Journal Of the Iraqia University (76-5) August (2026)

ISSN(Print): 1813-4521 OnLine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at: https://www.mabdaa.edu.iq

الصور الشعرية ودلالاتها في شعر حلمي سالم

١-د.حسين تك‌تبار فيروزجائي؛ أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة قم١.

٢- باسمة محمد كاظم ؛ طالبة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة قم.

٣- د. مهدي ناصري؛ أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، بجامعة قم٢.

Hossein Taktabar Firouzjaei: Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, University of Qom.

Basima Mohammad Kazem; PhD student in the Department of Arabic Language and Literature, University of Qom.

Mahdi Naseri: Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, University of Qom.

الملخص

تناولت هذه الدراسة أهمية تَشكيل الصور الشعرية في شعر حلمي سالم، الذي يُعتبر من أبرز شعراء مصر المعاصرين في السبعينات. تتجلى مشكلة البحث في قلة الدراسات التي تناولت شعره تحليلًا أسلوبيًا وجماليًا، خصوصاً من حيث كيف يستخدم الصور الشعرية لفَتح آفاق جديدة للتعبير عن قضايا الهوية والسياسة والمجتمع في نصوصه. ومن هنا، تأتي أهمية البحث في تسليط الضوء على تطويع الشاعر لتقنيات التشبيه، الاستعارة، التشخيص والتجسيد لإثراء تجربته الشعرية، مع اكتشاف مدى تأثير هذه الصور على بناء المعنى وتفاعل القارئ مع النص. ركز البحث على تحليل بنية الصورة الشعرية في شعر حلمي سالم، مستعينًا بالمنهج الفني التحليلي الذي يدرس النصوص من خلال وصف دقيق للصور والتراكيب البلاغية، ثم تفسير أبعادها الدلالية والجمالية. تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن الخصائص الأسلوبية التي يتميز بها شعر سالم، وإظهار كيفية انتقال المعاني المجردة إلى صور ملموسة ذات أبعاد سياسية واجتماعية وإنسانية، إضافةً إلى رصد دور هذه الصور في تشكيل تصورات الشعر عن الهوية والقضية المعاصرة، مع إيضاح آليات الممانعة الشعرية التي تحرر النص من القوالب التقليدية. تُبرز النتائج دَور الصور الشعرية كخطوط عريضة تشكل الهيكل البنائي لنصوص حلمي سالم، حيث تتجاوز وظيفة التشبيه التقليدية إلى إنشاء علاقات بنيوية ودلالية تحاكي تجارب السلطة والهوية والتاريخ. وتعمل الاستعارة والتشخيص والتجسيد على ترجمة التجارب المجردة إلى كيانات حسية حاضرة، تستثير وعي القارئ وتدفعه إلى إعادة قراءة الواقع الاجتماعي والسياسي من منظور نقدي وجمالي مُبتكر، مما يمنح النص مساحة واسعة من التأويل والتجديد في التعبير.الكلمات المفتاحية: الشعر المصري المعاصر، حلمى سالم، الصور الشعرية، التشبيه، الاستعارة، التشخيص، التجسيد.

المقدمة

شهد الشعر العربي المعاصر تحولاً عميقاً في الاتجاهات والموضوعات، حيث أصبح منبرًا للتعبير عن القضايا الإنسانية والسياسية والاجتماعية في سياقات مختلفة. برز هذا التغيير مع احتدام التيارات الحديثة التي أضافت للشعر لغته الخاصة، بوصفه فنًّا يعكس تناقضات الواقع ويمثل الهوية الثقافية ويعبر عن تجارب الشعوب والذات الفردية والجماعية. في هذا الإطار، تجلّى الشعر المصري المعاصر بأصوات شعرية قوية تفاعلت مع متغيرات العصر، من بينها حلمي سالم الذي جسّد رؤية شعرية فريدة توظف الحداثة في لغة الشعر والتعبير عن المعاناة والتحولات الاجتماعية، ما جعله علامة فنية متميزة في مشهد الشعر العربي.تعتبر الصور البيانية من أهم الأدوات التي يستخدمها الشعراء لإثراء النص الشعري، فهي تمنح الكلمة عمقًا جماليًا وتعبيريًا من خلال تجسيد المعاني المجردة في صور ملموسة تحفّز الخيال والإدراك الحسي. يعتمد الشاعر في بناء الصور الشعرية على الاستعارة والتشبيه والتشخيص والتجسيد كآليات بلاغية تخلق حالة من التفاعل العميق بين النص والمتلقي، إذ تتجاوز حدود التعبير المباشر

لتفتح آفاقًا متعددة للمعنى، مما يجعل الصورة الشعرية عنصراً رئيسياً في تشكيل الخبرة الشعورية والفكرية داخل النص.في شعر حلمي سالم، تلعب أدوات التشبيه والاستعارة والتشخيص دورًا مركزيًا في بناء الصور الشعرية التي تعكس بعمق البُعد السياسي والاجتماعي والوجداني. فالتشبيه يستخدم ليس فقط للتقريب بل لبناء علاقات دلالية معقدة تربط بين فترات زمنية مختلفة وتُبرز صراعات الهوية والسلطة. أما الاستعارة، فهي تخترق اللغة العادية لتعيد تركيب الواقع في صورة جديدة تمزج بين الخيال والواقع، في حين يمنح التشخيص الأشياء والأماكن صفات حياة وإرادة، مما يعزز حضورها ويُثري القراءة التأويلية للنص، ويؤدي ذلك إلى خلق حوار شعري ينبض بالحياة والتجديد.تُظهر الدراسة أن الصور الشعرية في شعر حلمي سالم لا تقتصر على وظيفة تجميلية، بل تتجاوز إلى فضاء ممانعة نصية تفضي إلى نقد الواقع الاجتماعي والسياسي، وتفتح المجال لتعدد قراءات وتفسيرات أكبر. يستثمر الشاعر التكرار والتنويع اللغوي لإحداث توازن إيقاعي دلالي يثري النص ويُبرز تعقيدات الهوية والتاريخ والصراع. كما يُضفي التشخيص والتجسيد على الصور الشعرية بعدًا حسّياً ملموسًا يربط بين الجسد والسياسة والذاكرة، مما يخلق مساحة شعرية غنية بالإيحاء والتعبير الجمالي.

١-١. حلمى سالم

إنه شاعر وناقد مصري ولد سنة ١٩٥١م يعتبر من ابرز شعراء مصر المعاصرين في السبعينات[٣].حصل على ليسانس الصحافة من كلية الآداب بجامعة القاهرة، وهو صحفي بجريدة الأهالي التي تصدر في القاهرة، ومدير تحرير مجلة أدب ونقد الفكرية الثقافية المصرية. ورئيس تحرير مجلة قوس قزح الثقافية المستقلة. حاصل على جائزة التفوق في الآداب للعام ٢٠٠٦ عن مجمل أعماله الأدبية. اتهم بالالحاد بعد قصيدة شرفة ليلى مراد وتم سحب نسخ من الديوان «يُسيء إلى الذات الإلهية». إنه يعتبر من أبرز شعراء مصر في سبعينيات القرن العشرين. اقترن حلمي سالم بجماعة «إضاءة» الشعرية التي كانت برفقة جماعة «أصوات» من أشهر الكتل الشعرية في السبعينيات، ومن شعرائها حلمي سالم وحسن طلب وجمال القصاص ورفعت سلام وأمجد ريان ومحمود نسيم.[٤] نشر له في شتاء ٢٠٠٧ بمجلة «إبداع» الفنية القاهرية التي يرأس تحريرها الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي قصيدة حملت عنوان «شرفة ليلى مراد» كانت قد نشرت سابقا في ديوان شعري بعنوان «الثناء على الضعف». إلا أن رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب أصدر حينها قرارا بسحب نسخ العدد من الأسواق لما رأى بأن بعض ما ورد في القصيدة «يُسيء إلى الذات الإلهية». ليتهمه مجمع البحوث الإسلامية وهو أحد هيئات مؤسسة الأزهر في تقرير خرج عنه بكتابة قصيدة «تحمل إلحاداً وزندقة». ليتعرض لحملة تطالب بما وصف «باستتابته» بعد أن وقع بيان بالأمر نحو مائة شخصية إسلامية، لينتقدها لاحقا مثقفون مصريون واصفين إياها «بحملة تكفيرية وبثقافة الإرهاب»[٥]. وفي أبريل ٢٠٠٨ أصدرت محكمة القضاء الإداري المصرية حكما قضائيا يطالب وزارة الثقافة بعدم منح جائزة التفوق للشاعر حلمي سالم بدعوى «إساءته للذات الإلهية» ليقوم الشيخ يوسف البدري وهو عضو في مجمع البحوث الإسلامية بالأزهر بعدها بدعوى قضائية ضد وزير الثقافة المصري فاروق حسني والأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة علي أبو شادي مطالبا إياهما بتنفيذ قرار سحب الجائزة التي منحت لحلمي سالم. إلا أنه وكما ذكر في جريدة الحياة فان تنفيذ القرار «استبعد» على اعتبار أن أياً من فاروق حسني وعلي أبو شادي لم يصدرا قراراً بمنح حلمي سالم الجائزة له، كون القرار جاء من لجنة مختصة بالمجلس الأعلى للثقافة وبناء على عملية تصويت بين أعضاء المجلس[٦].

١-٢. الدراسات السابقة

دراسة لمعصومه تقى زاده و على باقر طاهرى نيا يحمل عنوان "صورة المرأة في شعر حلمي سالم (في ضوء المدرسة الرمزية)" واستنتج المقال أن ان الشاعر حلمي سالم من ابرز الشعراء العرب الذين لقد قرنوا صورة المرأة بالوطن فجعل منهما صورتين متلازمتين، فالمرأة في شعره رمز للوطن وقد حملت بصورة عامة اربعة دلالات تتمثل في الوطن والشهادة والنضال والعشيقة. فالشاعر نظرا لدور المرأة الفلسطينية والعربية البطولي في العصر الحديث قد مجدها دعماً لحركة تمجيد الثورة وابطالها كما نجد ذلك في قصيدة (نعم مرهقة فنامت) اذ يستحضر حكاية امراة باسم (نعم فارس) مجسدا اياها بصورة الشهيدة في الحصار المفروض علي لبنان عام ١٩٨٢، وقصيدة (سالي زهران) ليمجد السيدة سالي زهران المصرية بعد ناضلت في حادثة ثورة ٢٠١١ المصرية وجسّدها بهيئة المراة المناضلة المقاتلة. بجانب ذلك العشق المتحرر من ابرز الدلالات المتعلقة بالمراة التي عكسها الشاعر في شعره الا ان الشاعر منح المرأة مزيدا من الحرية.وهناك بحث آخر لمنى سعيد عبده أبو الوفا عنوانه" "البورتريه" صورة الشخصية في شعر حلمي سالم" وتم نشره في "مجلة البحث العلمي في الآداب" ويعني"البورتريه" (portrait) في الفنون التشكيلية تمثيل الوجه الإنساني نحتاً أو رسماً أو تصويراً، وقد استعاره الأدب واتخذه الأدباء طريقة من طرق التعبيرعن الذات والآخر ،ويعد "البورتريه" ظاهرة في شعر"حلمي سالم"(١٩٥١.٢٠١٢)منذ ديوانه الثاني"سكندريا يكون الألم"١٩٨١، فلا يكاد يخلو ديوان من دواوينه من "بورتريه"لشخصيات رافقته في رحلة الحياة أو شخصيات أسهمت في تشكيل شخصيته الأدبية والفكرية،وقد تناول البحث ثلاثة أشكال للبورتريه في شعر الشاعر:البورتريه السريالي،وهو البورتريه الذي حفل بتقنيات غرائبية

الصورة،والبورتريه الانطباعي البورتريه،وقد رسم فيه سالم صورة الموت التي رآها لرفقائه في حصار بيروت عام ١٩٨٢،والبورتريه الانطباعي،وهو بورتريه القضية،وتناول فيه الشاعر العلاقة بين الشرق و الغرب عبر رحلة طه حسين و أحمد عبد المعطي حجازي،والمتنبي،وخلص البحث إلى أن البورتريه في شعر حلمي سالم لم يكن تصويرًا خارجيًا لملامح الشخصية، بل تصويرًا داخليا، يقف على تشكيل الشخصية فكريًا ونفسيًا،و تنوعت تقنيات رسم شخصيات البورتريه، ومنها التقنيات السردية عبر فعل الحكي كان و صوت الراوي و متوالية أفعال الشخصية،وقد عكست شخصيات البورتريهات وجها من وجوه الشاعر حلمي سالم نفسه.كما أن هناک مقالا آخر لـ يوسف طاهري; الدكتور علي نظري; الدكتور علي نوري يحمل عنوان " دراسة المضامين السياسية في أشعار حلمي سالم" وهناک بحث معنون بـ:" خوانش پس‌كنشانه‌ی قصيده‌ی «اللوفر» از حلمی سالم بر پايه‌ی الگوی نشانه‌شناسی مايكل ريفاتر" لـ نعيمی، مونا ؛ ود. نظری، عليرضا تم نشره فی مجلة" نقد أدب معاصر عربي" وهناک بحث آخر يحمل عنوان " نقد و بررسی جلوه‌های رمانتيسم جامعه‌گرا در شعر شاعران معاصر مصر و ايران (مطالعه موردپژوهانه: حلمی سالم و عارف قزوينی) لـ"پيرزادنيا، مينا؛ جهانی، محمدتقی ؛ نورمحمد نهال، زهره " وتم نشر هذا البحث في مجلة" كاوش نامه ادبيات تطبيقی" وهناک بحث يحمل عنوان" نمادپردازی در اشعار سياسی حلمی سالم لپيرزادنيا، مينا ؛ شيرخانی، محمد رضا ؛ نورمحمد نهال، زهره؛ وتم نشره فی مجلة "أدبيات پايداری" ومقال آخر معنون بـ "نقد و بررسی جلوه های آزادی در شعر حلمی سالم لـ"پيرزادنيا، مينا ؛ نورمحمدنهال، زهره ؛ وتم نشره في مجلة ادبيات دفاع مقدس عام ١٣٩٦ هـ .ولكن فيما يتعلق بدراسة شعره عبر المنهج الفنی التحليلی لا توجد هناک دراسة.

