تمثلات الصورة الذاتية في شعر يحيى السماوي

Representations of the self-image in the poetry of Yahya Al-Samawi

أ.د.خضير عباس درويش [١]

Prof. Khudair Abbas Darwish (PhD)

الخُلاصة

إن موضوع البحث دراسة في تشكلات الصورة الذاتية للشاعر يحيى السماوي، وقد ارتأينا بحسب تحري تشكيلها أن تكون على ثلاثة مباحث هي: الذات المتسامية والذات المتفائلة والذات الفاعلة ، ففي الذات المتسامية نجدها ذاتاً عجنت بماء الإيثار وجبلت على السخاء , إنها ذات معطاء ليس للأخذ مساحة فيها ، فهي تتفنن وتبدع بصور العطاء والإيثار, وفي الذات المتفائلة كان الشاعر ينماز بذات متفائلة بعيدة عن اليأس على الرغم من معاناته ومكابدته ، وفي ذاته الفاعلة يُحيل الشاعر ذاته ذاتاً فاعلة تسعى إلى التغيير على وفق تصوره ورؤيته الشعرية.

الكلمات المفتاحية: السماوي، الذات، التمثل، الشاعر

Abstract

The subject of the research is a study of the formations of the self-image of the poet Yahya Al-Samawi. We have decided, according to the investigation of its formation, that it should be in three sections: the transcendent self, the optimistic self, and the active self. In the transcendent self, we find it a self kneaded with the water of altruism and molded on

١- جامعة الزهراء

generosity. It is a giving self that does not have space for taking. It is creative and innovative with images of giving and altruism. In the optimistic self, the poet was characterized by an optimistic self far from despair despite his suffering and struggle. In his active self, the poet transforms himself into an active self that seeks change according to his perception and poetic vision.

Keywords: Al-Samawi ،self ،representation،poet.

المقدمة

يحيى السماوي شاعر عراقي استطاع ان يثبت بصمته الشعرية ليس على خارطة الشعر العراقي الحديث فحسب، وانما على خارطة الشعر العربي كذلك.

كتب الشاعر الشعر العمودي كما كتب شعر التفعيلة والنثر وكان مجيداً في كل ما كتب.

وقد حقق الشاعر حضوراً شعرياً طيباً فحظيت دواوينه الشعرية بالعديد من الجوائز كما حظي شعره بالكثير من الدراسات الأدبية والنقدية وترجم الى لغات عديدة، وهذا ما كان مرد توجهنا للاهتمام بشعره ودراسته.

وموضوع بحثنا دراسة في تشكلات الصورة الذاتية للشاعر يحيى السماوي في ديوان (قليلكِ لا كثيرهن) وقد ارتأينا بحسب تحري تشكيلها أن تكون على ثلاثة مباحث هي: الذات المتسامية والذات المتفائلة والذات الفاعلة.

المبحث الأول : الذات المتسامية

إن ما يلفت النظر في شخصية الشاعر يحيى السماوي الشعرية ، هو تلك الذات المتسامية التي تعطي الكثير وترضى بالنزر اليسير أو حتى بدونه ، إن ذاته عجنت بماء الإيثار وجبلت على السخاء , إنها ذات معطاء ليس للأخذ مساحة فيها ، فهي تتفنن وتبدع بصور العطاء والإيثار, فهو كما يقول ناشر الديوان (عبد المقصود محمد سعيد خوجة): " يظل يهفو أبداً نحو مرافئ النور ومواكب الثوار ويستجمع شظايا نفسه ليرسم بها فسيفساء الجمال في عالم القبح ويرتق بها بسمة الطفل الغرير وسط جنون الكبرياء وجراحات الوطن ، إنه ساحر الكلمة الذي يعد الناس بولائم العرس الأسطوري" [٢].

وإذا ما نظرنا إلى قصائد الشاعر نرى أن ذاته المحبة المتسامية تتجلى بصور ومستويات كثيرة ومتنوعة ففي قصيدة (تضاريس قلب) يقول:

لثرى الأحبةِ.. لا الثريا

يممتُ قلبي .. واستعنتُ بأصغريا

٢ – قليلك لا كثيرهنّ: يحيى السماوي , ط٢ ، جدة ٢٠٠٧ , ص ٨.

جسراً

يشدُّ إلى ضفافكِ ناظريا

لي أن أحبك

كي أصدق أنني ما زلت حيا ..

فالشاعر أسس لمطلع قصيدته بأسلوب التضاد فابتدأ بلفظ الثرى ، وقد قصد التراب ، وانتهى بلفظ الثريا وقصد النجوم أو الكواكب ، وهو على الوجه البلاغي من الجناس المكتنف غير التام (الثرى ، الثريا).

لقد أراد الشاعر باستعماله هذا الجناس ، أن يقيم مقارنة بين مستويين متداخلين هما: المستوى المكاني ممثلاً بما هو أدنى الثرى وبما هو أعلى الثريا , والمستوى الآخر هو المستوى القيمي المتمثل بتفضيل تراب الأحبة الذي هو في الدون على الذي في العلو (الكواكب) ذلك لأن الثرى مكان الأحبة ، وهو لهذا قد خالف دلالة القول الدراج (شتانَ ما بين الثرى والثريا).

ولقد أسهم أسلوب التضاد في تشكيل البنية النصية على وفق الكيفية التي اقتضاها الموقف الشعري , إذ " إنّ قيمة التضاد الأسلوبية تكمن في نظام العلاقات ، الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين وعلى هذا فلن يكون له أيّ تأثير ما لم يتداعَ في توال لغويّ ، وبعبارة أخرى : فإنّ عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية ، مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة "[٣].

وتواصلاً وتأكيداً لما ذهب إليه الشاعر يقول بعد ذلك: (**يممتُ قلبي**) فهو قد يمَّمَ قلبه لثرى الأحبة ولم يبمم وجهه على وفق ما هو متعارف عليه ولقد أنتج هذا الإبدال اللفظي انزياحاً أحدثه الأداء الاستعاري ، لتأكيد حالة الانفعال العاطفي والارتقاء بها , لذا فإن" الاستعارة الشِّعريّة هي انتقال من اللغة ذات اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية ، انتقال يتحقّق بفضل استدارة كلام معيّن يفقد معناه على مستوى اللغة الأول لأجل العثور عليه في المستوى الثاني"[٤].

