلك ما ورد في قوله:

كثبان رملك /واحةٌ معطار وأجاج بحرك /سكّرٌ وبَهارُ

.....

عيناه تحت دجى العباب/ نهار ويداه تحت سُرى الشراع /منارُ[69]

وقوله:

" . . . والحياة - /حلم يجول بلا نهايهْ - وبلا بدايهْ

. . . . . والحياة/ رحى تدور كما يقولْ " [70]

ففي هذه النماذج الأربعة نجد التشبيه يتجاوز دور المقاربة والمماثلة للمشبه إلى الادعاء أن المشبه هو عين المشبه به، ولذا لا يحسن في مثل هذه النماذج تقدير أداة التشبيه؛ إذ إنها ستُفقِده فخامة المبالغة التي تصل بالاثنين إلى درجة التطابق والتكافؤ، كما أننا إذا أنعمنا النظر في هذه التشبيهات فسنجدها تتجاوز الدور التقليدي للتشبيه المحصور في التوضيح والبيان، وذلك جلي عند المقارنة بين طرفي التشبيه (الكثبان/ واحة، الأجاج/ سكّر، العين/ نهار، اليد/ منار. . . إلخ) إذ تجد أن العلاقة بينهما تتجاوز في بعضها وصف التباين إلى وصف التضاد!فالشاعر هنا يترفّع عن ممارسة الوصف المجرّد، ويسعى إلى إعادة بناء العلاقات وفق منظوره الخاص الذي قد لا يتفق مع المقاييس العقلية الصارمة التي تمنع من إحلال علاقة الترادف والتماثل في الموضع الذي ينبغي أن تحتله علاقة التباين، فكيف إذاً بعلاقة التضاد والتناقض![71]. "فمن خصوصيات التشبيه البليغ أنه يعطي مجالاً للتفاعل النشيط بين العناصر بعد أن استغنى عن أداة التشبيه التي كانت تقوم غالباً بين المتشابهين من هذه العناصر فتخفف نوعاً من سرعة التقائها "[72].

ولذا يبدو دور التشبيه البليغ فاعلاً في رسم الرؤيا الفلسفية الخاصة بالشاعر في الحياة لا سيما المثالين الأخيرين إذ يراها في صورة حلم تائه

البدايات والنهايات، و في صورة رحى تطحن كل شيء، مؤكداً بذلك نظرته القدرية لمجريات الحياة التي يعجز عن تفسيرها و تغيير مسارها.

الثانية – مضاعفة الطاقة التخييلية للصورة

يدرك الفايز أن استعماله لنمط التشبيه البليغ يمنح صُورَه شحنة تخييلة مضاعفة بفضل حذف أداة التشبيه ووجه الشبه، وهما اللذان يؤدي ذكرهما إلى كبح جماح الخيال و التخفيف من غلوائه بقصر المشابهة في وجه معيّن محدد، وتأكيد التمايز بين الماهية المستقلة لطرفي التشبيه بالفصل بينهما بأداة التشبيه. تأمّل ذلك في قوله:

"**وعلى الجزيرة – بطلٌ أقلّته سَبوحٌ فالعُبابْ – واحات أعناب تُظلّله..**" [73].

فالشاعر يريد أن يعزّز الحسّ الوطني لدى المتلقي حين يبين لنا أن الطبيعة تعشق الأبطال الذين يذودون عن أوطانهم، وتمنحهم العون الذي يطلبون، ولذا فهو يدّعي أن البحر قد تحوّل إلى واحات أعناب تظلل هذا الفارس المنطلق لنصرة وطنه، ولا ريب أن إقحام أداة التشبيه هنا سيؤدي إلى عرقلة هذا الدفق التصويري الخيالي الغامر.

وكما في تصويره لجمال المحبوبة الذي تتجسد فيه روعة الكون:

"**وثوبك جَوقُ حمامٍ يفاجئهُ الرّعدُ**" [74].

يجنّح الشاعر في خياله بعيداً ليتخيل ثوبها في صورة سرب من حمام أبيض، ويتناسى المشبه تماماً حين يستطرد في وصف المشبه به بالجملة الوصفية (يفاجئه الرعد)، قاصداً بذلك قطع أي صلة بين ثوبها المتوهّم وسائر الأثواب المعروفة المعهودة، مغرقاً في تعزيز تصوره الخيالي لتلك المرأة الفريدة من نوعها[75].

3 – التشبيه الإضافي

وأعني به التشبيه الذي يتشكل في صورة التركيب الإضافي إذ يضاف

المشبه إلى المشبه به[76]، وقد استعمل الفايز هذا النمط في العديد من تشبيهاته، فمن ذلك قوله:

" . .**وعرقلت سبلي الصُّخورْ - وجماجِمٌ وعِظامُ موتى قاءها ليلُ/ القبور**" [77].

وقوله:

"**حدّثينا - عن مصابيحِ/ الكروم الخضر**" [78].

وقوله:

"**وهكذا يُضرب يا صديقي الحصار - على الهوى وتُخنَقُ الأشعار - يقنط طيرُ / الحبّ في صدورنا**" [79].