ومن الدراسات الأكاديمية التي حامت حول المنهج الفني التحليلي أو إدعته، دراسة د. شوقي ضيف فصول في الشعر ونقده، التي تعرّضت ضمناً للشعر العراقي الحديث أثناء تناولها للشعر الحر وتطوره، وقد جاء في مقدمتها هذه فصول نقدية تحليلية تتناول جوانب من شعرنا العربي وأعلامه النابهين ابتغاء تقويمها وتقديرها بمعايير سديدة، تجلو حقائقها وتكشف غوامضها وتوضح دقائقها، وترد عنها الأحكام الخاطئة ". [٧] ويحتوي الكتاب على مواضيع متنوعة لا يربطها سوى القراءة النقدية التي يقدمها شوقي ضيف. تنوعت المواضيع بين القديم، المتعمق في التاريخ، والحديث، المتعلق بالزمان الحالي. يظهر من توزيع المواضيع أنها قد تم تقديمها كمحاضرات لطلاب الجامعة، مما جعلها متنوعة وقد وقع المؤلف في تكرار بعض المواضيع، حيث قدم فصلين يتناولان تطور الشعر العربي وتطور الموسيقى العربية، وكرر فيهما الآراء والأمثلة بشكل متكرر حتى بدأا يشبهان بعضهما البعض إلى حد ما.وقد يميل الناقد الأكاديمي في منهجه الفني الى تحليل النصوص وتفسيرها، كما فعل د. أنس داود في دراسته (الاسطورة في الشعر العربي الحديث) وقد جاء في مقدمتها أول دراسة تضع ظاهرة استخدام الاسطورة في الشعر العربي المعاصر في ضوء مصادرها والمؤثرات الأجنبية في الاعتماد عليها في الأبنية الفنية المختلفة، قصيدة ومسرحية ومطولة شعرية "والباحث يتتبع منهج اختيار النص الذي يتميز بالجودة الفنية ثم يقوم بتحليله وتفسيره، ويبدو لي أن طبيعة الموضوع في البحث عن (الاسطورة) بين ثنايا النص قد ألجأته إلى هذا المنهج، وهو – عموماً – منهج فني قائم على دراسة النص للوصول الى مفردات الموضوع الأساسية مع وقفات نقدية للشعر والشعراء – ومن ضمنهم الشعراء العراقيون – بتحليل يتكئ كثيراً على معايير عدة في الجمال والأخلاق، في المضمون والصورة والرمز، فكانت دراسة موفقة الموضوعة الاسطورة والرمز باستقصاء تحليلي للشعر العربي الحديث.وفي إطار هذه الدراسة التي تركز على الجانب الفني، قام الباحث باستعراض مواضيع الشعر للشاعرة نازك الملائكة، وخصوصاً المواضيع المتعلقة بالحزن، الكآبة، الغربة، والرومانسية، واستخدام الشاعرة للكلمات المفردة مثل "الماء" و "الليل" بشكل متكرر في شعرها، والتي مرات تكون مفرطة في استخدامها. على الرغم من ميل الباحث أحيانًا نحو نثر القصائد، إلا أنه يقوم بعرض نقدي يرصد مواضيع الشعر وتجربة الشعر والبنية الفنية، مثل اللغة والموسيقى والتصوير. وأخيرًا، يقوم بتقييم قدرة نازك الشعرية من خلال المقارنة بشعراء آخرين. تتمحور الدراسة حول رصد العناصر الفنية للشعر، حيث نجح الباحث في التزام منهج تحليلي فني في نقد الشعر العراقي الحديث من خلال شعر نازك الملائكة، التي كانت من رواد حركة الشعر الحر في العراق.وضمن هذا المنهج الفني التحليلي، يقول عبد الرضا علي في مقدمة دراسته (الاسطورة في شعر السياب): [٨]كان شأو هذا البحث هو دراسة ظاهرة الاسطورة في شعر السياب وتأصيل القول فيها..دون الاهتمام المباشر بالظواهر الأخرى..ودون الإسترسال في حياته وتجاربه العاطفية والسياسية وتطوافه للحصول على معجزة الشفاء..الى جانب الاحتراس في إعطاء الأحكام والنتائج إن لم تكن قد بنيت على تأكيد أو يقين والباحث يحاول تأصيل مفهوم للاسطورة ولعلاقتها بالشعر من خلال كون الاسطورة فكراً إنسانياً بدائياً، أكسبه السياب موقفاً خلاقاً من خلال فهمه المواقع المعاش وصراعه من أجل تغييره.ومن الدراسات الأكاديمية التي قامت في منهجها على الجانب الفني التحليلي، دراسة ماجد أحمد السامرائي (نازك الملائكة الموجة القلقة) ويسعى الباحث في المقدمة الى الإشارة والتنبيه الى أن بحثه يشكو من عدد من النواقص المتعلقة بدراسة الجوانب الفنية في شعر نازك ومقارنته بشعر الشعراء المعاصرين لها. وقد أبدى الباحث حرصه على رصد اكتمال تجربة نازك الشعرية، كما رأى محاولته هذه هي إحدى الحلقات الرامية إلى تحليل واقع الشعر العربي الحديث في العراق من خلال تسليط الأضواء على أبرز الشعراء فيه [٩]

٢. الصورة الشعرية

فالصورة في قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية هي خيال الشيء المرسوم في العقل وصورة الشيء، ماهيته التي تكون مجردة[١٠]؛ وكذلك، فهي تعتبر جزء من التجربة ويجب أن تتآزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلاً صادقاً فنياً وواقعياً، وهذا قدر مشترك بين المذاهب الأدبية...،[١١] وتُعرف الصورة الشعرية بأنها تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي عبر التجسيد أو التشخيص أو التجريد أو التراسل.[١٢] وكما ورد هذا المصطلح بمعنى جماع الصور ليدل على كل الأشياء والصفات المرتبطة بالإدراك الحسي المشار اليها في قصيدة أو عمل أدبي ما؛ إما عن طريق الوصف الأدبي، أو بالإشارة الضمنية، أو في التماثلات الموجودة في التعبيرات البلاغية.[١٣]

٢-١. أهمية الصورة الشعرية

لقد حظي مصطلح الصورة الشعرية باهتمام بالغ من لدن النقاد والدارسين، وربما يعود السر في هذا الاهتمام إلى أنها تمثل خاصية جوهرية من خصائص الشعر التي يقوم عليها البناء الشعري. فهي ليست مجرد تزيين بل لب العمل الشعري التي تبرز جوهر الشاعر وتمنح النص قوة حضورية في نقل التجربة الإنسانية إلى المتلقي. كما أنها أداة حاسمة في الحكم النقدي على الأعمال الأدبية، لأن جودة الصورة الشعرية تكشف عن قدرة الشاعر على تحويل المعنى إلى تجربة حسّية وبصرية عالية الدقة. من هذا المنطلق، تُعد الصورة الشعرية العامل الأساسي في تحقيق التماسك الموضوعي للنص وتحديد طبيعة التجربة التي يسعى الشاعر إلى إيصالها.[١٤]عند التفكير في طبيعتها ووظيفتها، تتبيّن أنها ليست مجرد أسلوب بل بنية دلالية تُنشئ علاقات بين الواقع والخيال وتفتح آفاق التأويل والتفسير. الصورة الشعرية تسمح للشاعر بإعادة تشكيل الواقع من خلال الاستعارة والتشبيه والكناية وغيرها من أدوات البلاغة، فتصير الكلمات بمثابة نافذة تسلّط الضوء على رؤية الشاعر للعالم وتكشّف طبقات المعنى التي لا تظهر بمجرّد السطح اللغوي. وهذا العمق هو الذي يتيح للناقد والقراء ممارسة قراءة متعددة وتفسيراً غنيّاً للنص، كما يُقيَّم بها مستوى الإبداع الفني والقدرة التعبيرية التي يملكها العمل الشعري في إثارة الخيال وربط الألفاظ بمغزاها العميق.

الخيال والصورة الشعرية

الخيال والصورة الشعرية عنصران مترابطان بشكل وثيق في الشعر؛ فالخيال هو القدرة على تصور الأشياء والأفكار وتحويلها إلى صور ذهنية يعيشها الإنسان. هو محرك أساسي للإبداع في الأدب والفنون، يساعد الشاعر على استدراج أفكار جديدة والتعبير عن المشاعر المعقدة بطريقة جديدة ومبتكرة. يستمد الشعراء الإلهام من خيالهم ليكوّن صوراً شعرية تعكس تجاربهم وأحاسيسهم المختلفة، كما يمنح الخيال القصيدة أفقاً وتدفقاً يوسّعان مجال اللغة ويغذّيان البناء الشعري بإيحاءات ممكنة ومتناغمة مع الرؤية الفردية للشاعر.أما الصورة الشعرية فهي تجسيد بصري أو حسي لمشاعر الشاعر وأفكاره، وتُبنى باستخدام اللغة لتكوين صور تعبّر عن مشاهد وعواطف بأسلوب فني يعتمد على الاستعارة والتشبيه والكناية وغيرها من أدوات البلاغة. ليست الصورة زخرفةً لفظية بل هي بنية تعبّر عن الرؤية الشعرية وتتشبَّع بالحسّ والإيحاء، وتستمد قوتها من تلاقحها مع الخيال؛ لذا تتجاوز المعنى المباشر وتفتح آفاقَ تفسير عميقة. الصور المبتكرة التي تنبثق من الخيال تثير مشاعر القارئ وتدعوه إلى تعاطف مع النص، كما تسهم في توسيع دلالته وإغناء تجربته من خلال مزج الواقع بالخيال وتقديمه في صورة حيّة ومركَّبة.الخيال قدرة يملكها الأديب تمكنه من تحويل الواقع إلى صور شعرية، فهو ليس مجرد ترف فكري بل أداة بنائية تتيح توليد الاستعارة والمجاز والتشبيه وتشكيل المعنى في أطر جديدة. من خلال الخيال يعاد صياغة الأشياء المألوفة، وتُنسج الروابط بين ما يُرى وما يُستشعر، بين الذكريات والأحلام، لتخرج القصيدة بصوت حيّ وإحساسٍ فريدين. باستخدام الخيال، يتحول الواقع إلى صور تحمل دلالات عميقة وتدفع المتلقي إلى رؤية أعمق من ظاهر الكلمات، وتفتح أفقاً من الاحتمالات يتعزز بها الإيحاء والإبداع في البناء الشعري.ثم تأتي مساهمة القارئ كجزء لا يتجزأ من بنية القصيدة: فالخيال لا يكفي وحده لإبلاغ المعنى، وهو يترك فراغات يملؤها المخاطب باختياره. الشاعر العظيم هو الذي يترك لمخاطبيه فراغات يملؤونها بأنفسهم، فهؤلاء الفراغات تتحول إلى فضاءات تأويلية يعبّرون فيها عن تجاربهم وخبراتهم ومشاعرهم. هذه الفراغات تخلق تداخلاً بين النص والمتلقي وتمنح القراءة احتمالات متعددة للمعنى، مما يجعل الشعر ليس رسالة أحادية المعنى بل تجربة حياة قابلة لإعادة القراءة في كل مرة. وهكذا يتحول الخيال إلى جسر يربط بين ما يكتبه الشاعر وما يحمله القارئ من دنيا، ليؤكد أن الإبداع الشعري لا يكتمل إلا حين يشارك الجمهور في صياغة المعنى.[١٥] بعبارة أخرى، للخيال دور فائق في إبداع الصورة الشعرية عند الشاعر، فهو القوة المحرّكة التي تُمكّنه من إدراك الجزئيات المتناثرة من الأفكار وربطها في وحدة فنية متكاملة. الخيال يعمق قدرة الشاعر على رصد العلاقات الخفية بين الأشياء والتجارب، فيعيد تشكيلها لتصبح لوحة شعرية منسجمة ومتآلفة داخل النتاج الأدبي. من خلاله تتولد الاستعارة والتشبيه والكناية، وتبرز الصور الذهنية التي تَمنح النص عمقاً دلالياً وإيحاءً صوتياً، ليظهر الإحساس العام ويُتاح للسامع رؤية العالم من زوايا جديدة تدمج الواقع بالخيال وتُسكن النص بمعنى حيّ متجانس.ومن الجدير بالذكر أن الخيال وحده لا يكفي لنقل الأفكار إلى المتلقي إلا عندما يُصبغ في ألفاظ تعبِّر