ثم يقرن وجوده بحبه فيجعل حياته مساوية لحبه، فكأنه قد خلق لأجل هذا الحب إذ يقول: **لي أن أحبك كي أصدق أنني ما زلت حيا** وهذا المحب المتيم يحاول الاقتراب من حبيبته بأية وسيلة فهو يتمنى أن يجف النهر بين يديه ليطرق باب نبعها مستجدياً ريها إذ يقول:

أن يجف النهر بين يدي

فأطرق باب نبعك غائم العينين

أستجديك ريا

---

٣ – علم الأسلوب , مبادئهُ وإجراءاتهُ : صلاح فضل,كتاب النادي الأدبي ، جدّة ، ١٩٨٨، ص ٢٥٦.

٤ – بنية اللغة الشعرية : جان كوهن , ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، ط١, دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ١٩٨٦, ص١٢٩.

وأرى هنا أن الشاعر قد ذهب بعيداً وهو يشكل هذه الصورة التجريدية، ما زاد من جمالها، إذ جعل للنبع باباً ليطرقهُ بغية استجداء الماء، فهو يستجدي ماءها هي لا غيرها، أملاً بريّها وليس سواها ، وأرى أيضا أن هذا المحب كان حريصاً على إظهار شغفه بمن يحب ، وكان أنسب أن يقول: ماطر العينين وليس غائم العينين ، مع تأكيدنا أن هذا الإبدال متوافق والوزن الشعري ولا يخل فيه , فكلمة غائم مساوية في وزنها كلمة ماطر.

ثم يذهب الشاعر صوب التراث ليستعير منه ما يوظفه في قصيدته , فالشاعر" يجد فيه غذاء روحه ونبع إلهامه وما يتأثر به من النماذج , فهو مطالب بالاختيار دائماً ، مطالب بأن يجد له سلسلة من الآباء والأجداد في أسرة الشعر"(٥). لقد توجه الشاعر إلى التراث ليؤكد بذلك تسامي حبه بعد أن تشبه برموز الحب الكبيرة في تراثنا العربي " إنّ التجربة الشعورية بما لها من خصوصية في كلّ عمل شعريّ، هي التي تستدعي الرمز القديم، لكي تجد فيه التفريغ الكلّي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية "(٣).

فهو يقول :

لي أن أعيد الاعتبارَ إلى الجنون
كأن أعيشَ عذابَ قيس بن الملوّح
والقتيل الحميري
وأن أجوبَ مفاوزَ الأحلام
معموداً شقيا
لأطلَّ من جرحي عليكِ
مضرجاً بالوجدِ
كهلاً راعف العكازِ
منطفئ المحيا
حتى إذا جست يداكِ يدي
أعودُ فتىً بهيّا

هنا يريد الشاعر أن يعيد الاعتبار إلى الحب ممثلاً بالجنون لأن الحب العظيم في تراثنا العريق كان مساوياً للجنون والجنون يُعد مرحلة من مراحل الحب أو درجه من درجاته ، فالمحب عندما يبلغ مرحلة الهيام التي تمثل المرحلة الأخيرة من مراحل الحب , يكون الجنون قد تلبسه فـ " الهُيام : كالجنون , وفي التهذيب كالجنون

(٢) الأعمال الكاملة: صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٩٢، ج٩, ص ١٥٢.

(٣) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: عز الدين اسماعيل، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨١, ص ١٩٩.

من العشق ، يقال: هام في الأمر إذا تحير فيه , وهو أيضا الذاهب على وجهه عشقا , والاسم الهُيام , ورجل هيمان شديد الوجد , والهُيّام : العشاق والهُيّام الموسوسون "[٦].

وهو لذلك يستشهد بمجنون ليلى (قيس بن الملوح) و (الحميري) ويتمنى أن يعيش عذابهما ومعاناتهما وهما يعيشان ذلك الحب الكبير النقي ، ولذلك يريد أن يرسم حياته كما كانت حياتهما فيجوب مفاوز الأحلام كما كانا يجوبان مفاوز الصحراء ، ويبقى كذلك وإن تقدم به العمر فيصبح كهلا منطفئ المحيا ، ولكنه عندما يلتقي حبيبته وتجس يداها يديه ، يعود شاباً بهي الوجه.

لقد تعامل الشاعر مع التراث تعاملا ايجابيا، فهو قد وظفه وتمثله ولم يكن مقلدا، فعلى الشاعر وهو يلتفت إلى التراث أن

يجعل قصيدته " تبدأ من التراث لتستغني عنه وتتجاوزه إلى نفسها فتصبح مرجع ذاتها وإلا أشبهت طفلاً لا ينمو"[٧].

ويعود الشاعر لتأكيد تسامي ذاته إذ يقول في مقطع آخر من القصيدة:

لي أن أكون على الخطيئةِ
حينَ تطرقني عصيا
لي أن أذود عن الحمام
وأن أصيّرَ أضلعي فنناً
وعُشّاً مقلتيا
لي أن أرش بكوثر الصلوات أيامي
ليبقى عشبُ عاطفتي بلا دغلٍ
وزهرُ غدي نديا
كيما أكونَ مؤهلا للعشق
والصبَّ التقيّا

فهو يريد أن يرتفع بذاته فيعصمها ويربأ بها عن ارتكاب الخطيئة , فتكون ذاته عصية على أن تدنس بالخطايا ، وهو لذلك يعدُّ نفسه مدافعاً عن النساء اللواتي يشبههن بالحمام ، وحامياً لهن فيرسم لنا صورة تجريدية حين يجعل أضلعه أغصاناً لملتقى الحمائم وعينيه عشاً آمناً لتنام فيه " الحمائم التي تشدُو وتهدلُ ،

٦ – لسان العرب : ابن منظور , دار صادر , بيروت ١٩٥٥, ج ١٢, ص ٦٢٦.
٧ – الشعر رفيقي: أحمد عبد المعطي حجازي دار المريخ ، الرياض ,١٩٨٨, ص١٤٠.

وتسجعُ فتُشْجِي قلوب العرفاءِ ، وتحركُ فيهم تِحْنَاناً إلى الكينونةِ التي اعْتُبِرَتْ عندَهُمْ وطنَ الأوطانِ ، وتثير فيهم شوْقَاً لا متناهِياً ، على ما يُمْكِنُ أَنْ يُوْصَف عودٌ على البدءِ"[٨].

ثم ينتقل لتوظيف ما هو متوارث اجتماعياً من رش الماء أو العطر للتبرك أو لتحقيق غاية اعتقادية، فالشاعر" لا يكون شاعراً بمجرد نقل هذه الصور وتسجيلها، وإنما يكون كذلك إذا استطاع أن يراها رؤية جديدة، وأن يؤلف بينها تأليفاً خلاقاً، ويعبر

عنها تعبيراً غير مسبوق يبث فيها معنى لم يكن موجوداً فيها من قبل "[٩].