وإذا تأملنا الأمثلة السابقة (ليل القبور، مصابيح الكروم، طير الحب) فسنجد أنه يمكننا إعادة بنائها وفق النمط التقليدي للتشبيه، إذ يأتي المشبه أولاً ثم المشبه تالياً على النحو التالي:

ليل / القبور ـــــ القبور ليل

مصابيح/ الكروم ـــــ الكروم مصابيح

طير / الحب ـــــ الحب طير

تقوم الإضافة بوظيفة المشابهة المتولدة عن دلالاتها الأصلية المنحصرة عند النحاة في التخصيص (اللام) والجنسية (من) والظرفية (في)[80]، وتتميز هذه الصيغة بقدر كبير من المبالغة قد يتجاوز في ذلك نمط التشبيه البليغ، إذ إن التشبيه فيها ينتقل من طور المماثلة إلى طور الادعاء بإثبات اختصاص المشبه به بالمشبه؛ فللقبور ليلٌ وللكروم مصابيح وللحب طير، وهو ما يتجاوز بالطبع دلالة المماثلة والتشابه.

غير أن هذا النمط الإضافي قابل في العديد من صوره للاندراج تحت شكل بياني آخر غير التشبيه، وليس ذلك بمستنكر في باب تصنيف الظواهر البلاغية؛ إذ لا يمكن جعل أي تصنيف لها ضربة لازب، فمنها ما يحتمل التصنيف تحت أكثر من شكل بلاغي. ولو نظرنا في الأمثلة لرأينا أنه يمكن

كذلك التعاطي معها باعتبارها أشكالاً مجازية وفق تفسيرات أخرى تخرج الإضافات عن الانحصار في حيز دلالة التشبيه.

فتركيب (ليل القبور) يمكن تصنيفه على أنه مجاز لغويٌّ علاقته الظرفية الزمانية، فالمقوّم المشترك بين القبور والليل هو الظلمة، والتعبير الحقيقي المراد هو (ظلمة القبور)، لكن لمّا كان الليل ظرفاً للظلمة عبّر به عنها لهذه الملابسة الوثيقة بين الاثنين. وأما تركيب (مصابيح الكروم) فإنه يصوّر لنا تلألؤ عناقيده الناضجة وكأنه مصابيح مضيئة، وعلى هذا فإن العلاقة بين النور والمصباح هي علاقة آلية بحسب اصطلاح البيانيين. وأما (طير الحبّ) فيمكن التعامل معه على أنه استعارة تصريحية، حيث استعير للمشاعر لفظ الطير لكون الطير رمزاً للبراءة والنقاء، وهذا هو الجامع بينهما.

غير أن ازدواجية التصنيف تتعذر في تراكيب أخرى كما التركيب الإضافي في قوله:

"**وكأنّ لظى/ الرمال - تحت الظهيرة ذوب أكباد بها داء عضال**" [81].

فـ(لظى الرمال) تعادل في الحقيقة (الرمال لظى)، فتكون من باب إضافة المشبه به إلى المشبه، ولا يمكن التمحل للبحث عن تصنيف آخر له كما كان الحال في النماذج السابقة.

وكذلك الحال في قوله:

"**سلامٌ على فاتلٍ للحبالْ يصارع فيها رياحَ/ القدرْ**" [82].

فإن تركيب (رياح القدر) حقيق بأن يدرج في باب التشبيه دون الأنواع البيانية الأخرى. وقل مثل ذلك عن التركيبين الإضافيين في قوله:

"**قنديلُ/ عينيه أضاء لي الطريقْ**" [83].

وقوله:

"**. . وانتفض الرئيس كمن يحاذر أنْ تذوبْ - من نار / عيني**" [84].

4 – التشبيه التعويضي

وأعني به ذلك التشبيه الذي يتخذ من تكرير أساليب النداء المتوازية وسيلة لبناء علاقة المشابهة بين المُنادَيَيْن، بحيث يدفع تكرير النداء المتتابع بالمتلقي إلى الاعتقاد بأن المنادى في الأسلوب الأول هو عينه المنادى في الأسلوب الثاني، وبذا تنعقد علاقة المشابهة بين الاثنين حتى إنها لتكاد تصل إلى اعتقاد التطابق التام بينهما. ومن صوره في شعر الفايز قوله:

"**سمراءُ يا فجرَ الربيعِ ويا عطورَ الياسمينْ – يا أغنياتِ القلب حين يجيش بالفرحِ الحزينْ**" (85).

فالمنادى الأول (سمراء) هو المشبه به، والمنادون التالون (فجر الربيع / عطور الياسمين / أغنيات القلب) هم المشبه به المتعدّد، وقد قامت أداة النداء مقام أداة التشبيه، إذ إن ذهنية المتلقي – القائمة على التأليف بين العناصر المتخالفة بالبحث عن وجه من التوافق يوحّد بينها– لا تتأخر كثيراً في عقد علاقة المشابهة بين المناديين المتعادلَين باعتبارها إحدى أكثر العلاقات الدلالية دوراناً في الخطاب الأدبي. ومن ثم فلا يخلو هذا النمط من مبالغة في إثبات المشابهة بين طرفي التشبيه حيث يحل المنادى التالي محل المنادى الأول بحيث يغدو معادلاً تاماً له، وحسبك بذلك تطابقاً وتماثلاً.

وكما في قوله:

"**يا عالم الصبّار والذباب – يا خيمةً مهروءة الأطنابْ – حبالها مشنقة تأوي لها الغربانْ**" (86).

يتناسى الشاعر المنادى الأولى (المشبه)، ويكثف الاهتمام بالمنادى الثاني (المشبه به) عبر استعراض تفاصيله بغرض تعزيز الصورة الذهنية الجديدة للعالم التي يرسمها الشاعر.