عنه وتُجسّده. فالكلام هو الحاضنة التي تَحوّل الرؤية الخيالية إلى بنيةٍ لغويةٍ ملموسة، تُخضع الأفكار المجردة للصُّورة الملموسة وتُتيح للمتلقي التفاعل والتأويل. بهذا يصبح للخيال دورٌ مزدوج: إنتاج الصورة الشعرية وتوفير شروط تلقيها، عبر اختيار مفرداتٍ دقيقة وأساليب بلاغية تناسب المعنى وتدفع بالمتلقي إلى استيعاب الرؤية الشعرية والتعبير عن تجربته ومشاعره عبرها.[١٦]يؤكد الأدباء والعلماء البلاغيون أن الكلام الذي يقوم على عنصر الخيال هو الأقدر على التأثير والأشدّ وروداً في الإقناع، ذلك أن قدرة الخيال وتوظيف الصورة الشعرية تضع الموضوعات المعنوية أمامنا في قالب محسوس ومجسد. فالخيال يجعل المفاهيم المجردة قابلة للرؤية والتلمّس، ويتيح الاستعارة والتشبيه والكناية أن تشكل جسوراً بين الواقع والعالم الداخلي للمتلقي، فتتحول القيم والمعاني العميقة إلى مشاهد حيّة وتعبيرات ملموسة تنطق بالإحساس قبل أن تفصح عن العقل.أما الصورة الشعرية فتلعب دوراً تراكبياً يضفي على الخيال حضوراً واقعياً في النصّ. ليست الصورة مجرد زخرفة بل هي أداة بنائية تعمل على تقريب المعنى من المتلقي وتثبيت الأحاسيس في بطاقات الذاكرة، وتفتح أمام القارئ أبواب التأويل والتفسير المتعدد. من خلال الصورة نجد تلازماً بين الفكر والوجدان، حيث تتجسد الأفكار المعنوية في صورٍ حية تتيح إدراكها عبر الحواس وتُعزِز قدرتنا على استيعاب الرؤية الشعريّة. بهذا التآزر بين الخيال والصورة يتكوّن أثر بلاغي عميق يظلّ عالقاً في الوجدان، يتخطّى مجرد نقل معلومات إلى إبداع يفعّل التجربة ويُغني المعنى.[١٧]ينبع الخيال من كونه خاصية فارقة تميّز الأدب عن غيره من الفنون، فهو المصدر الأول لكل صورة شعرية. كل صورة تتكوّن في الخيال قبل أن تتجسد في اللغة التي يدخل بها الكلام الأدبي، وهذا يضفي على الشعر طابعاً بنائياً يتجاوز مجرد ترتيب للكلمات. الخيال هو المحرك الذي يحوّل الوقائع والتجارب إلى صور ذهنية حيّة، يلتقطها المتلقي كواقع ملموس قبل أن تتحول إلى ألفاظ وعبارات تعبّر عن المعنى الشعري،[١٨] وبناءً على ذلك، عُرف الشعر قديماً بأنه كلام موزون متخيل، فالمعيار الأساسي في الحقيقة الشعرية ليس الوزن وحده بل التخيّل والمحاكاة. والمحاكاة تشكل جوهر الشعر وركيزته التي تمنح العمل الإيقاع والمعنى في آن واحد. اللغة حينئذٍ مجرد وسيط يجسّد الايميج المولودة في الخيال، فيحولها إلى صيغة مقروءة ومسموعة تقرب العالم الشعري من القارئ وتفتح أمامه آفاق التأويل والإدراك العميق.[١٩]يقارن العالم البلاغي الجرجاني بين فئتين: فئة ترى أن خير الشعر هو أكذبه، وفئة ترى أن خير الشعر هو أصدقه. ويرى أن المعتقد بأن الشعر الأفضل هو الأكاذيب يمنح الكلام مساحات واسعة للاستخدام البلاغي، حيث يستثمر الخداع التخييلي والتمثيل والإغراق والمبالغة في بناء المعنى وإبراز الصورة الشعرية. هذا الاتجاه يرى أن الشعر يعطي الواقع أبعاد جديدة، ويتيح للمخاطب أن يواجه ميداناً رحباً للإبداع والتجديد، وكأنه يستخرج من معدن لا ينتهي من الصور والمعاني.[٢٠]أما الذين يرون خير الشعر في صدقه فإن لهم معياراً مختلفاً يتجه إلى دقة التعبير والصدق العاطفي والمعنى الموزون. غير أن الجرجاني يذهب إلى أن من يعتقد أن خير الشعر أكذبه ليس في الواقع ضد الصدق، بل يفتح باباً لإمكانات إبداعية واسعة، حيث تُستخدم التخييل والتمثيل والإغراق والمبالغة كأدوات بنائية لإنتاج صور غير تقليدية وتوليد تشكيلات جديدة في اللغة والصورة. فبهذه الأدوات يتيح الشعر مجالاً لإحداث أثر بلاغي عميق، وتوليد تجديد مستمر في خلق الصورة الشعرية وتحديثها، كأن الشاعر يغوص في معدن لا ينضب من الإيحاءات والكسورات التعبيرية»تجدر الإشارة إلى أن الصورة هي أساس كل عمل أدبي، وأن الخيال هو أساس كل صورة. الصورة ابنة عنصر الخيال الشعري الذي يتألف عند الشعراء من قوى داخلية تفرّق العناصر وتنشر المواد، ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبها في هيكلٍ أو قالبٍ خاص حين يراد خلق فن جديد متّحد منسجم. وتكمن القيمة الكبرى للصورة في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة، وتكشف عن المعنى الأعمق الموجود في الجمال والخير من ناحية المضمون والبناء، بطريقة إيحاء غنية.[٢١]

التشبيه

التشبيه هو أسلوب بلاغي يستخدم لإبراز وجود تشابه بين شيئين أو بين عدة أشياء في صفة أو مجموعة من الصفات، بهدف تقريب وجه الشبه وتبسيط فهمه للمخاطَب. ويتم ذلك من خلال ربط المشبه بالمشبه به باستخدام أداة تشبيه تقوّي العلاقة وتُنشئ صورة بلاغية، مما يضفي على الكلام طابعاً جماليّاً وتعبيرياً أقوى.أركان التشبيه أربعة: المشبه، المشبه به، وجه الشبه، وأداة التشبيه. المشبه هو الشيء الذي نرغب في اظهار تشابهه، المشبه به هو الشيء الذي يُشبّه به، ووجه الشبه هو الصفة أو المعنى المشترك الذي يوصل الرسالة، وأداة التشبيه هي الوسيلة التي تربط الطرفين وتبرز علاقة الشبه، مثل كـ، مثل، كأنّ... وهذا يتيح تمثيل الفكرة وتوصيل المعنى بشكل ملموس. مثال توضيحي: "الإنسان كالنهر الجاري"؛ المشبه: الإنسان، المشبه به: النهر، وجه الشبه: التدفق والاستمرار في الحركة والتغير، أداة التشبيه: كـ.[٢٢]التشبيه يعد من أقدم فنون البيان وأحد أبرز وسائل الخيال، وأقربها إلى العقول والأذهان. لذلك حظي باهتمام واسع من العلماء البلاغيين والأدباء والنقاد، فُلّيت حوله البحوث والدراسات لتبيين ضروبه وتوضيح أغراضه ومقاصده. يهدف التشبيه إلى إبراز وجود تشابه بين شيئين أو بين عدة أشياء فى صفة أو مجموعة من الصفات، بهدف تقريب وجه الشبه وتبليس فهمه للمخاطَب، وهو يُسهم في إضفاء طابع جمالي وتعبيرى أقوى على القول. وتتنوع أنواع التشبيه وتكون أدواره البلاغية متعددة، لكنها تشترك في بناء صورة بلاغية تقرب المفاهيم وتجسّدها في أطر حسّية تدعو إلى التأمل والإدراك.[٢٣] أما شأن التشبيه في التجربة الشعرية فله دور

أساسى، فهو عنصرى رئيسي في تكوّن الصورة المشهورة داخل النص، ويسعى الشاعر دائماً إلى بناء صوره الشعرية من خلال خلق علاقة بين الفن والواقع. بالتشبيه يتوسل الشاعر بإيحاءات تشبيهية لإيجاد تعديدات في المعنى وتكثيف الإحساس، فتصير الأفكار المجردة صوراً ملموسة تقبلها الحواس وتستدعى العاطفة، وتفتح أمام القارئ آفاق التأويل والتفسير. من هذا المنطلق يصبح التشبيه أداة بنائية حية تَسهم في توحيد الرؤية والإحساس وتوجيه الفهم نحو عمق المعنى، فينتج عن ذلك تجريد جمالي يمزج الواقع بالخيال ويمنح التجربة الشعرية قوة تفاعلية ودواماً في التأثير.إلى جانب هذا التشبيه الواضح، تتكرر صور واستعارات أخرى تشتغل كتشبيهات غير مباشرة وتؤدي وظيفة التأطير الدلالي: "بين النائم والمستيقظ" يوحي بتقاطع الحلم والواقع وتوتر الهوية بين ما يُراد به اليقين وما يراه القارئ ملموساً، وكـ"عناق الجُبَّة والقبّعة عناقٌ صعبٌ" يقدّم تشبيهاً تعبيريّاً يربط بين رمز الدين (الجبّة) ورمز السلطة (القبّعة)، فيدفع إلى قراءة الصراع بين الدين والدولة كعلاقة تشابك وتصادم تتعذّر فيه المحاورة بسهولة. كما تُسهم صور مثل "أول حكّة شرر" و"أنغام القنبر" و"يدارون النسوة بمتون النصّ" في بناء شبكة من العلاقات التشبيهية التي تجعل النص يُترجم صراع القوة إلى صور حسّية وسمعية تدفع القارئ إلى التأمّل في السلطة والسلطة المضادّة والآليات التي تُنتج الحق والخير والحرية من داخل خطاب قوي وجامد.

التشبيهات تشكل محوريه دلالية تُرْكِّب بين التاريخ والحاضر وتحوّل السلطة إلى حضورٍ محسوسٍ ومُستَندٍ إلى الاستقصاء والمساءلة:

هنا تُجّارُ الآثار حضاريّون/ وقُدّامَكَ قادشُ وسنوحي وأمنحتبُ وراعي التاجين، / فكن مثلَ الكاتبِ ريّسَ نَفْسِه[٢٤]، /وتخيَّر أن يتبوّل جهلاءُ على رمسيسَ /بقلب الميدان الواسع /أو أن يغسلَه الكولونياليون بماء الكولونيا؟ /فهنا أنتَ ولا أنتَ /ورُبَّ لصوصٍ خيرٌ من ساداتٍ أهدوا /منقرعَ لساداتٍ، /ولربَّ السَّباكين هم الخيرُ /التقط الصورة بحيادِ الجرّاح: /هنا لغةُ الدهماء، / وإخناتونُ المتبخترِ بالكِرشِ /يزيلُ الأثرَ السابقَ للآلهة، /كطاغيةٍ بسَّام الوجه. /نابليون/هذا الشابُ الطامحُ [٢٥]/صاحبُ أولِ حَكَّةِ شَرَرٍ.من أبرز هذه التشبيهات: "إخناتون المتبختر بالكِرشِ يزيل الأثر السابق للآلهة كطاغيةٍ بسّام الوجه" حيث يربط التاريخ القديم بنمط قمعي حديث، فيقوّي النقد عبر صورة طاغية يضع ابتسامته وجهاً قمعياً يبرر النفي والطمس. كما تتكرر تشبيهات مثل "سيجري بدماء الغوغاءِ كأفيونٍ، وسيجري بدماء الصفوة كالنوستالجيا" و"كأن السيدتان تناصفتا حِقدَ الإخوة" و"كالنوستالجيا" و"كأفيون" لإرسال رسالة ترابطية بين القوى المتفاوتة زمنياً ومكانياً، حيث يستعير الكاتب صوراً من التاريخ والسياسة والتجارة والتبدل الاجتماعي ليبيّن أن بنى القمع والاستغلال أحياناً تتكرر وتتشابه في الشكل، بغض النظر عن الظرف الزمني. هذه التشبيهات لا تعمل كزينة بل كأدوات لتأسيس شبكة من الدلالات تفتح باباً لقراءات متعددة: السلطة تُعَرَّف عبر أشكالها الرمزية (الأهرام، القلاع، القَوامة) وتُختبر في مواقف الحياة اليومية (الميدان، الصحافة، الميدان)، فيتحول الماضي إلى مرآة تقذفنا بنظرات نقدية تجاه الحاضر.فتتجمّع صورٌ دلالية قوية حول الجسد والهوية والسلطة، وتُستخدم التشبيهات والصور كأداة لتحويل الواقع إلى مجالٍ فني يهيّئ قراءة سياسية وعاطفية في آن واحد:أفنيت السنوات لأتعلم كيف يهشم توحيديٌّ توحيديته حتى /صرت المتوحدة الواحدة/ حبيبي، كشاف الوقت/ المترفع، /ينكر مهووسون مجال يديه الحيوي /فأصرخ يا وحدك يا وحدي /بدَّدك الآب وبدَّدك الابن وبددك الروح[٢٦] /انهض يا تاج الرأس وخذ ماء العين لأصنع كثرتك بقطع من /جسدي /سر في طيبة حتى يتقاسمك البسطاء /وإن هندست قطارك بتوازن روح مُلهَمةٍ سيّرهُ بميدان العتبة. / كي يتخاطفك المبتسرون وتسهم في الأحداث./ حبيبي. /هل شاهدت وحوش الربع الخالي يغتصبون الوالدة بليل / فتكمشت وصرت وحيدا وحدانيّا مثلي،/ كي تدمع ثيران البطش؟صورة "حبيبي، كشاف الوقت" تضع المحبَّ كمرآة تعرف الزمن وتكشفه، ما يجعل الحاضر مشدوداً إلى ماضٍ مُستعاد وخيرٍ مُعاد إنتاجه. توظيف عبارة "المتوحدة الواحدة" يدمج بين فكرة الوحدة والفقدان في آن واحد، كأن التوحيد نفسه صار تقويضاً ذاتياً وتفكّكاً هوويّاً. كما تتكرر صورُ الجسم والدموع والدم: "أصنع كثرتك بقطع من جسدي" و"خذ ماء العين" و"ثيران البطش" و"الغرفة/الميدان العتبة" التي تعيد إنتاج مشاهد العنف والسيطرة. كلها صورٌ جسدية وحسية تسعى إلى جعل السلطة والاغتصاب الرمزيين والخراب الاجتماعي ملموقين بالحسّ، وتحوّل النص إلى مسرحٍ بصري يقرأ فيه المتلقي الألم والتحدّي والبحث عن استقلالية شخصية في ظل قوى قاهرة.تُبرز صراع الهوية الفردية مع قوى الشمولية والدين والسياسة والعنف، وتحيك شبكة من الإشارات إلى الأسرة والوطن والتاريخ والذاكرة، بحيث يتحول الحبّ الموثوق به إلى ساحةٍ للصراع على الملكية والسلطة والحرية.[٢٧] والتشبيهات تعمل كجسور دلالية تجمع بين التاريخ والسياسة والهوية والوعي النقدي، وتحوّل الواقع إلى مجالٍ صورى يحفّز التأويل ويكشف طبقات القهر والتمرد في آن:وحتى يسقطَ عن عوراتِ ملوكِ الفتنة / وَرَقُ التوت /دوَّار اللؤلؤةِ قريبٌ /نتوالفُ أطيافٌ في رسم القُرَح المتنوّع[٢٨]: /قاسم حدَّاد وشيعة أهل البيت /يطوفون على نبعة ريّسةِ الديوان /عليُّ الشرقاوي وسُنَّةٌ عمر بن الخطاب /إذا حكمَ فعدلَ فنامَ جوارَ شجيرة سنطٍ / علويٌّ يسائل تاريخا: من أين يجيء الحزنُ؟ /وصيَّادوا السمكِ عراةٌ تحت الزخَّاتِ، /وصيَّادو الياقوت /ورشةُ أملٍ، وجعافرةٌ، سجناءُ الرأي، /بقايا هبَّاتِ قرامطةٍ، عُلبُ صفيح في هيئات بيوت /سأل الحَضَريُّ البدويَّ: لماذا تنتفضُ الصحراءُ؟ /أجاب البدويُّ: لأن النخلة عَطْشَى /سأل البدويُّ الحَضَريَّ: لماذا تمشي مدنٌ للشمس؟ /أجاب الحَضَريُّ: لأن الشمس مؤنثةٌ /سأل الحَضَريُّ البدويَّ: فكيف تشبّه قفزاتِ الحيل؟ /أجاب البدويُّ: أشبّهها بصراخ المكلومة إن/فقدت في الحفل ضناها[٢٩] /سأل