فقد شكل لنا الشاعر صورة تجريدية تحصلت من إضافة ما هو محسوس (الكوثر) إلى ما هو مجرد (الصلوات) إذ انه يريد أن يرش أيامه بكوثر الصلوات ليبقى عشب عاطفته بلا دغل وهو هنا عمد إلى استعارة الدغل ليعبر به عن كل ما يشوب عاطفته فيؤثر في نقائها.

لقد اعتمد الشاعر الطبيعة بعنصرها النباتي في تشكيل صورة ذاته المتسامية، فقرن العشب بعاطفته بالإضافة ورمز به إلى نقاء ذاته حين أراد أن يكون له عشباً بلا دغل.

إن نقاء الذات هذا جاء بتأثير المستوى الإجرائي الذي سبقه والمتمثل برش أيام الشاعر بكوثر الصلوات.. إذ إن كوثر الصلوات على مستوى النتائج المتحصلة سوف يسهم في تشكيل الذات النقية المتسامية ويجعل أيام عمره ندية، تلك الأيام التي رمز لها بالزهر ليشكل لنا حالة من التجانس بين الكوثر والزهر على المستوى الإجرائي ونتائجه المتحصلة، وبذلك يكون على وفق هذه الصورة التي رسمها لذاته مؤهلاً للعشق، فيكون عاشقاً متيماً تقياً نقيا . " إن أولى مميزات الشعر استثمار خصائص اللغة، بوصفها مادة بنائية، فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صورة إيحائية، ومن خلال هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة "(٢).

وما هو جدير بالانتباه في هذه القصيدة، أن الشاعر وهو يرسم صورة ذاته المتسامية على المستوى الإجرائي قد استعمل تشكيلاً لغوياً متناغماً مشكلاً من حرف الجر (اللام) المقترن بالضمير (الياء) العائدة على المتكلم ثم (أن) المصدرية الناصبة ثم (الفعل المضارع) الدال على الحضور والاستقبال وكرر ذلك ست مرات في القصيدة وبالشكل التالي:

١- لي أن أقيمَ بأخر الدنيا ٢- لي أن أعيد الاعتبار إلى الجنون ٣- لي أن أحب الناس ٤- لي أن أكون على الخطيئة ٥- لي أن أذود عن الحمام ٦- لي أن أرش بكوثر الصلوات أيامي.

---

٨ – أسئلة الشعر: أحمد عبد المعطي حجازي , ط١ منشورات الخزندار ، جدة ، ١٩٩٢ , ص٢٢١.

١ – الرمز الشعري عند الصوفية: عاطف جودة نصر، ط ٣, دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت لبنان ، ١٩٨٣, ص ٢٩٦.

٢ – ظوهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل: عصام شرتح , منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق , ٢٠٠٥, ص٧.

٣ – التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية: موسى ربابعة ، جامعة اليرموك ، الأردن ، ١٩٨٨ ، ص ١٥.

في هذه التشكيلات الشعرية استعمل الشاعر التكرار الاستهلالي الذي يتوافر على" فاعلية قادرة على منحِ النصّ الشعريّ بنية مُتَّسقة إذ إنّ كلَّ تكرارٍ من هذا النوع قادرٌ على تجسيدِ الإحساس بالتسلسلِ والتتابعِ ، وهذا التتابع الشكليّ يعينُ في إثارة التوقُّع لدى السامع وهذا التوقُّع من شأنِهِ أن يجعلَ السامعَ أكثرَ تحفُّزاً لسماعِ الشاعر والانتباه إليه "(٣).

إن الشاعر وهو يبتدئ هذه التشكيلات الشعرية بحرف الجر(اللام) الذي يحمل دلالتي الإلصاق والاقتران أراد أن يقرن متحصلها على المستوى الإجرائي بذاته , فجاء بالأفعال المضارعة المبتدئة بالهمزة من حروف المضارعة (أنيت) الحاملة لدلالة المتكلم المفرد , وهكذا يستحيل الفعل " بقوته البنائية إلى مولِّد للطاقة ، التي تمد عناصر النصّ بدفعاتٍ متوالية وتشحنها بالقوّة الحركية والتوالدية بدءاً من الإيقاع ، وانتهاء بالتوليد الغنيّ للعلاقات الداخلية في النصّ "[١٠]. إذ إن مهمة الفعل تكون قد تغيرت , وهنا " يتخلَّى الفعل عن دوره كمؤشّر على التحوّلات الطارئة إلى صانع لهذه التحوّلات ، أي إلى طاقة توليدية لحركة التداعي والاستدعاء والتحوّل والتفاعل وما يرافق ذلك من انبثاقات دلالية مفاجئة "(٢). وهو بذلك قد ألزم نفسه بالمستويات الإجرائية المختلفة المتحصلة من هذه التشكيلات الشعرية المتباينة في التشكيل والمتفقة في الدلالة، ذلك أنها جميعاً تسهم في تشكيل صورة ذات الشاعر المتسامية حين يبرر لنا بأجوبة شعرية لماذا أراد لذاته أن تفعل ذلك؟

إن مجيء الشاعر بهذه التشكيلات اللغوية المتكررة من حرف الجر اللام المقترن بالضمير الياء (لي) بهذه الكثرة فضلاً عن (التوشيح) الذي تأتّى من استعمال الشاعر للأفعال المضارعة المتساوية في الوزن , قد أكسب تشكيل القصيدة تماثلاً إيقاعياً عزز تنغيمه نظم الشاعر القصيدة على البحر الكامل الذي يتميز إيقاعه بالانسيابية والغنائية العالية.

المبحث الثاني : الذات المتفائلة

على الرغم من معاناة الشاعر يحيى السماوي ومكابدته، إلّا أن ما هو جميل فيه، هو هذه الذات المتفائلة البعيدة عن اليأس، ومن ذلك ما يتجلى في قصيدة له بعنوان أربعة أرغفة من تنور القلب يقول: حين **يكون الكأسُ فارغاً**

وحين يفرغ البستان من ظلاله
وتفرغ الساعة من قهقه الثواني
وحين تخلو روضة السطور

١٠ – مسار التحولات , قراءة في شعر أدونيس: أسيمة درويش , ط١، دار الآداب , ١٩٩٢ , ص ٢٣٩.
٢ – نفسه : ص ١٤٥.

من زنابق المعاني

أملؤها بكوثر الأماني

وبالتسابيح التي

تفيض من قلبي على لساني

هنا يرسم الشاعر صورة ذاته الحكيمة المتفائلة القادرة على الخلق والتغيير ، وهو يقيم نصه على حالتين متضادتين هما: الخلو والامتلاء فهو بقوله **(حين يكون الكأس فارغاً)** إنما يشير بهذا التشكيل على المستوى الرمزي إلى حالة الظمأ وبقوله: **(حين يفرغ البستان من ظلاله)** إلى حالة الجدب ، ذلك أن وجود الظلال مرهون بوجود الأشجار ، وهو بإفراغ الساعة من قهقهة الثواني إنما يشير بهذا التشكيل الاستعاري التجريدي إلى غلظة الزمن رامزاً إلى قساوة الحياة وشدتها بدلالة الساعة المتجهمة لفروغها من قهقهة الثواني دلالة الانشراح والارتياح.