ولهذا النمط حضور ملحوظ في قصيدة (المسافر مع الأغنيات: إلى فهد العسكر)(87)، فمن صوره:

"يا راحلاً بلا وداع - يا زورقاً تخاف من قلوعه الرياح .يا شراعْ - حباله الأعصابْ - وبحره عذاب" .

"يا رسالة الحرف الذي سيحرق الغاباتْ" .

"يا فهدُ يا قيثارةَ النّهارْ - يا مُوقِدَ الشموس والأقمارْ - في الكهفِ. يا ربيعْ - رمالنا. . " .

فالفايز عبر هذه السلسلة من التشبيهات الندائية المتوالية يتوخى إعادة الاعتبار إلى الشاعر العسكر الذي مات منسياً في بيت قديم دون أن يعبأ برحيله أحد، ولأجل ذلك فهو يعيد التعريف به من جديد عبر هذه التشبيهات المتلاحقة التي تكشف عن قيمته الإنسانية الفريدة، إذ يقدّمه لنا في صورة صانع المعجزات الذي يهابه الجميع (زورق تخافه الرياح، حرف يحرق الغابات، موقد الشموس والأقمار. . .)[88].

إلا أن هذا النمط التشبيهي يفقد قيمته الخيالية التصويرية حين تقترب تشبيهاته من ملامسة الواقع مبتعدة عن المبالغة والتفخيم، كما يبدو ذلك جلياً في قوله:

"يا أيُّها الجدارُ - يا نولَ عنكبوتْ -أكاد أن أموتْ - مختنقاً بالليل والدّخانْ" [89].

فتعبير (نول العنكبوت) أقرب إلى الكناية منه إلى التشبيه، لأن العناكب في الواقع تنسج بيوتها على الجدران المتقادمة، ومن ثم فإنّ صنعة التخييل تكاد تكون شبه معدومة باستثناء استعارة النول لنسج العنكبوت.

وربما جاء هذا النمط على سبيل التدرج والترقي من الواقعية إلى الخيالية كما في تصويره للمحبوبة في قوله:

لا أستطيع مفرّاً منكِ يا قدري ويا غرامي ويا حبي ويا صنمي
ويا قوافلَ ألوان تفاجئني ويا ظهيرةَ عشق يا ضحى نغم[90]

فالمنادون الثلاثة الأوائل يتقبلهم حسّ المتلقي دون أدنى مفاجأة لما يصطبغون به من طابع الألفة والعادية، لكنّ في ذكرهم ما يمهّد للمنادين التالين

المُترَعين بالخيال والمفاجأة، ومن ثم يكون التدرج والترقي وسيلة إلى التخفيف من غلواء المفارقة التي تبدَهُ المتلقي في التشبيهات الغريبة المتأخرة.

ب - الصيغ التركيبية للاستعارة المكنية

تتخذ الاستعارة في شعر الفايز أشكالاً مختلفة من الصيغ التركيبية، إذ تأتلف العناصر المؤلفة للاستعارة (المستعار له، المستعار منه، لازم المستعار منه) في جمل فعلية وأخرى اسمية، وضمن تراكيب وصفية وأخرى إضافية، وذلك وفق الوظيفة الدلالية التي تؤديها الاستعارة، وسيتضح لنا عبر استعراض هذه الصيغ أن لكلّ منها وظيفة دلالية خاصة يؤديها.

وللاستعارة المكنية النصيب الأكبر من هذه الأشكال، كما سترى، وإليك أبرز الصيغ التركيبية لاستعارات الفايز:

1 - (المسند / فعل: لازم المستعار منه + المسند إليه / فاعل: المستعار له)

وترد كثيراً في الاستعارة المكنية التشخيصية، كما في قوله:

"**هل ذقت زادي في المساء على حصير؟-من نخلةٍ ماتت وما مات/ العذابُ بقلبي الدامي الكسير**" (91).

فالتعبير عن زوال العذاب بالموت ينطلق من تصور تشخيصي للعذاب، فكأنه في نظر الشاعر جلاد قاس يتلذذ بممارسة ألوان مختلفة للتعذيب، ومن ثم فلا لوم على الضحية إذا تمنت له الموت لتتخلص من آلامها. إن التشخيص يعمل هنا على تفخيم صورة العذاب عبر تشكله في صورة هذا الجلاد البغيض، وكأن العذاب هنا يملك إرادة مستقلة تجعله يمعن في إيلام الشاعر ما وجد إلى ذلك سبيلاً.

كما أن الاستعارة التبعية الواقعة في استعارة الموت للزوال تكشف لنا عن وجه آخر للألم، فالشاعر عاجز عن صنع التغيير، ومن ثم فإنه يعوّل في تخليصه من العذاب على أمر قدري خارجي يتمثل في الموت، فهو الوحيد القادر على تخليص الضحايا العاجزين من جلاديهم المتجبرين!.

هذا عن الجانب التخييلي، أما من حيث التركيب فإن (العذاب) في (وما مات العذاب) يعرب فاعلاً، وكأن الصناعة النحوية جاءت لتكرس فكرة فاعلية العذاب وسيطرته التامة على الموقف!.

و من هذا قوله:

"**وعلى الضِّفافِ سفينةٌ مهجورةٌ يبكي على ألواحِها مِسمارُ**"[92]

فالاستعارة التشخيصية تصور المسمار المصنوع من الحديد في هيئة إنسان باكٍ يقاسم السفينة المهجورة مصابها المؤلم؛ إذ هجرها أهلها وتركوها نهباً للطيّ والنسيان. والتشخيص هنا يُكثّف قسوة الطباع الإنسانية الميّالة إلى النكران والجحود، إذ بدا المسمار الحديدي الأصمّ أرق طبعاً وأصدق وفاء من كثير من أولئك الناس الذين يتنكرون لماضيهم الذي أوصلهم إلى ما هم فيه من حاضر رغيد.

ومن جهة التركيب فإن الفعل المضارع يدل على التجدد والاستمرار مما يؤكد ذلك الوفاء النادر، كما أن توسط الجار والمجرور (على ألواحها) بين الفعل والفاعل جاء ممهداً لمَقْدِم الفاعل لما بين اللوح والمسمار من اتصال تعكسه علاقة التداعي الذهني إلا أنها خففت كثيراً من مفاجأة المتلقي.

ومما جاء من هذا الضرب -في غير باب التشخيص- الاستعارة الواقعة في قوله:

"**وانطفأ النّهارُ**".[93]

شبه النهار بشعلة خافتة من نار، ورمز لها بفعل الانطفاء الذي هو من لوازمها، وذلك للدلالة على ضعف النهار بما ينطوي عليه من دلالات ترمز إلى الخير والتفاؤل، وإيراد الفعل وفق صيغة (انفعل) يرشح هذه الفكرة، فمعنى هذه الصيغة المطاوعة - وهي قبول تأثير الغير -[94]، وكأن هذه الشعلة الواهية قابلة للانطفاء بذاتها دون أدنى تدخل خارجيّ.

وفي هذا الضرب قد يعاد تشكيل المستعار له من جديد بما يوافق رؤيا الشاعر، مع مراعاة وجه من الشبه بين كيانه الأصلي وكيانه المستحدث، كما

رأينا في المثال السابق، وربما أعيد تشكيله بصورة تجمع بين المتضادات والمتباينات كما في قوله:

سال/ السنا من راحتيك وأبرقت فيك/ الرمال وأمطرت/ أحجارُ[95]

وهو ما سنعرض له عند بحث طبيعة العلاقات المؤلفة بين العناصر المكونة للصورة عنده.

2 – (المسند إليه / المبتدأ: المستعار له + المسند/ الخبر الفعلي: لازم المستعار منه):

فمن صورها الاستعارة الواقعة في قوله:

"**والجوعُ والجُدريّ/ يفتِكُ بالصِّغارْ**" .[96]

وهذه الصيغة لا تختلف في كثير شيء عن سابقتها سوى في تقديم المستعار له على لازم المستعار منها، ومن صورها ما وقع في قوله:

"**مصباحي النفطيّ / يلهث مثل عيني لا تنام**" .[97]

فهو يتخيله في صورة الكلب المتعب الذي يلهث، وفي اختيار الكلب إيماء إلى العلاقة الوثيقة التي تربط بين الشاعر والمصباح، فهي تماثل العلاقة الأليفة بين الإنسان والكلب، كما أن في إضافته المصباح إلى ضمير المتكلم (مصباحـ/ـي) تعزيزاً لهذه العلاقة الحميمة. بينما يوحي اللازم (اللُّهاث) بضعف إنارة المصباح وتضاؤل زيته.

و في قوله:

"**والشمسُ في عينيه/ ماتت مثلما مات العبيرْ**" [98].

وفي تقديم (في عينيه)وهو متعلق الفعل في جملة(ماتت)ما يدل على الاختصاص، فالشمس لم تمت في عيون الآخرين، ولكنها ماتت في عينيه هو دونهم، وهو ما يدل على سيطرة روح التشاؤم واليأس على قلب البحّار، إذ إنّ الشمس ترمز إلى الحياة بدفئها وحيويتها ونشاطها[99].

على أن التقديم والتأخير في هذين الصيغتين لا يشكلان فارقاً دلالياً يُذكر

في شعر الفايز، إذ يجيء هذا التغاير – غالباً – وفق مقتضى الضرورات العروضية الإيقاعية، وإلا فأيّ أثر دلالي يمكنك أن تتلمسه في محاولة تفسير جمعه بين الصيغتين معاً في سياق فكري وشعوري واحد في قوله:

"**الأرض / تطردنا و تلفظنا / البحار للقاع أو لسواحل ظمأى**. . " ؟! .[100]

3 – (المسند إليه / موصوف: المستعار له + المسند/ صفة: لازم المستعار منه):

وفي هذا النوع يأتي لازم المستعار منه في صورة مشتق – كاسم الفاعل مثلاً– بدلاً من الفعل كما مرّ من قبل، فمن ذلك قوله:

"الأرض /تطردنا و تلفظنا /البحار للقاع أو لسواحل /ظمأى تعربِدُ في مجاهلها الرياح. . . وهياكل الموتى الذين رماهم البحر/ المُعربد في الظلام"[101].

فوصف السواحل بـ (الظمأى)، والبحر بـ (المُعربد) هو فرعٌ عن تشخيصها في صورة إنسان، ومن ثم ادعاء اتصافهما بصفاته الخاصة به. والحق أن في الوصف بالاسم معنى زائداً على الوصف بالفعل لما ينطوي عليه الاسم من دلالة على ثبات الوصف وعدم تقييده بزمن معين وعدم تجدّده، وبتعبير آخر: فإن التعبير بالاسم يكون لـ (إفادة الدوام المقابل للتقييد بزمن مخصوص، وإفادة مطلق الثبوت المقابل للتجدّد)[102]. فهذه الصيغة تكتنز شحنة من المبالغة في الإثبات لا تتوفر بالقدر نفسه في صيغة اللازم الفعلي، وهو ظاهر عند تأملك – مثلا– الاستعارة في قوله:

"وانطفأ / النَّهارْ"[103].

فإن استعمال الفعل يدل هنا يدل على تجدد حدوثه إذ لم يكن حادثاً من قبل حيث كان النهار منيراً.

ومما هو جدير بالذكر أن النعت بالظمأ قد تكرر في العديد من استعارات الفايز التشخيصية كما في قوله:

"**البحر أجمل ما يكون. . لولا هروبي من مدينتي / الظمأى**" .[104]

وقوله:

"**طار الخيالْ – بضلوعي / الظّمأى**" .[105]

وقوله:

"**خذي حروفي/الظمأى وهاتي جداولي وإن أظمأتني وهي سكبٌ لناهلِ**"[106].

فالظمأ – الذي يعني افتقاد الماء والحاجة إليه – يرمز إلى الحرمان الذي يمثل قطباً محورياً لدى الفايز دارت عليه جلّ قصائده، وإن كان قد تبدى في تجليات مختلفة كفقد الحياة الرغيدة لا سيما في مذكرات بحار، وفقد السلم والأمان لا سيما في ديوانه (تسقط الحرب)، بالإضافة إلى فقد الحبيبة وفقد التقدير الاجتماعي للأديب في العديد من قصائده.

ومن صورها أيضاً قوله:

"**من يوقف الأنهار قبل رحيلِها – مَن يطلق العطشَ / المكبَّل ؟**" .[107]

نجد أن اللازم الوصفي (المكبّل) يتجاوز دوره في لعبة التشخيص، إذ لم يعد الأمر مقصوراً على تصوير هذا العطش في صورة الإنسان المأسور، ولكنه يتعدّاه إلى إبراز معنى الأسر في أقسى أشكاله وهو التكبيل بالأغلال والقيود، وهو ما يدل على أن مهمة إطلاقه من أغلاله ليست بالأمر الهين، ولذا فقد عَدَله الشاعر بمحاولة وقف حركة النهر التي أشار إليها في تساؤله السابق "من يوقف الأنهار. . "، ومن ثم فإن الإجابة المتوقعة للتساؤلين معاً: (لا أحد).

ومن هذه الصيغة الاستعارة في قوله:

"**أرفعتَ أشرعةً أمام الريح في الليل / الضرير ؟**" .[108]

وتصوير الليل بالرجل الضرير لا يعبّر فحسب عن اشتداد الظلمة الحالكة، ولكنه يصوّر الليل نفسه وكأنه في حاجة إلى من يهديه سواء السبيل، وهو بهذا يتحوّل إلى عبء إضافي ملقى على عاتق الشاعر، وكأنه لا يكفيه أن يقاسي إبحاره في هذا الظلام الدامس، بل إن عليه أن يتولى هداية هذا الليل العاجز !! .

4 – التركيب الإضافيّ (المضاف / لازم المستعار منه + المضاف إليه / المستعار له)

وهو نظير ما مرّ بنا في صيغ التشبيه قريباً، وفي هذه الصيغة يضاف لازم

المستعار منه (المشبه) إلى المستعار له (المشبه)، ومن صوره ما وقع في قول الفايز:

"**وعندَ النّهر حدّثها - عن العطش الذي أمسى بلا ماءٍ - ومحذوفاً على الصخرة - يترجم عن لسان/ الريح**" (109).

وفي قوله:

"**وأمطار السماء - هيهات تغسل حقدَ / حوت**" (110).

وقوله:

"**وفُضّت بكارةُ / أرض بَتول**" (111).

والملحوظ في هذه الصور الثلاث أن اللازم يمثل أبرز ما في المستعار منه، والتشخيص هنا ليس إلا غرضاً ثانوياً، وفي إضافة اللازم تكثيف مقصود لتحويل انتباه القارئ إليه: فاللسان آلة الكلام، وهو مناسب لدور الراوي الذي تقمصته الريح. وأما الحقد فإنه يمثل الجانب القبيح من الإنسان، ومن ثم فالحوت مشخّص في صورة إنسان حاقد، ليكتسب تلك السمة بضرورة التلازم. والبكارة رمز لنقاء الأنثى وعذريتها، وما أرض الوطن في نظر الشاعر غير أنثى عذراء ينبغي صونها عن كل ما يخدش طهرها، ولذا فإن التعبير عن احتلال الأرض بفض البكارة يكثّف شحنة البشاعة التي يحملها جرم الاحتلال، ويزيد من حجم التبعة الملقاة على عاتق أبنائه إزاء تحريره.

ج - الاستعارة التصريحية

تتميز الاستعارات التصريحية بحضورها المحدود للغاية في شعر الفايز، فالظهور المكشوف للمستعار منه (المشبه به) فيها بجلاء يجعلها تقترب كثيراً من شكل التشبيه البليغ، ونظراً لوفرة التشبيهات في شعره، فقد أدى هذا إلى تحجيم المساحة المتاحة للاستعارة التصريحية، إذ تولى التشبيه القيام بدورها الوظيفي، بينما كان لابتعاد الاستعارة المكنية عن صور التشبيه الواضحة أثره في اتكاء الفايز عليها كثيراً في شعره، لكونها تمثل لوناً من ألوان خطاب الخاصة الذي يتطلب تأملاً وتفكيراً من المتلقي، علاوة على ما تتسم به من قدرة على إنتاج دلالات

رمزية تفاعلية لا تخلو من غموض وإبهام تتطلبه اللغة الشعرية الحديثة، وهذا ما هيأ لها احتلال تلك المساحة الكبيرة في شعره التي لا يقوى التشبيه الجلي على الاقتراب منها بخلاف نظيرتها التصريحية، وهذا ما تكشفه هذه النماذج من شعره كقوله عن سفينة الطوّاش (تاجر اللؤلؤ):

"**وأبصرتُ صاريةً تكادُ تطير. وابتسم الصحابْ – عاد الغرابْ**"[112].

وقوله في وصف شعر المحبوبة:

وأكاد أسمع ما تقول أصابعٌ ونقوشُها وكأنّ شَعرك يشعرُ
ما باله لا يستقرُّ كأنّه يهفو وهل يهفو الحرير الأشقر؟[113].

وعلاقة المشابهة المكشوفة ظاهرة في النموذجين السابقين، لا سيما الثاني حيث صرّح بالمستعار له في البيت الأول، وأضمر في الثاني.

وربما اقتربت الاستعارة التصريحية من الكناية لعدم تقدّم ما يشير إلى المستعار له (المشبه) صراحة:

كما في قوله عن شعرها:

إذا جلست يجالسها حرير له عبق إذا قامت يقومُ[114]

وقوله عن محاسنها:

"**متى ينكشف الغطاء – عن هذه البيادر البيضاء؟**"[115].

وختاماً فقد سعت هذه الدراسة عبر استعراض العديد من الصور الفنية في شعر محمد الفايز إلى تعرف دور الصورة في بناء رؤياه الخاصة للعالم التي ألفيناها تدور حول محورين رئيسين هما: أنسنة الكون، و وحدة الوجود الكوني. كما اعتنت الدراسة بالوقوف مليّاً عند الأنماط البيانية التي يتوسل بها الفايز إلى تكثيف خيالات صوره الفنية وتوسيع آفاقها؛ فرصدت بالدرس والتحليل ظواهر التشبيه المتعدد و تزاحم التشبيهات وتشبيه الصورة بالصورة بالإضافة إلى تشكيل الصورة الكلّية عنده. كما اهتمت بدرس أبنية الصورة المركبة وطبيعة العلائق التي تحكم العناصر المكوّنة لها، واستعرضت بالفحص

والتحليل الصيغ التركيبية للتشبيه والاستعارة، الواردة في شعره بغية الكشف عن دلالاتها البلاغية الخاصة.

الهوامش والمراجع

(1) اليافي، نعيم: **أوهاج الحداثة: دراسة في القصيدة العربية الحديثة**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب 1993: 204–205.

(2) انظر مثلاً:
- الرباعي، عبدالقادر: **شاعر السمو زهير بن أبي سلمى: الصورة الفنية في شعره**، الأردن: دار عالم الكتب الحديث، 2006، ط1: الفصل الرابع: الصورة والتشكيل ص، 201 – **210**.
- الصائغ، وجدان: **الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة**، بيروت: دار مكتبة الحياة، ط 1 1997، : الفصل الثاني ،ص 117، و **الصورة الاستعارية في الشعر الحديث/ رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003، ط1: الفصول: الأول (التشخيص في الصورة الاستعارية)، ص 35، الثاني: التجسيم في الصورة الاستعارية ص77، الثالث الحواس في الصورة الاستعارية ،ص 111.
- الغنيم، إبراهيم بن عبدالرحمن: **الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد (شعر حازم القرطاجني)**، القاهرة: ط الشركة العربية للنشر والتوزيع 1996: الفصل الثالث مادة الصورة الفنية، ص 88.
- صبح، علي علي: **البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر(شعر ابن الرومي)**، القاهرة: ط المكتبة الأزهرية للتراث 1996: الفصل الرابع :عناصر الصورة الشعرية ،ص 217.
- كبابة، وحيد صبحي: **الصورة الفنية في شعر الطائيين**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999: الفصل الثاني: الصورة والحس ،ص91.

(3) انظر مثلاً:
- الكيلاني، إيمان: **بدر شاكر السياب: دراسة أسلوبية لشعره**، الأردن: دار وائل للنشر، 2008، ط1: الفصل الأول: الصورة، ص 15.
- شاعر السمو زهير بن أبي سلمى: الفصل الرابع: الصورة والتشكيل، ص 195.
- البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر: الفصل الثالث: الخيال في الصورة الشعرية، 123.

(4) الفايز، محمد: **خرائط البرق**، الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع، 1998، ط 1: ص48.

(5) خرائط البرق، ص 26.

(6) خرائط البرق، ص 55.

(7) خرائط البرق، ص 22.

(8) الفايز، محمد: النور من الداخل – **ضمن المجموعة الشعرية**، الكويت: مؤسسة الرياضي للطباعة، 1986، ص 91.
وإليها تُعزى أبياته الواردة في البحث من مجموعاته الشعرية المختلفة باستثناء ديواني: تسقط الحرب، وخرائط البرق.
ومثله قوله في حداء الهودج ص 478:

كأنّ دماً في الأرض ثار عليكمُ فزجّت بكم والأرض كالنّاس تثأر!

وقوله في خلاخيل الفيروز ص524:

والأرض كالأنثى يهز مخاضُها أحشاءها ولها مخاض باطلُ

(9) خرائط البرق، ص 34.

(10) النور من الداخل، ص 120.

(11) النور من الداخل، ص 125.

(12) النور من الداخل، ص63.

(13) النور من الداخل، ص63.

(14) النور من الداخل، ص 14.
وقد مزج الشاعر هنا بين بحري الكامل والرمل.

(15) النور من الداخل، ص56.

(16) ومن أمثلة ذلك قوله في النور من الداخل، ص 56:

"وكلخمة في البحر أعياها المطافْ شقّت سفينتنا العبابَ لزنجبار"

(17) النور من الداخل، ، ص55.

(18) النور من الداخل، ، ص59.

(19) النور من الداخل، ، ص60.

(20) فتوح أحمد، محمد: **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، القاهرة: دار المعارف، 1984، ط3، : ص 343.

(21) انظر: الصفدي، صلاح الدين: **الكشف والتنبيه على الوصف والتشبيه**، تحقيق: د. هلال ناجي، المملكة المتحدة: إصدارات مجلة الحكمة، 1999، ط1: ص 83.

(22) النور من الداخل، ص 23.

(23) النور من الداخل، ص 33.

(24) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص252.

(25) وإلا فالقاع كما في القاموس المحيط: أرض سهلة مطمئنة، قد انفرجت عنها الجبال والآكام.

(26) النور من الداخل، ص 51. ومنارة تجمع على منارات لا منائر.

(27) النور من الداخل، ص47.

(28) النور من الداخل، ص 19. ويعني بـ(يضوي): يضيء وفق الاستعمال العامي، إذ لم أر هذا المعنى في المعاجم.

(29) النور من الداخل، ص44– 45.

(30) النور من الداخل، ص53.

(31) عباس خداده، سالم: **التيار التجديدي في الشعر الكويتي**، الكويت: المركز العربي للإعلام، 1989، ط1، ص 258.

(32) النور من الداخل، ص 35.

(33) ذاكرة الآفاق، ص 352.

(34) النور من الداخل، ص 54 –55.

(35) النور من الداخل، ص 56. والفعل(مسك) لا يتعدى بنفسه.

(36) انظر عدداً من التشبيهات المقلوبة في شعر الفايز في: التيار التجديدي في الشعر الكويتي، ص 263.

(37) النور من الداخل، ص 18.

(38) النور من الداخل، ص55.

(39) رسوم للنغم المفكر، ص 215.

(40) ومن نماذج هذا النوع قوله:
– "مصباحي النفطيّ يلهث مثل عيني لا تنام " . النور من الداخل، ص 9.
– "والبدرُ يذبل مثل قنديلٍ تكسر" . النور من الداخل، ص 35– 36.
– الشمس في دروبنا تنهارُ – كأنّها عروسةٌ –إكليلها ممزقٌ" . النور من الداخل، ص77.

(41) إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، 1981، ط3، ص 145.

(42) النور من الداخل، ص 8 – 9.

(43) الصواب: ماخض كحامل وحائض. انظر: الفيومي، أحمد بن محمد: **المصباح المنير**، بيروت: المكتبة العلمية د. ت، ص 565.

(44) انظر: ابن مالك، جمال الدين محمد بن أحمد: **شرح التسهيل**، ج3، تحقيق :د. عبدالرحمن السيد ود. محمد المختون، القاهرة: دار هجر، 1990، ط 1، ص 226 وما بعدها.

(45) النور من الداخل، ص84 – 85.

(46) النور من الداخل، ص 20.

(47) مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري**، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1993، ط 3، ص93 بتصرف.

(48) النور من الداخل، ص 15.

(49) **تسقط الحرب**، الكويت: المركز العربي للإعلام، 1989، ط1، ص 64.

(50) النور من الداخل، ص 33.

(51) النور من الداخل، ص 35– 36.

(52) النور من الداخل، ص 39.

(53) ذاكرة الآفاق، ص 372.

(54) بقايا الألواح، ص 288.

(55) كمجموعتي (تسقط الحرب)و(خرائط البرق).

(56) النور من الداخل، ص49.

(57) انظر: خطابي، محمد: **لسانيات النص/ مدخل إلى انسجام الخطاب**، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2006، ط2، ص 332.

(58) وهو ما يذكرنا بقوله تعالى حكاية عن قوم عاد في سحابة العذاب (قالوا هذا عارض ممطرنا بل هو ما استعجلتم به ريح فيها عذاب أليم) [الأحقاف: 24].

(59) ذاكرة الآفاق، ص 378.

(60) ذاكرة الآفاق، ص 357.

(61) في الأصل: الصبير.

(62) فتوح أحمد، محمد: **الحداثة الشعرية: الأصول والتجليات**، القاهرة: دار غريب، 2007، ص 310.

(63) تسقط الحرب، ص 83 – 84.

(64) الجرجاني، عبدالقاهر: **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود شاكر، القاهرة: مطبعة المدني، 1992، ط 3، ص 393.

(65) ذاكرة الآفاق، ص 344 – 345.

(66) النور من الداخل، ص 33.

(67) ومن هذا القبيل قوله في النور من الداخل، ص 64: "**وكقطة صفراء تبدو الشمس في عيني – في ذاك الصباح** "
وقوله فيها ص 56: "**وكلخمة في البحر أعياها المطافْ – شقّت سفينتنا العبابَ لزنجبار**".

(68) انظر: المطعني، عبدالعظيم: **التشبيه البليغ هل يرقى إلى درجة المجاز؟** القاهرة: مكتبة وهبة، 2002.

(69) النور من الداخل، ص 84، 85.

(70) النور من الداخل، ص 14، 15.

(71) وقد يغدو ذلك وسيلة للسخرية والتهكم كما في قوله:
"**وجيشُه أرانب معارة الذيول**". (تسقط الحرب: ص 46).