البدويُّ الحَضَريّ: فأين تختبِئ خيمةَ قيس...[٣٠] دوّار اللؤلؤة يلمّح إلى دائرة الثراء والسلطة التي تدور حول مركز يعكس قيم المجتمع وتناقضاته، وهو تصوير تعبيري يربط بين الرفاه الظاهر وتخطيط السيطرة. كما يشتبك النص بتشابيه تاريخية/ثقافية عبر أسماء مثل قاسم حداد وشيعة أهل البيت وعلي الشرقاوي وعمر بن الخطاب، ليخلق شبكة من المقارنات بين عقائد وقيم ونُظم حاكمة، فتبدو الدينات والأفكار كعناصر تؤثّر وتتصادم في فضاء واحد. هذه التشبيهات تعمّق الإحساس بأن النص يحاور في لُبّ السلطة ومكوّنات المجتمع، لا فقط في سطحها.دوام هذه التشبيهات في تقديم مشاهد مركّبة يسهّل إدراك دورها في تأدية المعنى: فهي لا تلتزم بالوصف فحسب بل تعيد تشكيل الواقع عبر صيغ بلاغية تُسائِل شرعية السلطة وتُعري أساليبها. بؤر القوة تُصوَّر من خلال مجازاتٍ تشير إلى تواتر التاريخ وتكرار أنماط القمع والجاه والتواطؤ، مثل تصوير العدل كحالةٍ نادرةٍ لا تتحقق إلا في حالاتٍ نادرة من الحكم، أو مقابلة الشخصيات التاريخية بواقعها الحديث في مشاهدٍ يومية كالشوارع والساحات والميدان، بما يوصل رسالة بأن الاستبداد ليس حكراً على زمان أو مكان بل هو نمط تفكير وسلوك. كما أن وجود أقنعةٍ مثل "المستضعف يصنع جوهره" و"المسألة بين الحاضر والماضي" يعمّق وظيفة التشبيه كأداة إنتاج معنى يفتح باباً للإبداع والتمرد، ويشجع القارئ على رؤية الصوت المهمّش كقوة فاعلة تشق طريقها نحو التملك والحرية.[٣١] تتواتر في شعره تشبيهات واستعارات تبني عالماً رمزياً يدمج الحميم بالشارد وبالع نفسي–اجتماعي:

لا بدّ من حيلتين كي يَنجو الغرام[٣٢]: / الأولى أن نضعَ عروسةً صغيرةً في مركز الدائرة، /ونلفَّ حولها بالمزامير موقِّعينَ: /دبّت فوق الأغطيةِ البيضاءِ، /كمثلِ رحيمٍ لاقي في السّدرة رحمانَه /فإذا العمرُ الشائخُ يتجدّدُ كالعنقاءِ، / وزمنٌ يبتكرُ زمانَه /وإذا الحائرُ يجد القنديلَ الضائع /والمبحرُ يصل المرفأَ، /والخائفُ يكتشفُ أمانَه/ والثانيةُ أن نعطي الجماعات التي تنتمي إليها /أسماءَ مستعارةً:/نسمّي إخوانَ الصّفا: حديقةَ الأندلس[٣٣] /ونسمّي المعتزلةَ: الشّهابَ المؤرِّقَ /ونسمي السِّرياليّينَ: عِلمَ الرياضيات، /ونسمي الحزبَ الشيوعيَّ: عباسَ بن فرناس /ونسمي المتصوفةَ: حربَ الشوارع. /نعم يا حبيبي نعم /بهاتين الحيلتين سوف ننشل الألمَ بالجردلِ /من غير أن نهوى إلى البئر،/ وسوف نفكّك الأيقونةَ إلى عناصرها الأولية.عبارة "عروسة صغيرة في مركز الدائرة" مع مزامير تُوقّع الحركة، وتحوّله إلى مشهد تصويري يوحي بمكان مقدس يتيح للغرام أن ينجو من بطش القوى القهرية عبر طقسٍ رمزي يخلق مساحة حفاظ على الحب والخصوصية ضمن دوائر اجتماعية مُراقَبة. الصورة الممزّقة بين وجود العروس في مركز الدائرة وتدوير الألحان حولها تشتغل كتشبيهٍ لروح التمرد التي تبحث عن استقامةٍ وجسارة في مواجهة العُرى الاجتماعية والسياسية، كما أن الإشارات إلى "رحيم" و"رحمانه" تضفي بُعداً مكثّفاً من التساؤل حول الرحمة والقداسة والسلطة المراوغة. أما الحيلة الثانية، فتكمن في منح جماعاتٍ أسماءً مستعارةً مستندة إلى استحضار تاريخي/رمزي: إخوان الصفا كحديقة الأندلس، المعتزلة كشهابٍ مؤرّق، السرياليون علم الرياضيات، الحزب الشيوعي عباس بن فرناس، المتصوفة حرب الشوارع.

٣. الاستعارة والتشخيص

الاستعارة في جوهرها تتمثل في خرق اللغة العادية، إذ تدفع المحتوى إلى التفتيق والتوسيع خارج حدود الاستخدام المعتاد للكلمات. إنها عملية خلق جديدة داخل اللغة نفسها، وليست مجرد إضافة لفظية، بل هي لغة داخل لغة تقيم علاقات جديدة بين الكلمات. عبر ذلك تبني بنى بلاغية تسمح بتوليد معانٍ غير تقليدية وتفتح آفاق جديدة لإدراك الدلالات وتوسيع أفق التفاعل مع النص.[٣٤]هذه الحركة الاستعارية تذيب عناصر الواقع وتعيد تركيبها في تشكيلات لغوية جديدة، حتى لا تبقى الأشياء كما هي وإنما تُعاد صياغتها لتتسق وتتناغم ضمن إطار واحد كان يفتقده سابقاً. وبهذا تبث الاستعارة حياة داخل الحياة، وتضيف وجوداً جديداً إلى ما نعرفه من وجود، عبر تمثيلات وصور تقيمها العلاقات المُحدَثة بين الكلمات. وجودٌ جديد يفتح آفاق التأويل والتفاعل مع التجربة الإنسانية.لن نذهبَ إلى قاعة العَزف[٣٥] /لأن صِبيانَ النّقاشة محيطون بالمَشى /فاشطُب من مهامكَ أن تردَّني للطفولة،/ واطمئن: إنني أعبرُ الكوابيس قفزا على الزانة. /صبيان النقاشة هنا، /وهناك صلاةُ الشُّكر/. طائرةٌ في المدَّرجات[٣٦] /لكن دمعَها عند مقطع الجلطة /أزالَ الساتر الترابيَّ /وهي مهوّمةٌ على رءوس التلاميذ، /تقلّمُ العواطف. / كانت مَحْنِيَّةً على تحنُّنِ الدجاجة، /في المسوَّدات قال الأصل: / عينا بقرة على السطر، /وأصابعُ مربوكةٌ في جوار القدح)، / لكن المرأة التي ستقول بعد أن يقتنصها الفخُّ: /هل هذا هو الجنسُ؟ » /اقترحت على رتوش الإنهاء هذه الكمالة: /وبين الوجهين هواءٌ مسكوتٌ عنه /ومليونُ خليّةٍ في رأس دبُّوس./ تطفح الجثثُ،[٣٧] /والثكالي مرفرفاتٌ على الجسر، /في ظهيرةٍ: /ستموهين مواجدَكِ /حتى تتمكن الضفادعُ /من انتشال أطفال المقطورات. /حينما تَشُمّين الكلاسير وحدَكَ في الليل، / ستعرفين كيف عشتُ عشرين عاماً /قبل أن ألاقي امرأة تقول لي: /لعل ارتدائي القميصَ المربَّعات نداءٌ للذكورة[٣٨].الاستعارة تتبدّى في صور مثل "قاعة العزف" كمجال رمزي للممارسة الاجتماعية والثقافية، وفيها تتبدّى أحلامُ الشباب ومقاومتهم كطقس تعبيري يتعالق مع قوى قاهرة عبر مشاهد مركّبة كـ"طائرة في المدرجات" و"دمع عند مقطع جلطة" و"إزالة الساتر الترابي" التي تكشف عن الحقيقة المختبئة خلف ستار التحفظ والرقابة. كما تبرز استعارة أخرى عندما يُشخّص الواقع في أوصاف جسدية، مثل "عينا بقرة على السطر" و"أصابع مربوكة في جوار القدح"، حيث تتحول الأجزاء