وهو حين يفرغ روضة السطور من زنابق المعنى إنما يشير إلى حالة التردي على المستوى الأدبي الشعري رامزاً له بروضة السطور، فهي حديقة الشعر حين تخلو من زنابق المعنى، وهو تشكيل شعري متجانس استعمل فيه الشاعر العنصر النباتي من عناصر الطبيعة في إبدال لفظي موفق على مستوى التشكيل الاستعاري .

إن تكراره الميقات الزمني باستعماله ظرف الزمان (حين) المكرر ثلاث مرات والفعل المضارع (يفرغ ، تفرغ) بصيغتيه المتقاربتين صوتياً فضلا عن مجيئه بالفعل المضارع (تخلو) المتضمن للدلالة نفسها ، قد أكد حالة الخلو على وفق التشكيلات الرامزة التي أسهم المستوى الإيقاعي المتولد من ذلك التكرار في تحقيق الدلالة الرمزية التي أرادها الشاعر، وبهذا أكمل رسم صورة الخلو لينتقل إلى رسم الصورة المضادة صورة الامتلاء، إن " القصيدة في أسمى تجلياتها محاولة للنفاذ إلى الواقع بكيفية أو بأخرى ، إنها محاولة لتحقيق الانسجام عبر التآلف الحاصل في الواقع المعيش ، ولما كان الواقع لا ينتمي إلى القصيدة إلا من خلال الشرط اللغوي فإن الشاعر يعيد صياغة هذا الواقع بالواقع انطلاقاً من التمرد عليه لإعادة بنائه بشكل جديد تبدو معه اللغة غريبة عن واقعها الأول واقع القول المؤتلف ، وفي غرابتها تتجلى معانقتها للواقع الثاني واقع القول المختلف "[١١].

أما الصورة المضادة، صورة الامتلاء فيشكلها بقوله:

أملؤها بكوثر الأماني

وبالتسابيح التي

١١ – اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد: محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد ، ١٩٩٧، ص ٢٧.

تفيض من قلبي على لساني

إذن يذهب الشاعر إلى اعتماد الموقف الذي يحقق له التوازن الحياتي مع ما يحصل على المستويين الإنساني والشعري اللذين اعتمدهما أساسا في تشكيله لصورة الامتلاء التي رسمها رداً على حالة الخلو تلك.

لذا فهو يذهب ليملأ حالة الخلو على وفق رؤيته الشعرية معتمداً ما يناسبها على المستوى الإجرائي، فيكون كوثر الأماني، وهو تشكيل تجريدي تحصل من إضافة مجرد إلى مجرد (الكوثر، الأماني) ذلك أن مما تعنيه كلمة الكوثر التي وردت في القرآن الكريم: الخير الكثير أو نهر في الجنة ، وهو الشراب العذب على غير تحديد.

وهنا يكون المعنى، أن الشاعر سيملأ ذلك الخلو بكثير من الأمنيات العذاب وبالتسابيح الصادقة بدلالة انبعاثها من القلب قبل أن ينطقها بلسانه تأكيداً لحالة التفاؤل وتزوداً بالصبر لاجتياز المصاعب وعقبات الحياة، وهذا ما يتأكد أيضا بقوله:

رسمت بالإشارة
أرجوحة
نسجت للكوة في الجدار
من هدب المنى ستارة
وقبل أن أنام في كوخي على وسادةٍ حجارة
دونتُ في دفتر عمري هذه العبارة
كل امرئ
يمكنه أن يعقد الألفة
بين الماء والنار
وان يصنع من ديجوره نهاره

هنا يذهب الشاعر إلى تأكيد روح التفاؤل بداخله واعتماده الصبر وهو يكشف عن ذات شفيفة بعيدة عن التعقيد، فهو يكتفي برسم الأرجوحة، بصورتها، ولا يُصر على تحقق وجودها على المستوى الواقعي، وهو تشكيل رمزي ضمنه الشاعر دلالتي الاستطاعة والاستعاضة اللتين يؤكدهما في قوله:

نسجت للكوة في الجدار
من هدب المنى ستارة

وهي صورة استعارية تجريدية ذهب الشاعر فيها بعيداً في التجريد ، حين جمع بالإضافة بين مجردين بعيدين فيما بينهما (هدب المني) ليسهِّل بذلك عملية نسجه الستارة للكوة في الجدار، لذا فإن" الشاعر

الجديد فارس ينتشل الكلمات ، ينسلها كلمة كلمة من نسيجها القديم يخيطها كلمة كلمة في نسيج جديد ، وإذ يفعل ذلك يفرغها من شحنتها القديمة ، من دلالتها وتداعياتها ، يملؤها بشحنة جديدة ، تصبح لغة ثانية لا عهد لنا بها ، لذلك لا بد لتفهمها و تذوقها من الخبرة والممارسة ، وما لم نفهمها وتذوقها لا نستطيع أن نكتشف ما وراءها ، إنها مفاتيحنا إلى عالم الشاعر ، عبثاً نحاول

الدخول إلى هذا العالم قبل أن نمسك بمفاتيحه بمفاتيحه"(١٢).

ثم يذهب إلى تأكيد قناعته وبساطته في حياته كما يراها بقوله: **(وقبل أن أنام في كوخي على وسادة حجارة)** فبيتهُ كوخ ووسادته حجارة وعلى الرغم من ذلك فهو يمتلك رؤية شعرية حكيمة جعلته يدون كما يقول: **في دفتر عمري هذه العبارة)** ودفتر عمره استعارة رامزة لسجل حياته كاملة.

أما العبارة التي دونها فتتمثل بقوله:

كل امرئ

يمكنه أن يعقد الألفة

بين الماء والنار

وأن يصنع من ديجوره نهاره

وهنا تتجلى ما نستطيع أن نقول عنه شعرية الحكمة التي يسعى فيها الشاعر للجمع بين المتضادات والتأليف بينها، برمزية الجمع بين الماء والنار، والظلام والضياء، وهو يؤكد من خلال

ذاته قدرة الإنسان بإصراره غير المتناهي على الخلق والابتكار لرسم حياة أفضل ، ذلك " إن الثورة اللغوية تكمن في تهديم وظيفة اللغة القديمة ، أي في إفراغها من القصد العام الموروث هكذا تصبح الكلمة فعلاً لا ماضي له ، تصبح كتلة تشع بعلاقات غير مألوفة ، الثورة التي نتطلع إليها في اللغة العربية ليست إذن شكلية أو جمالية تقتصر همها على حروفية الألفاظ جسرها الخارجي على تآلفات النغم واللفظ ، وإنما هي تفجير اللغة من الداخل ، إن ثورة اللغة حين تقتصر على الشكل ، على الجرس وإيقاعاته النغمية تتحول إلى ترجيع مصطنع "(١٣).