(72) شاعر السمو زهير بن أبي سلمى: ص 222.

(73) النور من الداخل، ص 30

(74) تسقط الحرب، ص 65.

(75) ومن هذا القبيل قوله:

صدرها بيدر وأعينها نارٌ وفي شعرها انسياب السواقي

(خلاخيل الفيروز ص 497)
وقوله:

فهم شجر يهاجر عن طيور وهم نهر يهاجر عنه ماء

بقايا الألواح، ص 316.

(76) والمشهور منه العكس وهو إضافة المشبه به إلى المشبه كما في قولهم (ذهب الأصيل)و (لجين الماء)، وكما قول الشريف الرضي:

ولا يزال جنينُ النبت ترضعه على قبوركم العراضة الهمعُ

وانظر: أبو موسى، محمد: **التصوير البياني: دراسة تحليلية لمسائل البيان**، القاهرة: مكتبة وهبة، 1993، ط 3، ص 56 –57.

(77) النور من الداخل، ص 75.

(78) ذاكرة الآفاق، ص 384.

(79) ذاكرة الآفاق، ص 387.

(80) انظر مثلاً: ابن عقيل، بهاء الدين: **شرح: ألفية ابن مالك**، تحقيق: محيي الدين عبدالحميد، ج2، القاهرة: المكتبة التجارية، 1964، ط14، ص43.

(81) النور من الداخل، ص 68.

(82) النور من الداخل، ص 81.

(83) النور من الداخل، ص 32.

(84) النور من الداخل، ص 47.
ومن أمثلته أيضاً قوله في حداء الهودج، ص 462:

وثغر له حالاته حين تغتلي لآلئ /صدر أو حرير/ ذوائب

وقوله في رسوم للنغم المفكر ص 219:

يا سكر/الورد في تلك الشفاه ويا ضوء/الخدود التي شبّت ويا فاها

(85) النور من الداخل، ص 72.

(86) النور من الداخل، ص 79. في الأصل: الصبير. ولا وجه لها هنا.

(87) النور من الداخل، ص 107 – 110.

(88) ومن أمثلة هذا النوع قوله في ذاكرة الآفاق، ص 364، 365:
"ليبيا – ليبيا – يا أماً ترفع نهديها – كي ترضع أيتام النكسة".
"ناديتك يا ليبيا – يا ذات الشعر الأسود".

(89) النور من الداخل، ص 77.

(90) خلاخيل الفيروز، ص 528.

(91) النور من الداخل، ص 7.

(92) النور من الداخل، ص 91.

(93) النور من الداخل، ص 62، 67.

(94) انظر: الحملاوي، أحمد: **شذا العرف في فن الصرف**، القاهرة: مطبعة مصطفى البابي، 1965، ط 16، ص 44.

(95) النور من الداخل، ص 91.

(96) النور من الداخل، ص 38.

(97) النور من الداخل، ص 9.

(98) النور من الداخل، ص 25.

(99) ومعلوم أنه يمكن إجراء الاستعارة التبعية في الفعل، حيث شبه الغروب بالموت بجامع الاختفاء والتلاشي، ثم اشتق الفعل منه على هذا المعنى.

(100) النور من الداخل، ص 67. ومثله قوله (ص 68): "**الأرض تطردكم وتلفظكم متاهات البحار**".

(101) النور من الداخل، ص 67.

(102) التفتازاني، السعد: **المختصر**، ج2، ضمن مجموعة شروح التلخيص، ط ، القاهرة: دار السعادة، 1342 هـ، ص29.

(103) النور من الداخل، ص 62، 67.

(104) النور من الداخل، ص 44.

(105) النور من الداخل، ص 47 – 48.

(106) رسوم للنغم المفكر، ص 244.
وانظر أيضاً: "**وترصدته عيوني الظمأى لمعرفة اليقين**" (النور من الداخل، ص 54).

"**ينزف البحرُ رملها فهي ظمأى بنتُ ظامٍ تجسّدت في رمالِ**

(الطين والشمس، ص 168).

"**تلفتي فالحروف الخضر ظامئة** **كأنّها سرب أطيار بها سَغبُ**"

(رسوم للنغم المفكر، ص 215).

(107) تسقط الحرب، ص 81.

(108) النور من الداخل، ص 7.

(109) ذاكرة الآفاق، ص 371.

(110) النور من الداخل، ص 20.

(111) تسقط الحرب، ص 86.

(112) النور من الداخل، ص 48.

(113) حداء الهودج، ص 455.

(114) حداء الهودج، ص 458.

(115) ذاكرة الآفاق، ص 372.

* * *

Formation of the figures of speech in the poetry of Muhammad Al-Fayiz

Jassim Al-Fahid

This research Paper presents a critical induction that examines the forms of the figures of speech of the Kuwaiti poet Muhammad Al Fayiz whose poetic works are characterized by a collaboration of the traditional and the modern types. This qualifies it as expressive example of the modern poetic experience in Kuwait in its two ways. This study attempts to identify the role of the figures of speech in building his vision of the workd. This is based on two basic axes: humanizing the universe and the unity of the universe existence. This vision is also concerned with identification of the explanatory types that Al Fayiz uses to condense the images of the figures of speech and expanding their horizons. It analyses froms of multiple similes, the gathering of similes, making a simile between two images and the concept of the whole image in his poetry. This research paper also explores the structure of the complicated image and the nature of relationships that control its components. It shows the composing forms of the similes and the metaphors that are mentioned in his poetry. It attempts to identify their rhetorical effect.

❊ ❊ ❊