البشرية إلى رموز لصور اجتماعية ونفسية تعكس القلق من السلطة وتوتر الهوية. وفي سياق المسألة الجنسية والهوية، تتكرر إشارات مثل "هل هذا هو الجنس؟" لتقويض الحواجز الثابتة وإدخال الجسد في مناخ نقاشي سياسي وفكري. هذه الصور المعنى بإعادة تركيب الواقع وتقديمه كفضاء فاحل يتطلب مشاركة فعل فهمٍ من القارئ[٣٩]. بذلك، تكون الاستعارة والتشخيص ليسا مجرد أدوات بل بنيةً بنائيةً تشدّ المتلقي إلى تجربة نقدية حية تدفع إلى التفكير في العلاقة بين الهوية، والجنس، والسلطة، والذاكرة:أغلبُ الظن أننا استطعنا [٤٠] /فقد أرجحناه في المركب الورقيّ، /حتى أصبح الماءُ قرينةً على تهشُّم المقامة، /لكننا أمسينا قادرين على الصراخ / من قبل أن تُحِسَّ الجميلةُ التي تزدري الطقوس/ أن نهاياتِ البحر الخفيف أزهى من بداياته، / وأن الضعفاءَ عادةً ما يُظهرون المخالبَ /كلما زادت المحبَّةُ عن طاقتهم على رفع الأثقال. / سقوفٌ لم تسقط مثلما السكينةُ /لأن السلام نائمٌ على طرف الهدوم /ونحن قادران على الصراخ الجماعيّ /منذ أن رجت واحدةٌ واحدًا /الا يحاسبها على موتها بغير مشورة المحامين. /لم يرنا السابلةُ ونحن نسند العفو،[٤١] / ففي مقدورنا، إذن، أن نعلّم النشء الجغرافيا على /حقيقتها./ فتَّحتُ نصفَ عيني كذئبٍ مُشبَعٍ. /حينما كانت تقبّلني في الخَدِّ، /وهي عاريةٌ من تراثها،/ قبل أن تصنع قهوة الصبح/ فاختلّت الموازينُ عندما سمعتُها /تكلِّم نفسَها أمام ماءٍ في درجة الغليان: /يأكل كأبناء السبيل. /ولما أبلغت زميلَها في المساء ذاته[٤٢] /بأنها صارت تشطب الأخطاءَ هكذا:/ كان مستحيلاً اتباعُ النصيحة. تتجلى استعارة "البحر الخفيف" كرمز للسرعة واليُسْر في الحياة التي تبدو ظاهراً باردة لكنها تحمل قدرة على التحول والتجدد. تشبيه وجهاً لوجه بين عناصر الواقع وخواطر المتكلم يظهر في عبارات مثل "فتحتُ نصف عيني كذئبٍ مُشبَعٍ" والذي يدمج بين الحيوانية واليقظة لتوليد وعي حاد بالذات وسط بيئة قمعية. إلى جانب ذلك، يوظَّف التشخيص في تحويل أمكنة وأشياء إلى كيانات ذات إرادة وذاكرة (مثلاً: الماء أمام ماءٍ بالغليان، أو الأرض/التراب كعامل يضغط على النسيج الكلامي)، مما يُنشئ فضاءً يتيح للصوت النساء/الرجال والطبقات الاجتماعية أن تتكلم بوصفها فاعلاً تاريخياً لا مجرد عنصر يوصف. في مجملها، تعمل هذه الاستعارات والتشخيص كأداة لإعادة كتابة المعنى، حيث تتحول الكلمات إلى أجنحة تشفّ عن أوجاع المجتمع وتتيح قراءة نقدية لعلاقات القوة والهوية. فهي تقطع السطحية وتغوص في بنى السلطة والظلم، وتَحوّل العنف الرمزي إلى حضور جسدي وحِسّي يشارك القارئ في إدراك القهر والتمييز. وجودُ الاستعارة في مواضع مثل "الماء قرينة تهشّم المقامة" يربط بين فضاء الحكي والفضاء الاجتماعي، في حين أن التشخيص يمنح الأشياء غير البشرية صوتاً وأيقونةً تأويلياً يجعلنا نستشعر تداعيات القوة والسلطة والوصاية[٤٣].دور الاستعارة والتشخيص يصبح بنائياً عندما يخلق فضاءً يتيح قراءة نقدية للمكان والسلطة والهوية، ويفتح باباً لاستيعاب التوترات الاجتماعية: بين المقدس والباحث عن الخلاص، وبين الطبقة المتسلطة والفقراء والمهمشين. الاستعارة تمنح اللغة قدرة على تحويل المساحات اليومية إلى مواقع إشكالية تتفاعل فيها القيم الدينية والسياسية مع أسئلة الجنس والذاكرة والسلطة، كما تُنمّي تشخيصات تُعيد إنتاج الواقع كصورة رمزية حية: "وتضمّ القطة إلى شجرة العائلة وتضم إرث الأب إلى صحون المساجد" ترجِعُ الملكية الثقافية والسياسية إلى عائلة وتاريخ بعينهما، وتفتح نقاشاً حول من يملك السرد ومن يحق له ذكرى اليوم[٤٤].بلغ الحواةُ الثعابين،[٤٥] /بعد أن دقَّت دفوفٌ عريضةٌ،/ وعلى الأرائك كانت حلوياتُ البهائم مرصوصة. /تفرَّستُ في الخَلْق علَّني أجدُ الفتى، /بكم هذا الكابُ يا عمُّ ؟ /الأرضُ حمراءُ والفاطميون في كل رقعة، /ربما تلقى العلمَ في هذه المحابس المخصِصة للنابغين، /فكيف يمكن أن تمشي شفتان على هذه المربعات؟ /أخذتُها في قاعة التجليد التي تشبه بيت السحيمي: /هنا الرواسبُ /والعسكرُ المحترفون /لحمةُ الرأس،/ وأصحابُ القرود /والنارُ المسجَّرةُ /والرءوسُ التي هوت. [٤٦] تم الاعتماد على الاستعارة والتشخيص لخلق عالَم لغوي مختلط بين الواقعي والفنتازي، يفضي إلى رؤية نقدية للسلطة والمجتمع عبر صور مركبة. فالاستعارة هنا لا تقتصر على تشبيه بسيط بل تمتد لتوجيه دلالات باتجاه بنى اجتماعية وسياسية: فـ«بلغ الحواة الثعابين» يوحي بأن المازحين والخداعين يتلاعبون بقوى مخيفة كالثعابين، بينما «الأرائك كانت حلوياتُ البهائم مرصوصة» تُحوّل البهائم إلى أغراض استهلاكية تباع وتُرتّب في فضاءٍ يتسم بالترف والسلطة. صور مثل «العسكر المحترفون، لحمة الرأس، أصحاب القرود، والنار المسجَّرة، والرؤوس التي هوت» تشخّص تحولات العنف والبطش إلى كائنات حية وجماعات ذات فعل، وتضع المشاهد السابقة في إطار مسرحي يستهتر بالخطوط الفاصلة بين الواقع والسخرية. تشخيصاً، تتحول أشياء وأشخاص إلى كيانات ذات إرادة: «هنا العقل بيت الحس»،و«العقل» و«الحس» يعيشان ككيانين يتصارعان داخل فضاءٍ اجتماعي مُكدَّس بالضغوط. هكذا تُعيد الاستعارة والتشخيص تشكيل الواقع كعلاقة بين جسد المجتمع وصورته، فتجعل المعنى ليس خارجاً ثابتاً بل قابلاً لإعادة القراءة عبر طبقات من الرموز والصور.يستثمر الاستعارة لإغناء الرؤية النقدية من خلال تحويل عناصر الحياة اليومية (الحدائق، القاعات، الأمثلة الاجتماعية، الألعاب كالشطرنج والبلياردو) إلى أدوات لإفصاح عن قهرٍ بنيوي واهتمامٍ بفضاءات الهوية والحرية. فالمجازات التي تربط بين «المرأة» و«الخمر» أو بين «الأرائك» و«حلويات البهائم» تفتح باباً للمساءلة الأخلاقية حول جسد المرأة وتوظيفه في سياقات اجتماعية وسياسية، بينما يتيح التشخيص لصور الطبيعة أو الأشياء أن تعيش كائنات ذات إرادة وتُسهم في نقد خطاب السلطة وتاريخها. [٤٧]والاستعارة تعزز النقد الاجتماعي والسياسي عبر تحويل مواقف يومية وأشياء إلى كيانات ذات صوت وذكاء، فتجعل المسافة بين القول والفعل أقرب إلى تغلّب القوة

على الجسد والضمير. تشخيصات مثل "المريضة بنت المريضة والمريض" و"فضاء التجليد" و"لحمة الرأس" تمنح الأشياء والجماعات وجوداً إرادياً وتفتح فضاءً للتفكير في قضايا السيطرة الجنسية والاقتصادية والدينية، كما تُظهر كيف يُعاد إنتاج السرد عبر دمج العنف الرمزي بعروضٍ فنية/ثقافية. هذا الدمج يوسّع دلالات النص لتشمل نقداً للمحترفين في إنتاج الشرائع والسوق والسلع، وتصوراً للهوية كفاعلٍ تاريخيٍ يتأثر بالاغتراب والصراعات الطبقية.والاستعارة تتجاوز تشبيهات بسيطة لتقدّم صورة مركَّبة عن العسكر كقوى مهيمنة كنا نخشى العَسكرَ [٤٨]/ ونراهم مسكونينَ بشهواتِ السُلطةِ، /منقلبينَ، وقَلَّابينَ، /بُغاةً، وطغاةً، /حتى لو كانوا ضباطا أحرارًا، حُرِّينَ /فهم قتلةُ نيرودا، /هم من رشُّوا الليندي برصاصِ الغدر،/ ورشُّوا لوركا برصاصِ الغدر،/ وصاروا آلهةً علويّينَ، /وهم من فردوا أجنحتهمُ السوداء على الأشجار،/ لتغدو الأشجارُ خفافيش / ويغدو الزَّمارونَ أساطينَ /كنا نكره رائحة العسكر /ونراهم أحذية قاسيةً الوطء[٤٩]، /تدوسُ الزهراتِ المنفتحاتِ بحقل الدنيا: /إسلاميينَ، شيوعيينَ، وجوديّينَ وصفهم بأنهم "مسكونين بشهوات السلطة"، وأنهم "قتلة نيرودا" و"رشُّوا الليندي برصاص الغدر" يجعل القوى القمعية أشبه بشخصيات فاعلة في قصة مأساوية، لا مجرد مؤسسة سياسية. كما تتحول أشكال القوة إلى كائنات حية ذات أجنحة سوداء على الأشجار، فتصير الأشجار خفافيشاً والزمارون أساطين، مما يضفي طابعاً رمزياً يجعل العنف السياسي مألوفاً في صورة كائنات فنتازية تتحرّك في فضاء يومي. تشخيصاً، تُمنح الأشياء والأجسام صفات بشرية أو حيوية: الأرض حمراء، الأشجار تلتقط ظلّ السلطة، والنساء والرجال يصبحون طوراً من خطاب القوة أو المقاومة. هذه الاستعارة والتشخيص يضفيان طبقة من الحسّ التصويري الذي يستحضر تاريخ العنف السياسي ويحوّله إلى عرض بصري يفرض على القارئ قراءة العالم بنزعة نقدية.تحويل العسكري إلى رمز للفساد والتواطؤ مع القهر، وتحوّل الرؤية البصرية (الأحذية القاسية، الزهرات المبتورة في الحقل) إلى تصويرات تدين الاستبداد وتُظهر تأثيره على الحياة اليومية. الاستعارة هنا تغذي جملة من الرسائل: كيف أن القوة تتحول إلى سلطة ذات إرادة وتُعيد تشكيل المجتمع وفق مصالحها؛ وكيف أن الرموز الدينيّة والسياسيّة تُستخدم لشرعنة العنف وتثبيت السُلطة عبر تقسيم المجتمع إلى فئات إسلاميين، شيوعيين، وجوديين. التشخيص يواصل العملية بإعطاء الكيانات المفاهيمية والشخصيات الاجتماعية قدراً من الإرادة والتأثير، فيدفع القارئ إلى رؤية العنف كواقع حي لا كأداة مجرّدة من البشر.[٥٠] اشتبكنا في حوارٍ جانبيٍ لنصدَّ عن أحلامنا[٥١] / الحديثَ المعاد عن صلة الروايات بالنكسة. / دعاني شريكُ غرفتي إلى أن أستعيد هاتفَ الجنون /وأن أكفَّ عن بكاء الأحبة، /بينما كنتُ أسعى إلى إقناعه / بأن كثرة الألاعيبِ تُفسِدُ الشِّعر. / في وضعٍ كهذا: اقتحمَ الرجلُ الحياة،/ نقلاتُ عصفورٍ ينطُّ من ألف ليلة إلى صفير الأندلس. /ومن نفعية المتنبي إلى مأزق الروح حيال الخيارات. /وبينما يعبَثُ بذقنه الخفيفة بين اللمعة واللمعة[٥٢] /حدّثتُ نفسي: / عندما أعود سأحكي لإيمان /أن هناك شخصاً يمكن أن يجعل الناسَ مُبْصِرِينَ /إذا حرَّك الفعل عن سياقه. /وسوف أستغلُ حالة اندهاشها لأخطفها إلى صدري، / قبل أن تفرق بين تألُق الحزاني وتألُقِ خائبي الأمل."الحواة" و"دقّ دفوف عريضة" كإيحاءات بصريّة تقرن الخداع والكذب بالقوة السلطوية، و"هاتف الجنون" كرمز صوتي يحضّ على التفكير النقدي بعلاقة الإنسان بالعقل والجنون. كما تتبدّى استعارة الحركة والتقلب من خلال "نقلات عصفور من ألف ليلة إلى صفير الأندلس" التي تلمّح إلى قفزات زمنية وثقافية متباينة، وتحوّل التجربة اليومية إلى مسارٍ سردي يوشك أن يُفكّك الحدود بين الحلم والواقع. وتشخيصات مثل "الذي يلمس ذقنه بين اللمعة واللمعة" و"حدّثتُ نفسي" تمنح الأشياء والأشخاص صفة الإرادة والصراع الداخلي، فتصير الأزمنة والفضاءات أدوات تعبّر عن صراع الهوية والحرية. عبر هذه الاستعارات والتشخيص، يُعاد تشكيل المعنى ليُضحّي الخطاب السياسي بنبرة فردية وجدانية، وتُتاح للقراء مساحة لتأمل علاقة اللغة بالسلطة والذكاء النقدي.الاستعارة ترسّخ تصويراً نقدياً لعلاقة الفرد بالواقع والسلطة من خلال ربط المواقف اليومية بصور رمزية غنية، مثل "الأندلس" و"النينوى" و"إيمان" الذي يحضر ككائن حي في إطار الحوار الداخلي. أما التشخيص، فهو يمنح الكيانات الاجتماعية والأفكار البشرية إرادة وتأثيراً؛ فالأفكار والتجارب تنطلق كأشخاص لها حضور وهدف، وتُساءَل قدرة اللغة على تشكيل الواقع "إذا حرّك الفعل عن سياقه" كما جاء في النص. هذه التوليفة تخلق طبقات دلالية عدة: نقد للخطاب السياسي والاجتماعي، تأويل للعلاقة بين الفن والحياة، وتأمل في مسألة الاتساق بين الحلم والواقع والقدرة على التأثير في الآخرين[٥٣].فكرة "النهايات المفتوحة" كإشارة مجازية إلى الرغبة في ترسيخ حالة الشك وعدم اليقين بدل الحلول الحاسمة؛ وفي الوقت نفسه تَستقر هذه النهاية في سياق نقدي للواقع الاجتماعي والسياسي. كما يظهر تشخيصٌ واضح في تصوير الطفلين كقوى اجتماعية:يفضّلون النهاياتِ المفتوحة[٥٤] /غير أن الصبيَّ الذي كلَّمني بخِفَّة عن تدهور الجماعات، /كان يقلِّب عينيه في الزيّ الذي أرتديه، / وينهرني: لماذا لم تغادر الذلَّ؟/ أما الصبيُّ الذي أشقاه نفس الميكانيكيُّ خلف نفس /الموتورات /فقد قبَّلني بطاعةٍ، /وهو يبحث معي عن جذرٍ لكراهية الشباب لي. /أوضحتُ له أن حبيبي رفيقه في المشهد، /وأنه علَّمَ مواليد ما بعد خمسين /أن يتركوا الجمال بمفرده /لكنني لم أستطع غَضَّ العيون /عن كَشَّافات فيليبس المسَلَّطات على المنبر/ فخمَّنتُ أن التواريخَ تحت الميضأة. فالطفل الذي يخاطب المتكلم بخفة عن تدهور الجماعات يحول الجماعات إلى كائنات حية ذات وجود نفسي واجتماعي، ويجعل الحضور الزمني للسياسة ملموساً في سلوكه وتوتّره. هناك أيضاً توظيف مجازي لـ"الميكانيكي" وخلفه الموتورات كشخوص تحمل رمزياً عبثية

الآلة والربط بين التخلّص من العيب الكامن في المجتمع والاعتماد على آليات مادية في تشكيل المصير. إضافة إلى ذلك، تتجسد الاستعارة في صور تشخيصية كـ"كشّافات" و"المضبوط على المنبر" و"التواريخ تحت الميضأة" التي تعطي الأشياء والأماكن صفات إرادية وتكشف عن احتدام تاريخي مُضمر في فضاءات الطقوس والسلطة الدينية والسياسية. بمنظور واحد، تتحول اللغة هنا إلى أداة كشف تُعيد قراءة الواقع عبر رموز وصور تُفخِّخ اليقين وتفتح باباً لتأويلات متعددة.الاستعارة ترسّخ نقداً للعلاقات القهرية عبر تحويل عناصر الحياة اليومية إلى رموز تعكس احتدام الصراع بين الفرد والهيمنة، وتمنح العلاقات بين الناس طابعاً درامياً يمتزج بالسياسة والتاريخ. فتصوير الخطر الاجتماعي من خلال صورة الطفل الذي يحركه الخوف واللامبالاة يفتح نقاشاً حول ضعف الحركات الاجتماعية أمام العنف المؤسّس، بينما يُسهم تشخيص العناصر الاجتماعية كأشخاص أو دوافع في إبراز إرادةٍ ضمنية لدى القوى الاجتماعية والسياسية في تشكيل الواقع. كما أن الدمج بين الكلام العاطفي والشفافية النقدية يخلق لغة تتموضع بين الحلم والواقع، وتدع القارئ إلى التفكير في أخلاقية السلطة وما إذا كانت اللغة نفسها أداةً للسيطرة أو للفتح النقدي.[٥٥]تتيح هذه الاستعارات والتشخيصات معنىً مفتوحاً ومُتعدِّد الطبقات، يدمج النقد الاجتماعي مع تبصّر وجودي ويحثّ على مساءلة العلاقات بين القوة، والذاكرة، والهوية في حاضرٍ غني بالإشارات والترميزات:مدنُ البحرِ امرأةٌ من أحرار قريشٍ،[٥٦]/ لا تعطي مفتاحَ الجَسَدِ الغامض إلا بعد محاكَكةٍ. /فإذا مرّت قدماكَ أمام كنيسةِ «سيدة الحارسة» /ترى نفسَك في كوم الدكّة من غير السيد / درويشِ البحر /سترى في الخلف محطةَ رملٍ /من غير زعيم الوفد. /هنا تقليديّةُ موليير موازيةٌ لبراز الكلب /وفلسفةُ البحارةِ تنشعُ من فخّارِ البوظة، /لكأن كافافي مرَّ يصافح سيزان: /فهذا يتحدّثُ عن شمع القبر، /وهذا يتحدّث عن قبرِ الشمع. /فأيُّ القبرين يضيء ؟ /وأيُّ الشمعين يفوحُ بحثثِ الغرقى؟[٥٧] / لكأنَّ خرائط مشتبكاتٍ تتحدى علماء الجغرافيا/ وسوانحَ يودٍ هائمةً تصطادُ مريض الربو."مدن البحر" تُقدَّم كفضاء سردي مركزي، والمرأة من أحرار قريش تمثل رمزاً للحرية والكرامة ضمن إطار بحري يلتقط الهوية القومية والذكريات القديمة. المفتاح إلى "الجسد الغامض" يُفهم كسياسي واجتماعي يتطلب محاكمة قبل الوصول إلى معنى، ما يربط الجسد بالسلطة والقانون والفضاء العام. يظهر التشخيص أيضاً في أشكال مركَّبة مثل "درويش البحر" و"كنيسة سيدة الحارسة" و"موليير مقابل براز الكلب" و"كافافي يصافح سيزان" كجسور بين الشعر والتاريخ والفن، حيث تتحول الموضعات البشرية إلى عوامل حركة داخل منظومة ثقافية وسياسية. وعلى مستوى أكثر تجريداً، تتكاثر الصور كأنها أشخاص (مثلاً: القبرين، الشمع، الخرائط) لتمنح الأفكار صوتاً وإرادة وتفتح آفاقاً لتأويلات متعدّدة.الاستعارة تخلق لغات مجازيّة تُعيد تشكيل الواقع عبر توجيه الانتباه إلى التوترات بين الدين، والسياسة، والجماعة والمعنى الشخصي. تشخيص الأشياء والأماكن كائنات ذات إرادة يضفي على القضايا الاجتماعية طابعاً صراعياً وحراً في آن واحد، مما يجعل النص ينتقل من سردٍ تقليدي إلى فضاء نقدي يحفّز المقاربة التفكيكية. النهايات والصور مثل "شمع القبر" مقابل "قبر الشمع" تطرح أسئلة حول ما يُضيئ وما يختفي، وتدعو القارئ لإعادة قراءة التاريخ والذاكرة عبر عدسات الفن والواقع.لا أفق لديَّ [٥٨] /هنا أمسكتُ الأفقَ /دماءُ بن الحارة سالت تحت عيوني /ورفيقُ ضياعي سقطَ أمامي، /حانت لحظةُ ثأري من ماضيَّ الجائعِ، /من حاضر جوعي. /لستُ السُّبَّة بجبين الكرماء. /فتاةٌ سافرةٌ هتفت: عدلٌ /فارتعش فؤادي بضلوعي /وهنا بطانياتِ /تمرٌ ،/مشتبكاتٍ[٥٩] /ماءٌ ليس يمرُّ على عطشان، أمانٌ في أيدٍ /أهلٌ في الصيحة وغناء الليل /فلملمتُ عن الأرصفة دموعي / هنا حنّت كفٌّ حانيةٌ في الميدان عليَّ /فلاقيتُ النفسَ الضائعة /سمعتُ المتمردَ يهمس في ورداتٍ: /صنُوعي /لا أفق لديَّ /ولست السُّبَّةَ بجبين الكرماء /وحانت لحظةُ ثأري/ من ماضيّ المذلول[٦٠] / ومن حاضرِ ذُلّي وخضوعي. /كنتُ المكسورَ /وحين انضم المكسورُ إلى المكسورينَ /غدونا بشرًا بمحباتٍ، لنقيمَ حياةَ بمماتٍ / كنتُ وحيداً / صرتُ الواحدَ في جمعٍ، /ومصيري بين جموعي /كلٌّ في الساحة يحمل شمعاتٍ، / وأنا أحضرتُ شموعي.من أبرز الاستعارات هنا تكثيف صورة الأفق: "لا أفق لديّ" ثم "هنا أمسكت الأفق" التي تجعل المستقبل والإمكانات موضوعاً لحركة شخصية تتصارع مع العجز والتمكين في آن واحد. كذلك تتفاعل دماء "بن الحارة" التي سالت تحت العيون مع رفيق الضياع الذي سقط أمام الناظر، فتتحول جسامة الألم الاجتماعي إلى صورة جسدية حية تعكس العنف والتهجير والوعي بالنقص. توجد أيضاً استعارات مركَّبة تخلط بين المكان والذاكرة مثل "ا لفصل" و"الميدان" و"المتمرد" و"وردات"، حيث تتحول المواقف اليومية إلى رموز للصراع والتمرد، وتُشخَّص الأشياء كقوى فاعلة لها تأثير في المصير. إضافةً إلى ذلك، نجد تشخيصاً يحوّل عناصر من عالم الحياة اليومية إلى كيانات ذات إرادة، كـ"الصيحة وغناء الليل" أو "صنُوعي" الذي يحضر كصوتٍ داخلي يوجّه السرد. كل هذه الصور تُعيد تشكيل المعنى عبر نقل الوقائع إلى فضاءٍ شعري يتهكّم أحياناً على اليقين ويؤكّد في آن واحد على وجود صوتٍ يرفض الخنوع[٦١].والاستعارة تربط بين التاريخ والواقع والهوية عبر تحويل عناصر يومية إلى رموز يتجاذبها التوتر بين الشجاعة والخوف، وبين المقاومة والخنوع. كما أن تشخيص الأشياء والأشخاص كقوى فاعلة يعزز فكرة الذاكرة الجمعية والصراعات الاجتماعية كقضايا حيوية تعمل في بنية النص أكثر من كونه ثيمات سطحية:أخطأني كلُّ مريديَّ.[٦٢] / فلستُ سوى مشغوفٍ بابنةِ شيخٍ، /من ثمّةَ كنتُ الغوثَ، /أمهّدُ ثوبي كي يجلس قربي الأحبابُ: /الطاويّون، بروكلمان، ابنُ الفارض /وأدونيسُ، زنوجُ القرن، الشِّعرُ الحُر، وبسطاءُ الطائف. /أنكرني الأهلون لأني

برقعتُ المحبوبةَ بالربِّ /فحملت ريحٌ طيبةٌ فتوايَ لعمَّال بناء القلعة: / كلُّ مكانٍ ليس يؤنّثُ ليس عليه التعويلُ،/ اجتهد البناءون وأخذوا الفصَّ:/ الملأ الأعلى أنثى/ وصلاةُ الغائب أنثى / والسُّورُ المكيّةُ أنثى. وفحولاتُ الذكر مؤنثةٌ. شمُّوا رائحتي في النسوبين[٦٣] أنا شفتُ الأخلافَ بنومي من أبرز الاستعارات هنا صورة "مدن البحر" و"ابنة شيخ" التي تفترض علاقة قوة وآمرة بين السلطة والذات، وتحوّل التنظير إلى فعلٍ ملموس في السرد اليومي. كما تتكرَّر دلالات الشيء ككيانٍ حيّ: "الكيانُ الذي يحيا بين المحارم والعناوين" يتناوب عليه الأفراد كأدوات صراع اجتماعي، من خلال أمثلة مثل "دير للرهبان"، و"أمم من دمع"، و"بيت للأوثان"، و"النظام" و"مصحف قرآن" و"قبر دمشق" و"السباحون"، التي تقف كأغراضٍ رمزية يَصْدُر عنها حكم وقائع القوى القديمة والحديثة. إضافة إلى ذلك، يظهر تشخيصٌ يحوّل المفاهيم الكبرى إلى شخصيات أو فاعلين: "الملأ الأعلى أنثى" و"صلاة الغائب أنثى" و"السور المكيّة أنثى" و"فحولات الذكر مؤنثة"، وهو كَسْرٌ لبِنية السلطة وتفحصٌ لتجريد الدين من قدسيته ليُقرأ كخطاب اجتماعي يعيد توزيع مواقع القوة. التجاور بين المرجعيات الشعرية والتاريخية والرمزية يجعل المعنى متعدد الطبقات، حيث تتحول العبارات إلى أدوات تأويل تستجلب صروح الدين والسياسة وتعيد تشكيلها في صورة نقدية.[٦٤]كانوا ثلاثةَ عازفينَ غارقينَ في الدموع[٦٥] /الكهلُ الذي استعانَ بالمسيح كي يحطّ رفيقة العمر في ترابٍ، /والفتى الذي غيّر الشريانَ خمسَ مراتٍ من فرط الابتسام /والفتاةُ التي كلما نامت تراءى لها المصابون مصفوفينَ فوق /المعصمين. /الكَمَانُ مسنودٌ بين الخدّ والكتفِ كأنه يمامةٌ مجروحةٌ /والنّاي مصلوبٌ بين الشفاه والأصابع / كأنه الحلاجُ بعدما قال إن الله في جُبّةٍ، /والعودُ مضغوطٌ بين النهد والفخذ كأن غريقا مستعينا بغريق. / كنا نلاحظ كيف تقفز الأرانبُ من آلةٍ لآلةٍ، /بينما العيونُ موصولةٌ بدمٍ يسيلُ تحتِ السجاجيدِ /ويلمس أقدامَنا في سخونةِ المتصوّف[٦٦]. /رفرفت أهلّةٌ فوق الرءوس ورفرفت صلبانٌ /ثم حطّت على الآلات وهي تسرق الآدميّينَ /قال واحدٌ: كلَّ عامٍ وأنتم بخير يا مدوّني إضراب النقابات. / كانت شهوةٌ تطوف بين المستحمين والمستحمات /تطبع فوق الرّقاب ندبةً زرقاء، /بكى الكهلُ عندما بلغ الكمانُ لحظةَ الحتف/ بكى الفتى عندما بلغ النايُ ما قالت الريحُ للنخيلِ /بكت الفتاةُ عندما بلغ العودُ مذبحةَ العامرية /فلماذا هبط علينا عازفو سفينةٍ غرقانةٍ في هيئة الشيوعيّين؟ /قال واحدٌ: جاءني نسيمٌ مرتين: /مرةً بحيّ الأربعين، /ومرةً عندما كان ثلاثةُ عازفين غارقين في الدموع /بينما الأرانبُ تقفز من آلةٍ لآلةٍ. [٦٧] العازفون الثلاثة والأشكال التي يحيطون بها يحولون الألم والتمزق إلى أفعال وصياغات رمزية. فصور هؤلاء العازفين كثلاثة وجوه تعبر عن الحزن الجماعي، بينما تمثّل حركة الآلات ودلالات العنف (الكمان، النّاي، العود، والكران) جسوراً بين الفنّ والمكابدات الاجتماعية. تشخيصاً، تتحول الأعضاء والأدوات إلى كيانات ذات إرادة: الآلات تقفز من آلة إلى أخرى، والأرواح تتصرّف كقوى اجتماعية وسياسية تتصارع مع السلطة والمعتقدات، فيما تُخضع الشخوص البشرية لتأويلٍ رمزي يربط معاناة الفرد بواقع المجتمع. كما تتكرّر صور الدين والروحانية كعناصر تحليلية: الكنائس، الصلبان، الحرف، والضجيج الروحي، حيث تتواشج القضايا الدينية مع السياسية والاجتماعية في إطارٍ يحاكي مسرحاً فوضوياً يختلط فيه الثري بالفقير والعلمانية بالاعتقادات. في مجملها، تعمّق الاستعارة والتشخيص إحالة المعنى من شخصيّ إلى تاريخي واجتماعي، وتعيد تشكيل الصورة الشعرية كفضاء نقدي يفضح التباسات السلطة والصراع الطبقي[٦٨].