وفي حدود مساحة هذا الموضوع يقول:

بنيتُ في خيالي

مئذنة.

وملعبا طفلا

١٢ – زمن الشعر: أدونيس ، دار الساقي ، لبنان ط١، ٢٠٠٦ ، ص٢٧٢.
١٣ – زمن الشعر، ص ٢٣٩.

وطرزت الصحاري بالينابيع التي تجول
في غابات برتقال
وعندما غفوت تحت شرفة ابتهالي
شعرتُ أن خيمتي حديقة
وأنني سحابة
تزخ في برية الوحشة
أمطاراً من الظلال

كثيرا ما يلجأ الإنسان إلى الخيال، ليحقق قدراً من التوازن النفسي في حال شعوره بعدم إمكانية تحقيق ما يسعى إلى تحقيقه من أهداف أو رغبات فيلجأ إلى تحقيقها في مسافات الحلم الشاسعة، وهذا ما عمد إليه الشاعر بلجوئه إلى الخيال ليسخره في تشييد ما يريد ، فها هو يبتني في مساحات خياله مئذنة ولكن لو سألنا لماذا المئذنة ؟ التي لم يذكر الشاعر تفاصيلها أو الغاية منها ، ولكنه أودع ذلك في المساحة البيضاء بفراغها المنقط ، فترك للقارئ تقصي ذلك " إن القصيدة عمل خاص جدا لا تذهب بنفسها إلى الآخرين دائما ، ولا تفتح مغاليقها لهم جميعا وفي كل وقت ، فهي ليست أغنية أو إعلاناً بل هي عمل غائم ومشع في آن واحد لذلك فإن ما فيها من ضوء يظل كامنا أو مؤجلا في انتظار قارئ مرهف لا قارئ عام ، قارئ قادر على إحداث ذلك التماس المقلق بينه وبين النص"[١٤]. فليس من مهام الشاعر الخوض في التفاصيل وليس من مهمة الشعر الالتفات إلى الجزئيات التي يصلح لها النثر بشموليته لا الشعر بمحدوديته القائمة على أساس من الإيحاء والتكثيف والاقتصاد في مستويات التشكيل الشعري المختلفة. ونرى أن وجود المئذنة قائم على أساس ديني، وهي على المستوى الرمزي تتضمن معاني النصح والتوحد والاجتماع على ما هو صالح ومفيد للناس، وهو بإقرانه الملعب بالطفولة إنما يشير إلى حالة البراءة وهناء الحياة وصفائها.

ثم يقول وهو يجول في مساحات أحلامه المؤنقة: **وطرزت الصحاري بالينابيع**..

هنا يتجه الشاعر بجهده الحلمي صوب الحقل المائي، ممثلا بالينابيع الكثيرة التي سيقوم بحفرها، والصحاري ليطرزها بألوان النباتات البهيجة مساحات الجدب الشاسعة، فيحيلها رياضاً زاهية وغابات ضاحكة السلال، هذا ما يتمناه ويريده أن يتحقق على المستوى الواقعي للحياة.

ويبقى الشاعر في مساحات الأحلام لينتقل من حالة التمني ممثلةً بأحلام اليقظة.. إليها في حالة الحلم ممثلاً في رؤيا المنام، لذا فهو بعد أن يغفو داعياً متضرعا، يحلم بأن خيمته استحالت حديقة، هنا يعمد الشاعر إلى إحالة عنصر الجماد في الطبيعة ممثلاً بالخيمة إلى العنصر النباتي فيها، وهو انتقال من رمزية

١٤ – ها هي الغابة فأين الأشجار: علي جعفر العلاق ، دار أزمنة للنشر ، الأردن ، عمان ، ط١ ٢٠٠٧، ص٨.

الارتحال وعدم الاستقرار إلى رمزية الاستقرار والثبات، من رمزية الجدب واليباس إلى رمزية الخصوبة والنماء، أما هو فيحلم أنه استحال سحابة:

تزخ في وحشة البرية

أمطاراً من الظلال...

هنا يعود الشاعر إلى الحقل المائي ، فيحيل نفسه غيمة محملة بالأمطار تبدد بمائها وحشة الصحراء ، حين ترتسم لوحات الخضار والأشجار فوق رمالها ، وتطرز ألوانها وظلالها مساحاتها الشاسعة ، فغاية " الشعر لا يتلقى اللغة قط مادة يتصرف فيها وكأنها معطاة من قبل ، بل الشعر هو الذي يبدأ بجعل اللغة ممكنة ، وبهذا الاعتبار ينبغي أن نفهم ماهية اللغة من خلال ماهية الشعر[١٥].

وأرى أن أقول هنا حسنا فعل الشاعر وهو يساوي بتشكيله الشعري (أمطاراً من الظلال) بين الكثافة المطرية والكثافة الشجرية ممثلة بالظلال وتتجلى الكثافة المطرية في استعماله الفعل المضارع (تزخ) الحامل لدلالة الكثرة والاستمرار، أما الكثافة الشجرية فتتجلى بالمساواة بينهما حين قرن الأمطار بالظلال في قوله **(أمطاراً من الظلال)** فأحال الظلال إلى أمطار على المستوى الكمي ، رامزاً بذلك إلى البهجة والتفاؤل ، فالمطر حامل لبشرى النماء والخير الوفير.

المبحث الثالث : الذات الفاعلة

وفيها يُحيل الشاعر ذاته ذاتاً فاعلة تسعى إلى التغيير على وفق تصوره ورؤيته الشعرية كما في قصيدة له بعنوان (إهداء) وهي القصيدة التي استهل بها الشاعر ديوانه، وفيها يهدي قصائد هذا الديوان إلى كثير من المهدى لهم، وهو إهداء موفق أظهر فيه الشاعر ذاته المتشحة بمعاني الإنسانية العالية، برؤية شعرية موفقة، إذ إن الشاعر استطاع بمقدرته الفنية أن يوزع إهداءه على جميع عناصر الطبيعة ممثلة: بالإنسان والجماد والحيوان والنبات.

فها هو يبتدئ إهداءه بالطفل ثم الأم ثم الأب إذ يقول:

للطفل

يحبو فوق أرصفة الكلام

للأم تحضنهُ... تزقُ مكارم الأخلاق

للأب

عائداً بحصاد ساعده الحلال

مُعطراً بندى الجبين

١٥ – في الفلسفة والشعر: مارتن هيدجر ، ترجمة عثمان أمين ، ص٩٦.

فالشاعر يبتدئ إهداءه بالإنسان ، ويُؤثر أن يبدأ بنشأته الأولى ممثلة بالطفولة ، وهو بإهدائه شعره إلى الطفولة يذهب إلى رسم صورتها شعرياً معتمداً العنصر الزمني ومُؤسساً على تشكيل استعاري بقوله) **للطفل يحبو فوق أرصفة الكلام)** ويتمثل الأساس الزمني هنا ليس في المرحلة الزمنية العمرية ممثلةً بمرحلة (الحبو) حسب ، وإنما في مرحلة أخرى هي مرحلة ما قبل النطق أو ما قبل الكلام عند الطفل ، وهما مرحلتان متزامنتان بقدر كبير، وقد آثر الشاعر أن يجمع بينهما في هذا التشكيل الشعري الاستعاري حين جعل الطفل يحبو ليس على الأرض أو على أرصفتها ، وإنما على أرصفة الكلام ، فاشتملت عملية الحبو بمستواها الإجرائي على مرحلة (الحبو) السابقة للمشي وعلى مرحلة (الحبو الكلامي) السابقة لمرحلة الكلام ، وهاتان المرحلتان يتمثل فيهما جمال الطفولة وبراءتها " ذلك أن إبداع الشاعر لا يعزى إلى الكلمات فحسب ، وإنما إلى نظم الكلمات وترتيبها واستغلال خواصها الصوتية والصرفية في سبيل تنسيقها في تراكيب متجانسة يضفي عليها الشاعر الكثير من مشاعره ، وههنا تتحقق جمالية النظم عن طريق التلاحم القائم بين تركيب المبدع والشعور الخاص ، أي بين الوسيلة الفنية والرؤية الداخلية لدى الشاعر[١٦].

ثم يذهب إلى الأم ، وحسناً فعل الشاعر حين جعلها مرتبطةً بطفلها إذ يقول: **(للأم تحضنهُ.... تزقُّ مكارمَ الأخلاق)** هنا يعتمد الشاعر المستويين: النفسي والاجتماعي في عملية التشكيل الشعري ، وهو يرسم صورة الأم الراعية فيُظهرها على المستوى الأول محتضنةً طفلها بفعل غريزة الأمومة ، ويرسم صورتها على المستوى الثاني وهي تأخذ دورها الاجتماعي المهم في تنشئة الأجيال وتوجيههم الوجهة الاجتماعية الصحيحة.

فبعد صورة (الحنو) احتضاناً تأتي الصورة الثانية **(تزقهُ مكارم الأخلاق)** وهي صورة استعارية تشبيهية غير تصريحية ، ذلك أن الشاعر استعار عملية الزّق بمستواها الإجرائي من الطيور حين تطعم أفراخها الصغار زقاً بمناقيرها إلى الأم وهو بذلك أراد التأكيد على ثلاثة أشياء: يتعلق الأول منها بالطفل في رسم صورة الطفولة وحاجة الطفل إلى أمه ، أما الآخران فيتعلقان بالأم في صورتي (الحنو) و (التوجيه) وقد كان الشاعر موفقاً في رسم صورة الأم الثانية التي اعتمد فيها الإبدال اللفظي باستعارة (الزّق) من الطيور إلى الأم ، إذ ساوى بذلك بين عمليتي الزّق والرضاعة ليجعل الأم تمزج حليبها بمكارم الأخلاق وهي ترضع طفلها ، لذا فإنّ " لغة الشّعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق ، فالشّعر ليس مساراً للعالم ، وليس الشّاعر الشّخص الّذي لديه شيء يعبر عنه وحسب، بل هو الشّخص الّذي يخلق أشياء بطريقة

١٦ – الايقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث: خلود ترمانيني رسالة دكتوراة ، إشراف : أحمد زياد محبك جامعة حلب مخطوطة ، ٢٠٠٤ ، ص ٩٥.

جديدة[١٧].هكذا هي صورة الأم في نظر الشاعر، وهي صورة الأم المثالية التي يريد تأكيدها ودوامها في مجتمعنا.

ثم يذهب لرسم صورة الأب المهدى شعره فيقول: **للأب / عائداً بحصاد ساعده الحلال** / وهي صورة حسية بصرية متحركة اعتمد فيها الشاعر المستوى الزمني أساساً في التشكيل ، متمثلاً بزمن رجوع الأب بعد انقضاء وقت عمله ، وهو يحمل كما وصفه الشاعر (**حصاد ساعده الحلال**) وهي صورة رامزة لعرق جبين الأب الذي يريقهُ وهو يؤدي عمله ، لذا يذهب إلى تشبيههِ بالندى المعطر بقوله: (**معطراً بندى الجبين**) وهذه صورة حسية مشتركة بين ما هو بصري صورة (العرق) مُمثلاً بالندى وبين ما هو شمي ممثلاً بالعطر، وهكذا يحيل الشاعر عرق جبين الأب في عمله ، ندى معطراً ، ليستحيل ذلك العرق عطراً طيباً يفوح به جبين الأب ، ليحصل بجرائه على أجره الحلال الذي رمز له الشاعر بالحصاد وجعله مساوياً له مشابهةً مع عملية الحصاد بعد ما يبذر الإنسان من زرع ويوليه الرعاية والاهتمام ليعود الأب بعد انقضاء وقت العمل حاملاً لعائلته متطلبات معيشتها.

لقد تمكن الشاعر أن يرسم لنا صورة الأب بتصوير مركب جمع فيه بين ما هو حسي ، بصري ، حركي ، سمعي ، إذ أن " الشعور يظل مبهماً في نفس الشاعر فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة ، ولا بد أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التصوّر تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم واستجلائها[١٨].

ثم يتجه إلى الطبيعة بعنصرها الجامد بنوعه السائل ممثلاً بالينابيع ، والنباتي ممثلا بالبساتين والحيواني ممثلا بالطيور، فيهدي لها شعره بقوله:

ولليناابيع

البساتين...الحمام

فالشاعر لم يقصر إهداء شعره على الإنسان وإنما شمل موجودات ومخلوقات غيره ، فها هو يهديه إلى الينابيع والبساتين والحمام ، وهو بهذا في الوقت الذي يؤكد فيه سمو مشاعره ، يُقر في الوقت نفسه بجمال هذه الموجودات وأثرها في تزيين الحياة وإثرائها على مختلف المستويات ومن بينها المستوى الجمالي.