٤. التجسيد والتجسيم

التجسيد (أو التجسيم) هو «قسيمُ التشخيصِ، وشريكهُ فِي تحقيقِ فاعليةِ الاستعارةِ في ذلك النقلِ الفني، للافكار، والمفاهيمِ، والمعنوياتِ، من عالَمِهَا المتسمِ بِالتجريدِ الى عالَمِ المَحسوساتِ، فتتجلي في كيانٍ حسيٍ يقربُها الى الأذهانِ، ويضيف إليها ما يوضحُها، بل يمكن الحديث عن المعنوياتِ، والأفكارِ، بدقةٍ ما لَم تقترِن بالمحسوساتِ».[٦٩]الصورة التجسيدية هي التقنية التي يتمكن الشاعر بواسطتها من التعبير عن المعنويات في قالب مادي محسوس بحيث تكون قريبة الفهم للقارئ، فالشيء المحسوس بطبعه أقرب الى الفهم من المعقول، فالفكرة المجردة تتجسد في هيئةٍ ماديةٍ تُبصرُ أو تُسمعُ أو تُذاقُ أو تُشَم، فهي تخضع لمعطيات الحواس التي تشكلها التشكيل المناسب.[٧٠] يتمثل التجسيد في إكساب المفاهيم خصائص محسوسة مادية مجسدة، ويعرف هذا الفن بأنه عبارة عن تقديم المعنى في جسد شيء ما، أو نقل المعنى من نطاقِ المفاهيم الى المادة الحسية.[٧١] نستطيع القول بأن الميلَ الى تجسيمِ المجردات وتشخيصها ينم عن شوق الى استحضار ما هو غائب والقبض على زمن مراوغ يفلت من الإنسان وعلى عوالم ورؤى تعذب خياله، فيحاول أن يقتنصها ويودعها أقفاص المادة المحسوسة.[٧٢]التجسيد فى شعر حلمي سالم يحوّل المفاهيم المجردة مثل الحداثة، العلائق بين الجسد والسلطة، والصورة الدينية والسياسية، إلى أشياء وحالات محسوسة قابلة للإدراك الحسي، كاللون، والبرد، واللمس، والملابس، والأثاث. هذا يجعل القارئ يختبر العلاقة بين العنف الرمزي والواقع الملموس عبر صور جسدية واقعية تقف كجسر بين الماضي والحاضر وبينه؛ فمثلاً الإيحاء بالجسد العاري على الموكيت، أو الأبيض والأسود في مشاهد البحر والصيد، يخلق تقاطعات بين الجنس والخدمة والفناء العام. أما التجسيم فهو يمنح المفاهيم إرادةً واقعية: من يُحقق الإطار السياسي إلى من يُعبّر عن القلق الاجتماعي عبر الأشياء الملموسة، كالطاولة التي تُرتّب مشهد العري، أو الأرض التي تحمل صوراً تاريخية. معاً، يخلق النص صدىً نقدياً يربط بين تاريخ الاستعمار والحداثة والهوية والدين كفضاءاتٍ تتصارع في جسدٍ

واحد من خلال اللغة والصورة، ويمنح القارئ قدرة على تأويل أعمق يبادل بين الحاضر والذاكرة والسلطة والخصوصية الفردية، مع السماح بتعدد القراءات حسب زاوية الرؤية:هذا هو خليجُ السويس[٧٣]،/ أربعُ درجاتٍ من اللون المموَّه /خفيفٌ هو القطنُ على نهديكِ العامرينِ، /فأحذري البردَ المباغتَ. /هل تذكرينَ خطابَ ناصر في الجامع الأزهر ؟ / كان مشهدًا حداثيا أن تنطرحي على الموكيت عارية /بينما الشَّعرُ بين ضفتيكِ أرْغَبُ كمشهدِ القمحِ /في لوحةٍ على حائطِ الخليجيّ واللون المموّه يشتغلان كمدخلين إلى محاكاة العلاقات بين الجسد والسلطة والحداثة: الأربع درجات من اللون المموّه تقيم سلسلة طبقات لونية تشي بانفصال بين ظاهر وواقع، فيما الواقع الجنسي المُبتسم يُفَسَّر كمسعى للطمأنة أو الخداع في آن واحد. حضور الكتفين والنهديْن والجلد واللباس مع ذكر القطن والبرد المباغت يُحوّل المعاني المجردة عن العري والحرمان إلى صور محسوسة تُلمس بالحواس: الرؤية والتّماس والخشية من البرودة المفاجئة، وهو ما يجعل القارئ يقترب من معنى العري كمسألة جسد وسياسة في آن واحد. كما يقوم ذكر خطاب ناصر في الجامع الأزهر ومشهد العري على إقحام التاريخ السياسي في فضاء شعري يحوّل الحدث العام إلى تجربة جسدية وخاصة، فيرى القارئ كيف يتجاور الخطاب السياسي مع خطاب الحضور الجسدي واللذة والخوف. يرتمي زبدٌ على أقدامنا من غير أن يبلغَ السِّمانتين[٧٤] /هذا هو خليجُ السويس. /وها هي السفائنُ التي تحمل السلاحَ والبترولَ والمخدرات /رنّ النشيدُ: دع سمائي فسمائي محرقةٌ. /لم نكن ندري بأن الغرامَ فوق الموكيت يسبّبُ تسلّخ الأكتافِ /والعمودِ الفقري والركبتين، /كلُّ مَسّاجٍ يترك ذراعيك أعلى إثارةً / وكلُّ مَسّاج يترك سُرَّتَكَ تجسيدا لمصيدةٍ، /فرنّ النشيدُ: دعَ قتالي فمياهي مغرقةٌ، /هذا هو خليجُ السويس، /والأعضاءُ موصوفةٌ للأعضاء في روشتة النطاسيّينَ /ظلَّ الكَمَانُ مركونًا إلى جدار المطبخ حتى دَوّت الصرخاتُ. /واندهن جسمُ جنيةٍ بماء الظَّهر / لذلك انولدت سمسميةٌ وازدهرت حكاياتُ الغريب، /وصار كلُّ مسّاجٍ يترك عينيكِ مقفولتين على /الشياطينِ والنعناعِ والغانيات الرافعات أعمدةً إلى /السماءِ التي قال النشيدُ: محرقةٌ. [٧٥]فصور العري واللمس واللون والضجيج الصوتي تتحول إلى كيانات فاعلة: "زبدٌ يترمّى على الأقدام"، "الأعضاء موصوفة للأعضاء في روشتة النطاسيين"، و"الأثاث والموكيت" الذي يكوّن فضاءً يختبر فيه الجسد ضربات الزمن والسياسة. كما أن التكرار والتماثل في ذكر خليج السويس، والسفن الحاملة للسلاح والبترول والمخدرات، يحوّلان الحدث السياسي إلى مادة محسوسة تُلمس بالحواس وتُختبر عبر تجربة جسدية: التسلخ الناتج عن الغرام فوق الموكيت، والعمود الفقري والركبتين اللذين يتحملان هذا العري المتواتر.التجسيد يحوّل المفاهيم إلى كيانات مُدركة بالحواس وتخوض صراعاً مع الواقع، مثل عتبات الخليج، وتجاور العري والسلطة والهوية في فضاءات يومية ملموسة. التجسيم يضيف إلى هذه الصور حركة إرادية: الأثاث الذي يحضر كعنصر سياسي واجتماعي، والجسد كمساحة للسيطرة والتعري والاحتجاج، والأماكن كأماكن حدث تاريخي يتكئ على العنف والظلم. معاً، تُصوِّر النص علاقة الإنسان بالزمن والآلة والسلطة كشبكة متشابكة من المعاني، حيث يسعى الشعر إلى إبراز التناقض بين الجمال والخضوع، بين الحياة واللامبالاة، بين الذاكرة والصراع المستمر:الصباحُ تمثيلٌ لخطوكِ في شارع المأمون[٧٦]، /وليست طعنةُ الخلفِ داميةً. /ألم تلاحظي كيف تصعدُ الأزهارُ في المشربيّات؟ /فتح المعمَّمون المزادَ: /ألا أونا: مكتبُ الشاعرِ الذي يخطُّ عليه مكائدَ الدهريّين،/ ألا دُووّي: مقعدُ الشاعر الذي يستريح عليه /وهو يقرأ «اللزوميات» /ألا تِرِي: سريرُ الشاعر الذي تجيؤه عليه /أحلامُ ثورةِ الفقراء. /ليست الوشاياتُ قاضية /ألم تعلمي أن بنتَ الأكابر عرّت ظَهرَها لي /كي أقبّلَ موضعَ التجلّط ؟/ تكاثر المشترون في المزاد[٧٧]:الصور تتخذ أشكالاً جسدية: الصباح كتمثيل لخطوات في شارع المأمون، الأثاث كعناصر مسرحية تقف فيها الكلمات على مقاعدها، والأعضاء كأجزاء تُوصَف في قالب تُفَسِّر العنف والكشف الاجتماعي. كما يتحول المزاد إلى فضاءٍ جسدي يحركه أشخاص سلطة واقعيون مثل مبعوث المخابرات والكاتب والمفتي، ويُسقط عليهم وظيفة السوق والشراء والبيع، فيُصبح الفعل الكلامي ساحة تُجسِّد بها القوى الاجتماعية والسياسية صراعاتها في هيئة أشياء وأحداث. وتتداخل الإيحاءات الدينية والتاريخية (سورة يوسف، طالما ترددت كرمز للمبادئ والقيم) مع حضورٍ جسدي صاخب، حتى تتحول مفاهيم مثل الحرية والعار والسلطة إلى كيانات محسوسة تقرأها الحواس وتتعامل معها كوقائع يومية.التجسيم يمنح المفاهيم إرادةً وفاعليةً في الواقع: النشيد الذي يسبغ قدسية على العنف، والخيط الممدود بين العيون والأصابع، والجدار المطبخي الذي يحوي قوى التهديد. معاً، يخلق النص شبكة من العلاقات بين الإنسان والآلة والسلطة والدين والذاكرة، تسمح بتأويلات نقدية متعددة: هل العري واللذة جزء من احتجاج أم تعبير عن الخضوع؟ هل الإعلام والدين يخدمان الوعي أم يشيّران إلى قمعٍ أصلي؟[٧٨]يظل التجسيد والتجسيم أداةً فاعلة لإيصال المعنى على مستويات عدة: من النقد الاجتماعي إلى التعبير الوجودي، مع إبقاء الباب مفتوحاً أمام قراءات شخصية وتاريخية وتجريبية بحسب موقع القارئ وخبرته:فَرَسي مطلوقٌ/والغايةُ آخرُ هذي الأرض، /أعلِّم مندوبَ المغتربين القلقَ على القلق، /كأن الريحَ تحفُّ بساقيّ. /ورصفائي انتشروا في الطرقات: /فهذا كورنيٌّ وهذا راسينُ وهذا ذو القرنينِ. /أمامي نيتشه لصٌّ في الصفّ /سيسرقُ قولي عن ضعفٍ يتقاوى وقصيرٍ يتطاول، /ليكوّن فلسفةَ القوة. /أرحلُ في الخمسينَ: /قرامطةُ الصحراءِ العربية بعضُ رجالي، /ومجوسيُّون بجلبابي. /جاء الفتيانُ الرّثون الشُّقر[٧٩] /اقترضوا مني المتمرد والثوّار المجذوذين /وفكر العدل /فذّبجتُ خلاصةَ كدحي: أصل الدنيا الظُّلمةُ لا الظُّلمُ.حضور شخصيات فكرية وأسماء تاريخية مثل

نيتشه، القرامطة، المجوس، ومفردات الدين والحداثة يترجمها النص إلى حركات جسدية وأوضاع: الحضور في الصف، انتقال القَوْل عبر القلم والقرطاس، وتجلٍّ لتمظهرات القوة من خلال الأثاث والمقاعد والفضاءات العامة. من ثم، يصبح السرد أقرب إلى مشهدٍ سينمائي يحركه العَرض والتمثيل أكثر من كونه رسالةً صرفاً لفظية؛ فكل ماسبق يتحول إلى جسدٍ يحكي عن العنف والسلطة والذاكرة والتاريخ، ويمنح هذه المفاهيم وجوداً يحسّه القارئ ويختبره بحواسه. التجسيد يجعل المفاهيم المجردة—كالسلطة، والفساد، والازدواجية الثقافية، والهوية العربية المعاصرة—قابلة للإدراك الحسي من خلال أشياء وأوضاع ملموسة: المزاد كفضاء سوقي، والصور الجسدية للغرام والوقار والتهديد، والأثاث والمراكب والزيّ، وكلها تقف كأفعال تعبّر عن القوى التي تشكل الوجود اليومي. التجسيم يمنح للمفاهيم إرادةً حركيةً؛ فالكثير من الصور تُكّون نشاطاً اجتماعياً وسياسياً، وتحوّل الصراع إلى مشاهد تلمسها الحواس وتقرأها العيون وتسمعها الآذان.

٥. النتائج

تشير نتائج الدراسة الى أن الصور الشعرية في شعر حلمي سالم تشكل صلب بنيته التعبيرية، حيث يستخدم الشاعر فنون التشبيه والاستعارة والتشخيص والتجسيد لإعادة تشكيل الواقع وتقديمه ضمن فضاءات رمزية عميقة. تمكّن هذه الأدوات من تحويل المفاهيم المجردة إلى صور حسية ملموسة تجمع بين السياسي والاجتماعي والإنساني، ما يتيح للمتلقي الإحاطة بتجربة الشعر المتداخلة بين الخاص والعام، وبين الشكل والرسالة، مما يوفر تأويلاً غنياً يجمع بين النقد الفني والبناء الدلالي.تبين أن التشبيه عند حلمي سالم لا يقتصر على وظيفة التوضيح التقليدي، وإنما يتعداه إلى بناء شبكة تراكيب دلالية تنسج علاقة بين التاريخ والسلطة والهوية، وتحوّل السلطة إلى جسد شعري حيّ قابل للمساءلة. بالإضافة إلى ذلك، تلعب الاستعارة فضلًا عن التشخيص والتجسيد دورًا حيويًا في إدراك العلاقات الاجتماعية المسيطرة من خلال صور متغيرة الأشكال تعبر عن الاستبداد والقمع والتمرد، مما يجعل النص مساحة حوارية تتحدى المنطق المألوف وتخلق حالة من الممانعة الشعرية الجمالية.أخيرًا، تؤكد نتائج الدراسة أن شعر حلمي سالم يُجسد نموذجًا ثريًا لالتقاء الصورة الشعرية بالبعد السياسي والاجتماعي في الشعر المعاصر، حيث تُستخدم الصور البيانية كأدوات فنية تحول الواقع إلى فضاء ساخن من الرموز والدلالات. إن هذا الاستخدام المتقن للتشبيه والاستعارة والتشخيص يعزز التجربة الشعرية ويجعلها تمرّس دورها النقدي والثقافي، في حين تساهم الممانعة الشعرية في تحرير النص من أساليب التعبير التقليدية، مما يكرس حضوراً شعريًا متجددًا وقادرًا على التواصل مع متطلبات العصر وآماله.

المصادر

إبراهيم أبوزيد، علي (١٩٨١ م). الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزعي. القاهرة: دار المعارف.

أبواصبع، صالح (١٩٧٩ م). "الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨ – ١٩٧٥ م". بيروت: المؤسسة العربية للدراسات النشر.

البصير، كامل حسن (١٩٨٧ م). بناء الصورة الفنية في البيان العربي. العراق: المجمع العلمي.

الجرجاني، عبد القاهر (٢٠٠١ م). أسرار البلاغة. بيروت، المكتبة العصرية.

جمعة البيطار، هدية (٢٠١٠ م). الصورة الشعرية عند خليل حاوي. أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة.

الجيار، مدحت (١٩٩٥ م). الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي. بيروت: دار المعارف.

الداية، فايز (د.ت)، جماليات الاسلوب الصورة الفنية فى الادب العربى.

الرباعي، عبد القادر (١٩٩٩ م). الصورة الفنية في شعر أبي تمام. لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

سعيد، خالدة (١٩٨٢ م). حركية الإبداع، بيروت: دار العودة.

الشناوي، علي غريب (٢٠٠٣ م)، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مصر: مكتبة الآداب.

الصائغ، وجدان (٢٠٠٣ م). الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث. بيروت: لمؤسسة العربية للدراسات والنشر.

عبده، محمد حسن (١٩٩٠ م). الصورة والبناء الشعري. القاهرة: مكتبة الدراسات الأدبية.

عثمان، عبد الفتاح (١٩٨٢ م). «الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي». مجلة فصول، ٦ (٢).

غنيمي هلال. محمد (١٩٨٣ م). النقد الأدبي الحديث. لبنان: نشر دار الثقافة ودار العودة.

غنيمي هلال، محمد (٢٠٠٠ م)، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، القاهرة: دار النهضة للطبع.

فضل، صلاح (١٩٩٨ م)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة: دار الشروق.

القرطاجني، حازم (١٩٨٦ م)، منهاج البلغاء، بيروت: دار الغرب الإسلامي.

محمد المنشاوي، علي غريب (٢٠٠٣ م)، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، المنصورة: مكتبة الآداب.
المطلوب، أحمد (١٩٧٥ م)، فنون بلاغية، البيان والبديع، الكويت: دار البحوث العلمية.
موسى صالح، بشرى (١٩٩٠ م)، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بيروت: المركز الثقافي العربي.
اليافي، نعيم (١٩٨٣ م)، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
يعقوب، اميل (١٩٨٧ م). قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية (عربي – إنجليزي – فرنسي). بيروت: دار الملايين،
يعقوب، إميل (٢٠٠٩)، موسوعة النحو والصرف والاعراب، بيروت: دار العلم للملايين.

هوامش البحث

[1] H.Taktabar@qom.ac.ir
[2] M.Naseri@qom.ac.ir

[٣] وفاة الشاعر حلمي سالم عن عمر يناهز ٦١ عامًا، بوابة الأهرام، دخل في ٢٨ يوليو ٢٠١٢ نسخة محفوظة ٠٥ مارس ٢٠١٦ على موقع واي

[٤] حلمي سالم يستقيل من لجنة الشعر بمصر – جريدة الرياض – تاريخ النشر ١٣ يونيو–٢٠٠٦– تاريخ الوصول ٢١ ديسمبر–٢٠٠٨ "نسخة مؤرشفة". مؤرشف من الأصل في ٢٠١٤–٠٢–٢٤. اطلع عليه بتاريخ ٢٠٠٨–١٢–٢١.

[٥] مثقفون مصريون ينددون بـ«ثقافة الإرهاب» بعد بيان لإسلاميين يطالب باستتابة شاعر – جريدة الشرق الأوسط – تاريخ النشر ٢٩ أكتوبر–٢٠٠٧– تاريخ الوصول ٢١ ديسمبر–٢٠٠٨

[٦] «لامتناعه» عن سحب جائزة التفوق من الشاعر حلمي سالم..داعية إسلامي يطلب عزل وزير الثقافة المصري فاروق حسني – جريدة الحياة – تاريخ النشر ١ ديسمبر–٢٠٠٨– تاريخ الوصول ٦ يونيو–٢٠٠٩ نسخة محفوظة ٢٧ أبريل ٢٠٢٠ على موقع واي باك مشين.

[٧] ضيف، ١٩٧١ م، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، مصر، ١٩٧١، ص ٥.

[٨] الكتاب في الأصل رسالته للماجستير، طبع في بغداد، سنة ١٩٧٨م

[٩] السامرائي، ١٩٧٥م.، ص ٥

[١٠] يعقوب، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية (عربي – إنجليزي – فرنسي): ص ٢٤٧

[١١] هلال، النقد الأدبي الحديث: ص ٤٤٢

[١٢] أبو اصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨ – ١٩٧٥ م: صص ٣١ ـ ٧٥

[١٣] عبد المقصود، التصوير الفني في شعر صلاح جاهين: ص ٢٨

[١٤] عبده، الصورة والبناء الشعري: ص ٨٨

[١٥] الديدي، الخيال الحركي في الأدب النقدي: ص ١٨٢

[١٦] البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي: ص ٢١

[١٧] القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ج ١، ص ٢٦٨

[١٨] دربال، الصورة الشعرية في ديوان "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب": ص ١٠٧

[١٩] القرطاجني، منهاج البلغاء: ص ٢١

[٢٠] الجرجاني، أسرار البلاغة: ص ٢٠٣

[٢١] الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق: ص ١٥

[٢٢] عتيق، عبد العزيز (٢٠٠٣). علم البيان، صفحة ٦١–٦٤. بتصرّف.

[٢٣] المشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي: ص ١٥٨

[٢٤] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٤، ص٤٩

[٢٥] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٤، ص ٦٣

[٢٦] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٤، ص٢٢٨

[٢٧] بذلك، يتحول الخيال التصويري إلى أداة نقد حاد يقود القارئ إلى إدراك أن الجسد والزمان والمكان ليست مجرد فضاءات بل مواقع صراع وتغيير، وأن دلالات النص تتنامى عندما تُستخدم الصور لإعادة بناء معنى الحياة اليومية في مواجهة القهر.

[٢٨] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص٣١٥

[٢٩] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص٣١٦

[٣٠] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص٣١٧

[٣١] في النهاية، تعمل هذه التشبيهات كقوة بنائية تُعيد تشكيل الوعي وتدفع القارئ إلى تمييز بين الصور الملقاة سلعاً والحقائق الملموسة في الحياة السياسية والاجتماعية، مما يجعل المعنى ليس ثابتاً بل متحوّلاً بحسب منظار تأويل المشهد الشعري.

[٣٢] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص٢٤١

[٣٣] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص٢٤٢

[٣٤] أبوالعدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق: ص ١٥١

[٣٥] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص٢٩

[٣٦] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص٣٠

[٣٧] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص٣١

[٣٨] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص٣٢

[٣٩] الدور البنائي لهذه الاستعارات والتجسيدات هو كشف التوتر بين الحاضر والذاكرة والتصدي للخطاب القمعي عبر تحويل المعنى من حقلٍ خبريٍ جاف إلى تجربة حسّية ووجدانية وسياسية.

[٤٠] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص٩٧

[٤١] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص٩٨

[٤٢] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص٩٩

[٤٣] هذه التركيبات تتيح قراءة متعددة المسارات: انتقاد النخبة والسلطة القضائية والإعلامية، وتفكيك صورة "النظام" عبر صور جسدية ونفسية تبرز التأويل وفق زاوية الرؤية القارئة.

[٤٤] هذه الآليات تمنح النص قدرة على دفع القارئ إلى تفكيك الأيقونات وتخطي الحواجز الثقافية، وهو ما يجعل المعنى ليس نهائياً وإنما قابلاً لإعادة التأويل وفق زوايا نظر متعددة، وصولاً إلى قراءة نقدية للهوية والسلطة والذاكرة في سياق الحاضر.

[٤٥] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص١١٩

[٤٦] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص١٢٠

[٤٧] بهذا الدمج بين الاستعارة والتشخيص، يجعل المعنى ليس ثابتاً بل متعدد المسارات: قراءة نقدية للسلطة والاقتصاد والقيم، وتفكيك للروتين والخطاب الإعلامي، ونقد للمقدسات والصور الموروثة عبر إعادة تموضعها في سياق صراعي حيوي. النتيجة أن اللغة تتورط في إنتاج معنى بين الإنسان والواقع.

[٤٨] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص٢٧١

[٤٩] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص٢٧٢

[٥٠] في نهاية المطاف، يعمل الجمع بين الاستعارة والتشخيص على إنتاج معنى نقدي متعدد الطبقات: نقدٌ للسلطة وتوظيف الدين والهوية، وتفكيكٌ للخطاب السياسي عبر لغة مركّبة تجمع بين الشعرية والسياسة وتحثّ القارئ على التفكير في العلاقة بين القوة، والضمير، والعدالة، والمرتكزات الإنسانية في حاضرٍ مضطرب.

[٥١] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص١٢٤

[٥٢] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص١٢٥

[٥٣] في نهاية المطاف، تُستخدم الاستعارة والتشخيص لتوليد معنى مفتوح يخص القارئ بطاقته التأويلية؛ معنى يتجاوز سطح الكلام ليكشف عن صراع الهوية والذاكرة والسلطة، ويحثّ على تفكير نقدي في كيفية تشكّل الواقع من خلال اللغة والفكر.

[٥٤] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص١٢٨

[٥٥] يمنح الجمع بين الاستعارة والتشخيص النص قدرة على إيصال معنى مفتوح يشجّع على قراءة نقدية للهوية والسلطة والذاكرة، ويحثّ على إعمال العقل في كيفية تشكيل الواقع من خلال اللغة، مع الاحتفاظ بإمكانات متعددة للتأويل حسب زاوية الرؤية.

[٥٦] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٤، ص٧٥

[٥٧] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٤، ص٧٦

[٥٨] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص٣٣٩

[٥٩] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص٣٤٠

[٦٠] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص٣٤١

[٦١] الاستعارة تفتح نافذةً نقديةً نحو علاقة الإنسان بالواقع والسياسة والذاكرة، فتحوّل الأفق إلى معيار للحرية والقيود معاً وتمنح العنف والظلم وجوهاً رمزية قابلة للتأويل. التشخيص يجعل الأشخاص والأشياء والفضاءات تحمل صلابة الإرادة وتفاعلها مع المصير: "الماضي الجائع" و"الحاضر القارئ إلى قراءةٍ تفكيكية للسلطة والهوية، وتخلق شبكة من الإشارات التي تسمح بتأويلات متعددة حول كيف يُبنى المعنى من خلال اللغة والذاكرة والصمت والصرخة.

[٦٢] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٤، ص٨٥

[٦٣] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٤، ص٨٦

[٦٤] يستثمر النص الاستعارة والتشخيص لتوليد معنى مركب يدمج النقد الاجتماعي مع الوعي الوجودي، ويدعو القارئ إلى تفكيك بنية السلطة والذاكرة والهوية عبر لغةٍ شعريةٍ غنية بالإشارات والرموز وتاريخها المتعدّد.

[٦٥] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص٤٣٣

[٦٦] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص٤٣٤

[٦٧] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص٤٣٥

[٦٨] الاستعارة تربط بين العنف الرمزي ووسائل الإنتاج والرموز الدينية والسياسية، فتصير المطرقة والمنجل رمزاً لمصير العمال والطبقة الكادحة، وتُحوِّل الإضراب والصمود إلى لغات صوتية يقرع بها الفقر والظلم. التشخيص يمنح الأشياء والأدوار البشرية صفة إرادة وتأثيراً: الملأ الأعلى أنثى، النص بين التاريخ والمكان والهوية من خلال سردٍ يحول الآلات إلى ممثلين للسياسة والذكريات الجماعية، ويجعل قراءة العنف والحرية مسألة حية تتطلب تفاعلاً مع السياق الإنساني.

[٦٩] الصائغ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث: ص ٧٩

[٧٠] عثمان، الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي: ص ١٤٨

[٧١] الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ص ١٦٨

[٧٢] سعيد، حركية الإبداع: ص ٥٢

[٧٣] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص٤٣٩

[٧٤] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص٤٤٠

[٧٥] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص٤٤١

[٧٦] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص١٤١

[٧٧] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص١٤٢

[٧٨] يمنح التجسيد والتجسيم المعنى عمقاً وتعددية، ويدعو القارئ إلى قراءة نقدية تُعيد ترتيب العلاقات بين الفرد والجماعة والسلطة، مع إبقاء الباب مفتوحاً أمام قراءات مختلفة بحسب سياق القارئ وتاريخه.

[٧٩] حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٤، ص١١٤