ثم يواصل إهداءه ، فيهديه أيضا كما يقول:

لعصا الضرير

لفارس كبت الظروف به

فقامْ

---

١٧ – مقدمة للشّعر العربي : أدونيس، الطّبعة الأولى، بيروت، دار العودة ١٩٧١، ص ١٢٦–١٢٧.

١٨ – الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: عز الدين إسماعيل ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧، ص ١٣٦.

للحر

يأبى أن يضامْ

إن اختيار الشاعر لهذه الفئات من الناس ليشملهم بإهدائه الشعري ، إنما قصد به الوقوف بجانبهم ، وجعل شعره مُعيناً لهم في تجاوز العقبات والعثرات وبث روح العزيمة فيهم لاستكمال مشوارهم الحياتي.

هكذا يحرص الشاعر على النص بقيمه الجمالية ، فهو كما يقول ياكبسون " لا يغدو ممكنا تعريفه كأثر يشغل بصورة استثنائية وظيفة جمالية ، ولا كأثر يشغل وظائف أخرى ، بل يجب أن يعرّف في الواقع كإبلاغ لغوي تكون فيه الوظيفة الجمالية مهيمنة ... هكذا تكون هيمنة الجانب الجمالي في اللغة ، هي المميز الوحيد للغة الشعرية "[١٩]. وهنا لابد من الالتفات لإهداء الشاعر شعره (**لعصا الضرير**) فهو هنا لم يهدِ شعره للضرير وإنما أهداه لعصاه التي ذهب إلى أنسنتها بوصفها دليلهُ الذي يعتمد عليه فيهديه في مسيره ، فهي عينه الثالثة بعد عينيه الضريرتين.

ويستمر الشاعر في إهدائه فيقول:

للصبح يغسل بالضياء الدرب

من وحل الظلامْ

لليل ينسجُ من حرير نسيمهِ

برد المسرة للأنامْ

للريح قادت للثرى العطشان

قافلةَ الغمامْ

للبئر والناعور

للمحراث

للوتد الذي شدَّ الخيامْ

هنا يذهب الشاعر ليهدي شعرَهُ الزمنَ ممثلاً بميقاتيْهِ: النهار والليل دلالة الشمول الزمني عامةً ودلالة التخصيص للاقتران الأدائي الوصفي لكلا الميقاتين: (**للصبح يغسلُ بالضياء الدرب / من وحل الظلام**) فالشاعر يؤنسن الصبح ليسند له مهمة غسل الدرب من وحل الظلام ، وهو تشكيل شعري رامز لمقصدية النور والظلمة ، أما الميقات الآخر فهو الليل الذي يؤنسنهُ أيضا ليسند له مهمة النسج وهو تشكيل شعري تجريدي متضمن دلالة رمزية تشي بتحقق المسرة والانسجام بين الناس في هدأة الليل وسكونه.

١٩ – النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه: صالح هويدي ، منشورات جامعة السابع من أبريل ليبيا ، ١٩٩٦م ، ص١٠٣.

ثم يذهب ليوقع إهداءه للريح بمواصفاتها الشعرية التي حددها لها بقوله:/ **للريح قادت للثرى العطشان/ قافة الغمام/**. إنها ريح الشاعر بفعلها الجمالي الذي رسمه لها حيث صيَّرها استعارياً وسيلةً لتوجيه الغيوم المثقلة بالمطر إلى الأرض الظامئة ،ما جعله مُحقاً في إهدائها شعره ، وكأنهُ يكافئ الجمال بالجمال ،فالاستعارة كما يقول (جان كوهن): "غاية الصورة، فالانزياح التركيبي لم يحصل إلا لأجل إثارة الانزياح الاستبدالي، إلا إن الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغيّر في المعنى إنها تغيّر في طبيعة أو نمط المعنى ، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي ، ولهذا لم تكن كل استعارة كيفما كانت شعرية ، فإذا كان المدلول الثاني جزءاً من المدلول الأول فإن تغير المعنى يبقى منحصراً في مستوى دلالة المطابقة "(٢٠).

ويوقع إهداءه أيضا: **للبئر/ الناعور/ للمحراث / للوتد الذي شدَّ الخيام/** وهنا لابد من القول: أن الشاعر حين يهدي شعره لمثل هذه الأشياء ، فهو لا يهديه لها كمسميات ، ولكن إهداءه جاء بسبب دورها الإنساني والجمالي في الحياة ، فالبئر بمائه ، والناعور بأدائه ، والمحراث بإجرائه.

ويستمر الشاعر بإهدائه فيقول:

لغزالة برية أَنِسَتْ بها الصحراء

للراعي

للربابة

للخزامْ

في هذا التشكيل يجمع بإهدائه بين عناصر الطبيعة بحيوانها ممثلاً بالغزالة البرية التي فضلاً عن جمالها ، يسند لها وظيفة جمالية هي استئناس الصحراء بها تجاوزاً لوحشتها.

ثم يهدي شعره إلى الراعي بدوره الجميل المعروف ، ثم يلتفت إلى ما هو جامد ، الذي يتحول من صمته إلى صائت صادح بالألحان الشجية العذبة تلك هي الربابة ، ثم يذهب بإهدائه صوب العنصر النباتي في الطبيعة فيختار الخزامى بألوانه الزاهية وطيب عطره ، فهو سرور للعين وإنعاش للروح . ثم يهدي إلى المرأة بوصفها حبيبةً بقوله:

لحبيبة زانت بتبر عفافها

جيد الهيام

وهنا تتجلى لنا براعة الشاعر ، وهو يرسم لنا هذه الصورة الشعرية التجريدية على أساس المخالفة الضدية ، فكاتب النص كما يقول الغذامي: " في أصله قارئ ظلَّ يمارس القراءة .... ومنها كتب ليقدَّم

٢٠ – بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، ترجمة محمد الولي ، محمد العمري ، الشركة الشريفية للتوزيع ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦، ص ٢٠٥.

نفسه لقرّاء آتين مثله ، وهو عندما كتب اعتمد على الوعي الجمعي للغة ، ذلك الوعي الذي تدرب عليه حينما كان يقرأ ، وهو عندما كتب فإنّه صاغَ نصا جماعيا"[٢١]. فقد جعل الشاعر المرأة هي من تُزين الهيام وليست هي من تتزين به ، وعلةُ ذلك ، سمو عفافها الذي يذهب إلى مساواته بالذهب بقوله **(تِبْرُ عفافِها)** وهو تشكيل تجريدي تحصل من إضافة محسوس إلى مجرد ليجعل **(جيد الهيام)** وهو تشكيل شعري مماثل يتزين به ، وهكذا أصبحت المرأة بمرد من سمو عفافها زينةً تُزينُ بذهب عفافها الذي استحال عقداً ، جيدَ الحبّ ، وها هو يكافئ جميلها بجميله.

ويواصل إهداءه ليختمهُ بقوله:

ولشاهرٍ غصنَ المحبةِ
حين تحتقنُ الضغينةُ
للحدائقِ حين تزدحمُ الخنادقْ
للمودة والوئامْ
للمستبدِّ اختار أن يلقى السياط
إلى الضرامْ
للمارقِ انتبذَ الخطيئةَ فاستقامْ:
أهدي نميرَ قصائدي
ورغيفَ تنورِ
المحبةِ
والسلامْ

هنا يبدأ إهداءه بالإنسان صاحب الذات المتسامية **(شاهرَ غصن المحبة)** وهي كناية بدلالة رامزة لمن يدعو إلى السلام والوئام ، وقتَ يشتدُّ الكره وتقوم البغضاء ، ويذهب إلى تأكيد ذلك بدلالة رامزة مماثلة حين يقول: **(للحدائق حين تزدحم الخنادق)** فهو وردُ الحدائق ، مقابل رصاص البنادق ، فلورودها رامزةً للسلام الذي يؤكده بالمودة والوئام يهدي شعره ، فالشاعر " إنما سمّي شاعراً ، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه أو استظراف لفظ وابتداعه ، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ ، أو صَرف معنى إلى وجه دون وجه آخر ،كان

٢١ – الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر: عبد الله الغذامي ، جدّة ، النادي الأدبي ، ١٩٨٥، ص١٤٢.

اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة"[٢٢]. وكذلك يفعل مع من يدرك خطأه ، فيتراجع ليصححه ذلك هو **(المستبد اختار أن يلقى السياط / إلى الضرام** / لكل من تقدم ذكره من عناصر الطبيعة بمواصفاتها الشعرية التي رسمها يختم قصيدته بقوله: **أهدي نمير قصائدي/ ورغيف تنور المحبة / والسلام**

هكذا يختتم الشاعر قصيدته ، بختام إهدائه الذي يحيل فيه شعره إلى أهم حاجتين يقتات عليهما الإنسان ، هما: الماء والخبز، فهو حين يحيل شعره ماءً عذباً **(نمير قصائدي)** يذهب ليحيل ذاتهُ **(تنور المحبة)** الذي يهبُ أرغفتَهُ ممثلةً بشعره إلى كل من شملهم بإهدائه ، فـ " أساليب الشعر تتنوع بحسب مسالك الشعراء في كل طريقة من طرق الشعر، وبحسب تصعيد النفوس فيها إلى حزونة الخشونة ، أو تصويبها إلى سهولة الرقة ، أو سلوكها مذهباً وسطاً بين ما لانَ وما خَشَنَ من ذلك "[٢٣].

ولابد لي من القول في ختامي هنا: هذه هي ذات الشاعر يحيى السماوي ،كما رسمها في هذه القصيدة التي جاء تسلسلها أولاً من بين قصائد الديوان ، ولكني آثرتُ أن يكون موضعها هنا خاتمةً ترتسمُ من خلالها صورة ذات الشاعر بسموّها ورهافة حسّها.

الخاتمة

آثرنا ان نستعرض فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها وهي:

١. إن تسامي ذات الشاعر في شعره ، إنما هي انعكاس لتسامي ذاته على المستوى الحياتي.

٢. كان لاغتراب الشاعر تأثيره الفاعل في تشكيل صورته الذاتية التي أسهمت إسهاماً فاعلاً في إثراء تجربته الشعرية.

٣. انماز الشاعر يحيى السماوي بلغته الشعرية وبأسلوبه الخاص ورؤيته المختلفة ، وهذا ما جعله مختلفاً عن غيره من الشعراء الذين كتبوا عن الموضوعات نفسها التي كتب عنها.

٤. كان للطبيعة بعناصرها المتنوعة اسهامها الفعال الذي أحسن توظيفه الشاعر في تشكيلاته الشعرية اللغوية والتصويرية.

٥. كان الشاعر موفقاً في استعماله الإيقاع الصوتي الذي عززه استعماله الأوزان الشعرية المناسبة لموقفه النفسي ورؤيته الشعرية.

المصادر والمراجع

- أسئلة الشعر: أحمد عبد المعطي حجازي , ط١ منشورات الخزندار ، جدة ، ١٩٩٢.
- الأعمال الكاملة: صلاح عبد الصبور, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ج٩, ١٩٩٢.

٢٢ – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق ،١/ ١١٦.

٢٣ – منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني ، ص٣٥٤.

- الايقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث: خلود ترمانيني رسالة دكتوراة ، اشراف : أحمد زياد محبك جامعة حلب مخطوطة ، ٢٠٠٤.
- بنية اللغة الشعرية : جان كوهن , ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، ط١, دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ١٩٨٦.
- التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية: موسى ربابعة ، جامعة اليرموك ، الأردن ١٩٨٨.
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر: عبد الله الغذامي ، جدّة النادي الأدبي ، ١٩٨٥.
- الرمز الشعري عند الصوفية :عاطف جودة نصر , ط ٣, دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت لبنان ، ١٩٨٣.
- زمن الشعر: أدونيس ، دار الساقي ، لبنان ط١، ٢٠٠٦ .
- الشعر العربي المعاصر, قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية :عز الدين اسماعيل , ط٣، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨١.
- الشعر رفيقي: أحمد عبد المعطي حجازي دار المريخ ، الرياض ,١٩٨٨.
- ظوهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل: عصام شرتح , منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق , ٢٠٠٥.
- علم الأسلوب , مبادئهُ وإجراءاتهُ : صلاح فضل ,كتاب النادي الأدبي ، جدّة ، ١٩٨٨.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ابن رشيق ج١.
- في الفلسفة والشعر: مارتن هيدجر ، ترجمة عثمان أمين.
- قليلك لا كثيرهنّ :يحيى السماوي , ط٢ ، جدة ٢٠٠٧.
- لسان العرب : ابن منظور , دار صادر , بيروت ١٩٥٥, ج ١٢.
- اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد: محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد ، ١٩٩٧.
- مسار التحولات , قراءة في شعر أدونيس: أسيمة درويش ,ط١، دار الآداب , ١٩٩٢.
- مقدمة للشّعر العربي :أدونيس، الطّبعة الأولى، بيروت، دار العودة ١٩٧١.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني.

- النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه: صالح هويدي ، منشورات جامعة السابع من أبريل ، ليبيا.
- ها هي الغابة فأين الأشجار: علي جعفر العلاق، دار أزمنة للنشر، الأردن ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧.