

|                   |                   |                                                                                               |
|-------------------|-------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|
| العدد الحادي عشر  | السادسة السنة     | تشرين الأول 2026                                                                              |
| Issue 11          | Sixth Year        | October 2026                                                                                  |
| P-ISSN: 2707-6245 | E-ISSN: 2957-9996 | DOI:                                                                                          |
| Print ISSN        | Online ISSN       | <a href="https://doi.org/10.57026/mjhr.v2i11.154">https://doi.org/10.57026/mjhr.v2i11.154</a> |

## الصورة الشعرية بين الواقع والحلم: قراءة في ديوان "٢٠٠٢م" لأحمد ناصر

The Poetic Image Between Reality and magination: A Reading in Amjad Nasir's Collection  
"2002 AD"

Suad Jubair Sultan

م.م. سعاد جبير سلطان

كلية الإدارة والاقتصاد - جامعة كربلاء

College of Administration and Economics, University of Karbala

suadalshblawy019@gmail.com

### الملخص

يدرس البحث الصورة الشعرية في ديوان "٢٠٠٢م" للشاعر الأردني (أحمد ناصر) للكشف عن الكيفية التي يقدم بها الشاعر جدلاً خلاقاً بين الواقع والخيال عبر منظومة صورية متكاملة. إذ تنطلق الدراسة من فرضية مركزية مفادها أن أحمد ناصر لا يقوم بنقل الواقع نقلاً مباشراً، بل يُعيد تشكيله عبر آليات فنية متعددة تجعل القصيدة فضاءً شعرياً مفتوحاً يتعالق فيه الخيال بالواقع، تعالفاً لا يقبل الفصل. لذا تعتمد الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، إذ اعتمدت على ثلاثة محاور: الصورة التشبيهية، وآلية تبادل المدركات بشقيها التشخيص والتجسيد والصورة التشبيهية، وقد لخص البحث طريقة ابتكار أحمد ناصر في تشبيهاته التي تحمل علاقات تناظرية غير تقليدية تنحو نحو مناطق الغموض المنتج، فيما تُمثل آلية تبادل المدركات أكثر أدواته الفنية فاعليةً، إذ يُضفي التشخيص الحياة على الجمادات والمعنويات، ويمنح التجسيد المجردات هيئةً حسيةً ملموسة، مما يحو الحدود الفاصلة بين الحسوس والمعنوي. أما الصورة الرمزية فتُمثل الطبقة الدلالية الأعماق في النص، وقد جاءت محملةً بأبعاد وجودية وثقافية متشعبة. ويثبت البحث النتائج التي توصل إليها الباحث: هذه الأنماط الثلاثة تعمل متضافرةً لخلق توتر دلالي فاعل بين البعد الواقعي والبعد الخيالي، مما يمنح الديوان قيمته الإبداعية المتميزة في خريطة الشعر العربي المعاصر.

### Abstract

This study examines the poetic imagery in the collection 2002 by the Jordanian poet Amjad Nasser (Yahya al-Numayri al-Nu'aymat, 1955), seeking to uncover how the poet establishes a creative dialectic between reality and dream through an integrated system of imagery. The study proceeds from a central hypothesis: that Amjad Nasser does not merely transcribe reality directly, but rather reshapes it through multiple artistic mechanisms that transform the poem into an open poetic space in which the dreamlike and the real are inextricably intertwined. The study adopts a descriptive-analytical methodology and focuses on three principal axes: the simile, the mechanism of sense transference in its two dimensions of personification and embodiment, and the symbolic image. The research concludes that Amjad Nasser, in his similes, forges unconventional analogical relationships that venture into regions of productive ambiguity. The mechanism of sense transference proves to be his most effective artistic tool: personification endows inanimate objects and abstract concepts with life, while embodiment grants abstractions a tangible, sensory form, thereby dissolving the boundaries between the concrete and the abstract. The symbolic image, meanwhile, constitutes the deepest semantic layer of the text, charged with multifaceted existential and cultural dimensions.

الكلمات المفتاحية: الشعر العربي الحديث، الصورة الشعرية، الواقع والخيال.

**Keywords:** *Modern Arabic Poetry, Poetic Imagery, Reality and Imagination.*

## المقدمة

يُعدّ الشعر العربي الحديث حقلاً خصباً لدراسة الصورة الشعرية بوصفها المحور الذي تنبني حولها الرؤية الإبداعية وتتكشف من خلاله الطاقات الجمالية الكامنة في اللغة، إذ لا يقتصر دور الصورة على التزيين البلاغي أو الإيضاح والتقريب، بل تتجاوز ذلك لتغدو أداة معرفية يُعيد بها الشاعر تشكيل العالم وفق رؤيته الخاصة التي تمزج بين ما هو واقعي مُعاش وما هو متخيّل. وفي هذا السياق استطاع أمجد ناصر أن يُرسخ حضوراً شعرياً متميزاً في المشهد الشعري العربي المعاصر، مُوظفاً اللغة توظيفاً يتجاوز حدود التعبير المباشر نحو فضاءات التركيب والإيحاء والتداخل بين المستويات الدلالية.

تمثل مجموعته الشعرية "٢٠٠٢م" محطةً فارقةً في مسيرته الإبداعية، ففيها يُقيم الشاعر جدلاً حياً ما بين الذاكرة والراهن، والمكان المفقود والمكان المُستعاد في الخيال، والجسد الحاضر والروح الهائمة في متاهات الغياب. وقد انعكست هذه الثنائيات الوجودية انعكاساً مباشراً على بنية الصورة الشعرية لديه، فجاءت صوره مشحونةً بتوترات دلالية تُغذيها تقنيات فنية متعددة في مقدّماتها التشبيهية الذي يتخذ في شعره أشكالاً غير تقليدية تتجاوز الوضوح المألوف نحو مناطق من الغموض المُنتج، فضلاً عن آلية تبادل المدركات القائمة على التشخيص الذي يضفي الحياة على الجمادات والمعنويات، والتجسيد الذي يُعطي المجردات هيئةً حسيةً ملموسة، وصولاً إلى الصورة الرمزية التي تُشكل العمق الأيديولوجي والروحي للقصيدة.

وتأتي هذه الدراسة لتُسلط الضوء على فاعلية الصورة الشعرية في ديوان "٢٠٠٢م" انطلاقاً من قناعة نقدية مفادها: إنّ الصورة الشعرية ليست عنصراً ثانوياً في بنية القصيدة، بل هي العمود الفقري الذي تنتظم حوله الرؤية الكلية للنص. ومن هذا المنطلق، يسعى البحث إلى الكشف عن القدرة الإبداعية لأمجد ناصر في توظيف الصورة الشعرية من خلال ثلاثة محاور ثلاثة: أولاً: الصور التشبيهية بما تنطوي عليه من علاقات تناظرية تُعيد رسم الواقع على وفق رؤية شعرية خاصة، وثانياً: آلية تبادل المدركات بشقيها التشخيص والتجسيد اللذين يُسهمان في منح المجردات حضوراً حسيّاً حياً والجمادات نبضاً إنسانياً متدفقاً، وثالثاً: الصور الرمزية وهي تمثل الطبقة الدلالية الأعظم في القصيدة وتحمل في طياتها أبعاداً وجودية وثقافية متشعبة. ويرمي البحث في مجمله إلى إثبات أن الشاعر يُوظف هذه الأنماط الصورية توظيفاً مزدوجاً؛ إذ تعمل في آن واحد على ترسيم ملامح الواقع المُعاش بكل ما يحمله من تفاصيل وتوترات، وعلى فتح نوافذ نحو عوالم تخيلية استثنائية تُطلّ في بعض مقاطعها على أفق الانزياح الدلالي، حيث تتجاوز الصورة حدودها المألوفة لتغدو فضاءً شعرياً مفتوحاً يتعالق فيه الحلمي بالواقعي تعالقاً لا يقبل الفصل.

## ٢. فرضية البحث:

ينطلق هذا البحث من فرضية مركزية مفادها أن أمجد ناصر في ديوانه "٢٠٠٢م" يستوحي تشكيلات صوره الشعرية من جدلية عميقة بين الواقع والخيال، حيث يمزج بين معطيات الواقع المعاش بكل ما يحمله من تفاصيل سياسية واجتماعية وإنسانية، وبين الفضاءات الحلمية التي يبينها خياله الشعري المتفرد. وتفترض الدراسة أن الشاعر لا يكتفي بنقل الواقع نقلاً مباشراً، بل يعيد تشكيله عبر آليات فنية متنوعة تقوم على التشبيه غير التقليدي، وتبادل المدركات بين الحسي والمجرد من خلال التشخيص والتجسيد، والرمز الذي يحمل أبعاداً وجودية وثقافية متشعبة. وتفترض الدراسة أن هذه الصور الشعرية ليست مجرد زينة لفظية أو بلاغية، وإنما هي بنية دلالية مركبة تعكس رؤية الشاعر للعالم وتجربته الوجودية المتأرجحة بين الذاكرة والراهن، وبين المكان المفقود والمكان المستعاد في الخيال، وبين الجسد الحاضر والروح الهائمة في متاهات الغياب.

## ٣. أسئلة البحث:

في ضوء الفرضية المذكورة، يسعى البحث إلى الإجابة عن تساؤلات محورية عديدة تتمحور حول طبيعة الصورة الشعرية في ديوان "٢٠٠٢م" وآليات اشتغالها. يتمثل السؤال الرئيسي في: الكيفية التي يوظف أمجد ناصر الصورة الشعرية لإقامة جدل خلاق بين الواقع والخيال في ديوانه "٢٠٠٢م"؟ ويتفرع عن هذا السؤال أسئلة فرعية تتناول جوانب محددة من البنية الصورية، منها:

- ١: ما هي الأنماط الصورية الرئيسية التي يعتمد عليها الشاعر في بناء قصائده؟
- ٢: كيف تسهم الصور التشبيهية في إعادة رسم الواقع وفق رؤية شعرية خاصة؟
- ٣: ما دور التشخيص والتجسيد في منح المجردات حضوراً حسيّاً والجمادات نبضاً إنسانياً؟
- ٤: كيف تعمل الصورة الرمزية على تعميق الدلالة الشعرية وفتح آفاق تأويلية متعددة؟
- ٥: إلى أي مدى تنجح هذه الآليات الفنية في خلق توازن أو توتر بين البعد الواقعي والبعد الخيالي في القصيدة؟
٤. خلفية البحث:

من الأسباب التي دفعت الباحثة إلى هذه الدراسة، غياب أي بحث أكاديمي أو رسالة جامعية تناولت موضوع الصورة الشعرية عند أمجد ناصر بصورة كلية، قائمة على المحاور الثلاثة التي يركز عليها هذا البحث: ١- الصورة التشبيهية ٢- تبادل المدركات (التجسيد والتشخيص) ٣- الصورة الرمزية.

ويتضح أن معظم الدراسات قد ركزت على دراسة المضامين ومنها من وقف وقفات جزئية عند قصيدة أو مجموعة شعرية تناولت من خلالها الصورة؛ فلم يتقدم صورة شاملة ومتكاملة لنواحي الصورة الشعرية لشعر أمجد ناصر كالمناهج المستخدم في هذا البحث؛ منها:

(١) كتاب «الكتابة والجسد في شعر أمجد ناصر» للكاتب يوسف البهالي، دار توبقال، ٢٠٢٠م: يرى يوسف البهالي أن ممارسة أمجد ناصر النصية انشغلت بشكل الكتابة، وراهنّت قصيدته على إبدال هذا الشكل وهي تنتقل من قصيدة التفعيلة إلى قصيدة النثر، ثم الانتقال بجسد هذه القصيدة من وضعية إلى أخرى تبعاً لتمثله فعل الكتابة؛ في هذه الدراسة يحاول الباحث الإجابة عن سؤالين محوريين: كيف تمثلت كتابة أمجد ناصر الجسد وأبدلت وضعياته في القصيدة؟ وكيف راهن هذا الجسد على تفكير ذاته شعرياً بما يحدد بناءه من قصيدة إلى أخرى؟

(٢) رسالة الماجستير «المكان في شعر أمجد ناصر» للكاتب عاصم محمد ثلجي الحنيطي، الأستاذ المشرف: الدكتور سامي محمد عباينة، الجامعة الأردنية، ٢٠١٨م: تهدف هذه الرسالة إلى تناول المكان في شعر الشاعر الأردني أمجد ناصر، ذلك أن المكان قد ترك بصماته على هذا الشاعر؛ في الواقع، تسعى هذه الدراسة إلى الولوج من دراسة المكان إلى الكشف عن موقف الذات الشاعرة أمجد ناصر وتجليات حضور المكان في نفسيته كما يظهر في الاغتراب والقلق وجدل الهوية.

(٣) رسالة الماجستير «الاجتراب في شعر أمجد ناصر» للطالبة نسرین محمود محمد الشراذقة، الأستاذ المشرف: الدكتور نايف خالد العجلوني، جامعة اليرموك، ٢٠١٠م: تناول هذا البحث شعر أمجد ناصر في إطار موضوع الاغتراب، من حيث هو تعبير الفرد عن انسلاخه وانفصاله عن محيطه المادي والفكري، إمّا بالانسحاب منه أو بالثورة والتمرّد عليه ومحاولة تغييره، وهو الاغتراب الذي حفلت به قصيدة أمجد ناصر من أواخر سبعينات القرن العشرين وحتى هذا اليوم.

٥. منهج الدراسة ودانيتها:

وتعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على قراءة نصوص الديوان قراءة متأنية، واستخراج الصور الشعرية، وتصنيفها وفق أنماطها الفنية، ثم تحليلها تحليلاً نقدياً يكشف عن آليات اشتغالها وأبعادها الدلالية والجمالية. وتحدد دائرة الدراسة بديوان "٢٠٠٢م" لأمجد ناصر بوصفه نصاً شعرياً يمثل مرحلة نضج في تجربة الشاعر، وتتركز على ثلاثة محاور، هي: الصورة التشبيهية، وتبادل المدركات عبر التشخيص والتجسيد، والصورة الرمزية، مع التركيز على الكشف عن كيفية تمثيل هذه الأنماط الصورية للجدلية القائمة بين الواقع والخيال في الوعي الشعري للشاعر. ويستند التحليل إلى مقارنة نقدية تجمع بين التحليل البلاغي للصورة والتأويل الثقافي والوجودي لدلالاتها، بما يسمح بفهم أعمق لتجربة الشاعر الإبداعية ولموقعه المتميز في خريطة الشعر العربي المعاصر.

٧. المبحث الأول: الإطار النظري:

أولاً: مفهوم الصورة الشعرية:

وتعرف الصورة الشعرية بأنها: «تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي عبر التجسيد أو التشخيص أو التجريد أو التراسل»<sup>١</sup>. وهناك علاقة وطيدة بين الخيال والصورة ف«الخيال، ملكة يستطيع الشاعر من خلالها أن يبدع صورة شعرية، أو هو مقدرة يستطيع المتلقي من خلالها أن يملأ الفراغات التي يترك الشاعر في شعره، فالشاعر العظيم هو الذي يترك لمتلقيه فراغات يملؤونها بإختيارهم»<sup>٢</sup>.

وفي العصر الحديث، عالج الكثير من النقاد مفهوم الصورة الشعرية مثل الباحث "عبد القادر القط" الذي عرض معنى للصورة الشعرية في قوله: «الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة والمجاز والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير ... والألفاظ والعبارات»<sup>٣</sup>. ويقول الأستاذ "نوار بوحلاسة" في الصورة الشعرية وأثرها: «تعتبر الصورة الشعرية من بين العناصر

١ . أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨ - ١٩٧٥م: صص ٣١-٧٥

٢ . الديدي، الخيال الحركي في الأدب النقدي، ص ١٨٢

٣ . القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: ص ٣٨٤

الأساسية التي تعطي المعنى بعداً شاملاً، وتقربه من ذهن السامع أو القارئ؛ بأسرع ممّا يقربه منه التغيّر الجاف المجرد<sup>١</sup>. ويقول الناقد "محمّد فكري الجزار" أنّ الصورة الشعرية ليست منهجاً في بناء القصيدة، بل إنّها تعبير عن العالم وموقف الفنّان من هذا العالم وفي هذا الصدد يقول: «الصورة الشعرية، إذن ليست تشكيلاً فحسب ولا منهجاً في بناء القصيدة فقط وإنّما هي كذلك أسلوب تفكير وتعبير وموقف من العالم»<sup>٢</sup>.

فيمكننا القول بأنّ الصورة الشعرية في جوهرها تركيب لغوي وفني متكامل يصدر عن ملكة الخيال الإبداعية لدى الشاعر، إذ يوظف من خلالها الألفاظ والعبارات في سياق بياني خاص يتجاوز حدود الدلالة المعجمية المجردة، ليعبر عن تجربة شعرية وعقلية وعاطفية عميقة، مستعيناً بآليات التجسيد والتشخيص والتجريد والتراسل والمجاز وسائر وسائل التعبير البياني. وهي بذلك ليست زخرفة لفظية طارئة على النص، أو تشكيل جمالي قائم بذاته فحسب، بل هي أسلوب تفكير متكامل يعكس موقف الفنّان من العالم ورؤيته للوجود، فتمنح المعنى بُعداً شاملاً وعمقاً دلاليّاً يقرب المضامين من ذهن المتلقي وحسّه بأيسر مما يبلغه التعبير النثري الجاف. فضلاً عن ذلك، تقوم الصورة الشعرية على مبدأ التفاعل الحيّ بين الشاعر والمتلقي، إذ يترك الشاعر المبدع بصورة مقصودة فراغات دلالية في نصّه، يملؤها المتلقي بخياله واختياره، فتغدو الصورة بذلك فضاءً مفتوحاً للشراكة الإبداعية بين طرفي العملية الشعرية، ونقطة التقاء بين عالم الشاعر الداخلي وعالم المتلقي الخاص.

ثانياً: لمحة عن الشاعر الأردني "أمجد ناصر":

ولد يحيى النميرسي النعيمات، الذي اتخذ من "أمجد ناصر" اسماً أدبياً، سنة ١٩٥٥م في قرية الطرة / الرمثا، درس المرحلة الإعدادية في مدرسة الثورة العربية الكبرى في الزرقاء، ثمّ درس العلوم السياسية في جمهورية اليمن الديموقراطية الشعبية. وعمل في الصحافة العربية في بيروت وقبرص سنة ١٩٧٧م، ثمّ أقام في لندن وساهم هناك في تأسيس صحيفة "القدس العربي" سنة ١٩٨٧م، وتولّى إدارة التحرير والإشراف على القسم الثقافي في الصحيفة منذ ١٩٨٩م. نال جائزة محمد الماغوط للشعر من وزارة الثقافة السورية سنة ٢٠٠٦م، وترجم عدد من أعماله الأدبية إلى اللغات الفرنسية والإيطالية والإسبانية والألمانية والهولندية والإنجليزية، وهو عضو رابطة الكتاب الأردنيين<sup>٣</sup>.

يمكننا القول أنّ الشاعر أمجد ذات هويّة بدويّة، عاش مدّة قصيرة في المدينة، ولاحظ ما فيها من هلع وتوتر، فاختلط لديه الخيال بالواقع، لذا ينتقل مثلما اعتاد الشخص البدوي من صحراءه إلى المدينة الغربية الباردة والكبيرة، من مجتمعه الحميم إلى مكان أوسع وأعمّ بمعالمه المعقّدة المليئة بالغموض.

٨.المبحث الثاني: دراسة تحليلية لأنماط الصورة الشعرية عند الشاعر:

أولاً: الصورة التشبيهية:

يُعَدّ التشبيه من أبرز الأدوات الأسلوبية في علم البيان وأكثرها حضوراً وتأثيراً، إذ يشكّل ركيزة محورية لا غنى عنها في بناء الصورة الشعرية؛ وقد سبقت الإشارة في مستهلّ هذا البحث إلى أنه يمثل ميداناً رحباً وعنصراً فاعلاً يستند إليه الشاعر في نسج قصائده، وتوضح قدرته الجلية في استجلاء المعنى عبر مختلف الصور الفنية وتعدّدها.

ولا مناص من القول إنّ التشبيه يؤدي جملة من الوظائف الدلالية، فقد يُساق لكشف حال الموصوف أو تثبيتها، وقد يُوظف لإثبات معنى في الذهن أو للحظ من شأن صورة ما أو رفعها وتجميلها. ويضيف هذا الفنّ البياني إلى العربية ثروة دلالية ولفظية لا تقدر، وتتجلّى منزلته الرفيعة في تفرّده بعالم من الصور المعنوية المتشعبة والمتنوعة.

ويرتكز التشبيه في جوهره على المعنى أو الوصف المشترك بين طرفيه، أي وجه الشبه، ويتباين هيكله باعتبار هذا الوجه بين ما هو بعيد — وهو الأكثر قيمةً بلاغيةً وأثراً — وما هو قريب يدركه الذهن بيسر وسهولة. في الواقع، أما وجه الشبه فهو المعنى الذي يلحظه المتكلّم للجمع بين المشبه والمشبه به، ويشترط فيه أن يكون مقصوداً للمتكلّم؛ لأنّ الطرفين قد يشتركان في أكثر من معنى، فليس كلّ معنى اشتركا فيه هو وجه للشبه إلّا ما قصد إليه المتكلّم؛ ومن الضروري عند صناعة التشبيه أن يراعي المتكلّم وجه الشبه؛ لأنه عنوان الدقّة، ومظهر الإصابة، ومجلى الذوق السليم، والمنطق المستقيم، والنظر العميق النافذ إلى صميم الأشياء، ودليل القدرة على المقارنة المستوعبة، وإصدار الأحكام العادلة المتزنة<sup>٤</sup>.

١. بو حلاسة، الصورة في الشعر الزباني: ص ٦٧

٢. الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش: ص ١٥٣

٣. إبراهيم، العتوم، أمجد ناصر وقصيدة النثر: ص ١١٥

٤. الجندي، فن التشبيه بلاغة أدب نقد: ص ١٣٨

يحتل التشبيه مكانة بارزة بين أدوات الصورة الشعرية، ويُشكّل ركيزة أساسية في بناء شعرية الشاعر الأردني أمجد ناصر؛ وحين نتأمل عميقاً في إبداعاته الشعرية، يتجلى لنا أنّ صور التشبيه - سواء تجلّت في بنيتها المفردة أو أم المركبة - تنطوي على سحر بالغ وقدرة تعبيرية نادرة، تمنح مضامينه وأحاسيسه الوجدانية طابعاً جمالياً متفرداً يميّزها عن سواها. وفي هذا المحور من الدراسة، نقف عند أبرز نماذج التصوير التشبيهي في الرحلة الإبداعية لشاعرنا الأردني أمجد ناصر، نستجلي دلالاتها ونستكشف أبعادها الفنية.

يقول أمجد ناصر:

«الكلام فضة، / والشعر ذهب، / والنساء رنين المعدنين / والقصائد / لغتنا من الآن فصاعداً، / لنبدأها إذن دونما استعارات أو تهويل، / ولننظر إلى الأشياء الحية بيننا، / بكثير من التبجيل»<sup>١</sup>.

يقدم الشاعر في هذا المقطع رؤية شعرية تتأرجح بين الواقع الخيال من خلال سلسلة من الصور التشبيهية المتدرجة التي تعيد تشكيل العلاقة بين اللغة والشعر والمرأة. يبدأ بتشبيه ضمني مستمد من المثل الشعبي "الكلام من فضة والسكوت من ذهب"، لكنه يقلب المعادلة حين يقول "الكلام فضة والشعر ذهب"، فيرفع الشعر إلى مرتبة أعلى من الكلام العادي، مستخدماً المعدنين النفيسين كمشبه به لتجسيد القيمة والنفاسة، وهنا تتجلى العلاقة بين الواقع المادي المحسوس للمعادن والبعد المتخيل لقيمة الشعر. ثم ينتقل إلى صورة أكثر تعقيداً حين يشبه النساء بـ"رنين المعدنين"، وهو تشبيه يتجاوز المادة إلى الصوت والأثر، فالمرأة ليست فضة أو ذهباً بل هي الصوت الناتج عن تلاقيهما، وهذا التشبيه يحمل بعداً خيالياً عميقاً يجعل المرأة تمثل الانسجام والتناغم بين عالمي الكلام والشعر، بين الواقعي والمتسامي. وفي هذه الصورة يمتزج الحسي بالمجرد، فالرنين صوت واقعي لكن دلالاته على جوهر الأنوثة تنتمي إلى عالم الخيال الشعري.

ثم يعلن الشاعر أن "القصائد لغتنا من الآن فصاعداً"، وهو تحول من التشبيه إلى التماهي، حيث تصبح القصيدة هي اللغة ذاتها لا مجرد تعبير بها، وهذا إعلان عن رؤية شعرية جديدة تلغي الحدود بين الواقع اللغوي والتخييل الشعري. لكن الشاعر يضع شرطاً لهذه اللغة الجديدة بقوله "لنبدأها إذن دونما استعارات أو تهويل"، وهنا مفارقة دلالية عميقة، فبعد أن بنى خطابه على سلسلة من التشبيهات والصور المجازية، يدعو إلى التخلي عن الاستعارات، وهذا يكشف عن توتر بين الواقع والخيال في الممارسة الشعرية ذاتها، فالشاعر يريد شعراً يقترب من الواقع لكنه لا يستطيع التخلي تماماً عن أدوات التخييل. وينتهي بدعوة إلى "النظر إلى الأشياء الحية بيننا بكثير من التبجيل"، وهنا يعود إلى الواقع المعيش، إلى الأشياء الحية الملموسة، لكن بنظرة تبجيلية ترفعها من مستوى العادي إلى المقدس، فيمتزج الواقعي بالتخييل مرة أخرى. وبهذا يكون المقطع قد جسد العلاقة الجدلية بين الواقع والخيال في الصورة الشعرية، حيث تنطلق الصور التشبيهية من معطيات واقعية محسوسة كالمعادن والأصوات لتصعد بها إلى فضاء التخييل الشعري، ثم تعود لتؤكد على ضرورة الالتصاق بالواقع دون أن تفقد بعدها التبجيلي المتسامي.

وكذلك، من صوره التشبيهية، قول أمجد في قصيدة عنوانها (رعاة العزلة):

«كان عليه أن يبدأ هذه البداية، / ومنتهياً إلى هذا الحد / كوحش ضال ومنهدم القلب، / كان عليه الخيبة / والهزيمة، كذئب يأكل ذئباً / فاطساً / تحت / سماء / مفرغة / من / الله»<sup>٢</sup>.

تتجلى في هذه الأبيات صورة شعرية مركبة تتأرجح بين الواقع الإنساني القاسي والخيال الرمزي العميق، حيث يستدعي الشاعر عالماً من الوحشية والانهدام النفسي من خلال تشبيهات متتالية تعكس حالة الضياع الوجودي. يبدأ الشاعر بتصوير الذات الإنسانية "كوحش ضال ومنهدم القلب"، وهو تشبيه يجمع بين البعد الحسي الواقعي المتمثل في الضلال والتهيه، والبعد النفسي الخيالي المتجسد في انهيار القلب، فالوحش هنا ليس مجرد كائن بيولوجي بل رمز للإنسان الذي فقد بوصلته الروحية وانسلخ عن إنسانيته، والضلال يحيل إلى واقع التشرّد والغربة بينما الانهدام يشير إلى خراب داخلي خيالي لا يرى بالعين المجردة. ثم ينتقل الشاعر إلى تشبيه أكثر عنفاً ووحشية "كذئب يأكل ذئباً"، وهذه الصورة تستمد قوتها من واقع الصراع البشري الدموي حيث يفترس الإنسان أخاه الإنسان، لكنها تتجاوز الواقع المباشر إلى فضاء خيالي رمزي يصور الحروب الأهلية والنزاعات الداخلية التي تمزق المجتمعات، فالذئب في التراث العربي رمز للافتراس والقسوة، وحين يأكل ذئب ذئباً آخر فإن الصورة تتجاوز المنطق الطبيعي لتدخل عالم الخيال الذي يعكس انهيار القيم والأخلاق. والتشبيهان معاً يشكلان صورة كلية

<sup>١</sup> . ناصر، الأعمال الشعرية الكاملة: ص ٩٢

<sup>٢</sup> . المصدر السابق: صص ٢٧١ - ٢٧٢

لواقع إنساني مأساوي عاشه العراق والمنطقة العربية في مطلع الألفية الثانية، حيث الحروب والدمار والضياع، لكن الشاعر لا يكتفي بنقل الواقع بل يعيد تشكيله خيالياً من خلال هذه الرموز الحيوانية التي تمنح النص بعداً أسطورياً وكونياً. وتبلغ الصورة ذروتها في المقطع الأخير "فاطساً / تحت / سماء / مفرغة / من / الله"، حيث يفكك الشاعر البنية اللغوية نفسها عبر التقطيع العمودي للكلمات، وهو أسلوب بصري يجسد الانهيار والتفتت، فالسماء المفرغة من الله ليست واقعاً فيزيائياً بل صورة خيالية عميقة تعبر عن غياب الرحمة والعدالة والمعنى من العالم، وهي تحيل إلى واقع روحي يعيشه الإنسان المعاصر في ظل الحروب والكوارث حيث يشعر بالهجران الإلهي والعبثية الوجودية. وبذلك تتضافر الصور التشبيهية في هذه الأبيات لتخلق عالماً شعرياً يمتزج فيه الواقع بالخيال امتزاجاً عضوياً، فالوحش الضال والذئب المفترس والسماء المفرغة كلها صور تنطلق من واقع الألم الإنساني لكنها تتجاوز إلى فضاء رمزي خيالي يمنح التجربة الشعرية عمقاً فلسفياً ووجودياً، مما يجعل من ديوان "٢٠٠٢م" وثيقة شعرية تؤرخ لمرحلة تاريخية قاسية بلغة شعرية تتجاوز المباشرة والتقريبية إلى عوالم الرمز والإيحاء. ويقول الشاعر الأردني في موضع آخر:

«بين أولئك الذين وصلوا / وقعت في الصدفة، / وكان / الصبر / نواةً / صلبةً / تحت / الأسنان»<sup>١</sup>.

تنطوي هذه الأبيات على صورة تشبيهية بالغة الكثافة الدلالية، إذ يُشبه الشاعر أمجد ناصر "الصبر" بـ"النواة الصلبة تحت الأسنان"، وهي صورة تنبثق من مستوى الحسّ المباشر لتكشف عن حالة نفسية عميقة تتأرجح بين واقع الانتظار المرهق وحلم الوصول إلى الغاية المنشودة. فالشاعر يضع نفسه في موقف الشاهد والمشارك معاً، إذ يصف وقوعه في "الصدفة" وسط "الذين وصلوا"، وهو توصيف يُكرّس الهوة الفاصلة بين الواقع المُعاش والحلم المُؤجّل، بين من بلغوا المراد ومن لا يزال عالقاً في مطوّلات الطريق.

وتستمد الصورة التشبيهية طاقتها الشعرية من أن أداتها ووجه الشبه فيها لم يُذكر صراحةً، فجاءت تشبيهاً بليغاً مكثفاً، يُحيل على ما يعرفه كل إنسان من تجربة مضغ الثمرة ذات النواة؛ تلك اللحظة التي تفجئ الفم بصلاصة مؤلمة في قلب شيء حلّو أو متوقّع، فيتوقف الإيقاع الحيّ للتجربة فجأةً، وهو بالضبط ما يجسّد حالة الصبر في سياق القصيدة: إنه ليس فضيلة هادئة أو سكونية روحية كما تصوّره المتخيلات التقليدية، بل هو جسم صلب مُزعج لا يمكن تجاهله، يُقيم في أحشاء التجربة ويُعيق حركتها الطبيعية.

ومما يمنح هذه الصورة بعدها الدلالي الخاص أنها تنزل بالصبر من مقامه المجرد إلى مستوى الجسد، فلم يعد مفهوماً أخلاقياً أو فكرياً يُمدح به في سياق الخطاب التعليمي أو الديني، بل صار شيئاً محسوساً ومُجسّداً بل ومؤلماً، وهو ما يعكس روح الحداثة الشعرية التي دأب عليها أمجد ناصر في جعل اللغة الشعرية لغةً جسدية في المقام الأول. ويزيد الفصل التراتبي للسطور الشعرية من حدة هذه الصورة؛ إذ لا يأتي الشاعر بالتشبيه دفعةً واحدة، بل يُشيد كلمةً كلمةً وكأنه يُعيد تشكيل لحظة اكتشاف مؤجّل، فكلمة "الصبر" تقف وحيدة في سطرها كأنها لحظة توقف التنفّس، ثم تتقطّر وراءها الأوصاف "نواةً / صلبةً / تحت / الأسنان" في سكّب إيقاعي يُحاكي ثقل التجربة ورسوخها. إليك النص مُعاد الصياغة بأسلوب مختلف:

وحين نستحضر هذه الصورة في ضوء ثنائية الواقع والخيال التي يقوم عليها المقال، تنكشف لنا معادلة شعرية بالغة الدقة: فالواقع يتجسّد في تلك الجماعة من البالغين وجهتهم، الذين يُمثلون المرجع الذي يستند إليه الحلم ويستمدّ منه مشروعياته، في حين يبقى الشاعر حبيس "الصدفة"، أي في ذلك الهامش الذي تحتله اللحظة العابرة قبل أن ترسو على برّ الحضور الحقيقي والوجود المتحقق.

أما الصبر النواة، فليس - خلافاً لما قد يُظنّ - بذرةً ينبثق منها الأمل، بل هو الوجد المتجذّر في صميم الانتظار؛ تلك الحصاة الصغيرة التي تبقي الجسد على وعي دائم بأنه لما يبلغ بعد، وبأن الهوة الفاصلة بين الخيال والواقع لا تُعبر بالتمني والأمني، وإنما بالقدرة على احتمال ما هو صلب راسخ مُضنّ في عمق التجربة الإنسانية. ويقول أمجد ناصر:

«بأوعية الندم نضحت غبار الأفكار / وتركت للمقبلين / زفرتي حجراً / على رابية»<sup>٢</sup>.

تتجلى في هذه الأبيات لأمجد ناصر صورة شعرية مركبة تمتزج فيها عناصر الواقع بالخيال امتزاجاً عضوياً، حيث يستدعي الشاعر معجماً حسيّاً ملموساً ليجسد تجربة نفسية مجردة. يبدأ المقطع بصورة تشبيهية ضمنية في عبارة "بأوعية الندم"، إذ يشبه

<sup>١</sup> . المصدر السابق: ص ٢٨٦

<sup>٢</sup> . المصدر السابق: ص ٤٧٢

الندم بأوعية مادية يمكن استخدامها في فعل التنضيج، وهذا التشبيه يحول الشعور المعنوي إلى أداة واقعية ملموسة، فالندم الذي هو حالة نفسية باطنية يصبح إناءً يُحمل ويُستعمل. وفي إسناد فعل "نضجت" إلى هذه الأوعية، يخلق الشاعر مفارقة بين الواقعي والخيالي، فالتنضيج فعل واقعي يُمارس بأدوات حقيقية، لكن الأداة هنا خيالية تماماً. أما المفعول به "غبار الأفكار" فيمثل صورة تشبيهية أخرى تجسد الأفكار في هيئة غبار متراكم يحتاج إلى تنظيف، وهذا التشبيه يكشف عن نظرة الشاعر لأفكاره بوصفها شيئاً عالقاً يثقل الذهن ويحتاج إلى إزالة، فالأفكار التي هي كيانات ذهنية مجردة تتحول إلى مادة فيزيائية قابلة للمسح والإزاحة.

وفي السطر الثاني "وتركت للمقبلين" يتضح البعد الزمني للتجربة، حيث يفصل الشاعر بين زمنه الحاضر وزمن الآخرين المستقبلي، ممهداً لصورة تشبيهية أكثر كثافة. ثم يأتي التشبيه الصريح في "زفرتي حجراً"، حيث يشبه الزفرة وهي نفس محمل بالألم والحسرة بالحجر الصلب الثابت، وهذا التشبيه يحقق انتقالاً دراماتيكياً من اللامادي إلى المادي، من الصوت العابر إلى الجسم الباقي، فالزفرة التي تتلاشى في الهواء تتحول إلى حجر يبقى شاهداً على المعاناة. وبإضافة "على رابية" يكتمل المشهد الواقعي الخيالي، إذ توضع هذه الزفرة المتحجرة في مكان مرتفع مكشوف، وكأنها نصب تذكاري أو علامة طريق للقادمين، فيصبح الألم الشخصي معلماً جغرافياً يراه الآخرون. هذه الصور التشبيهية تكشف عن قدرة الشاعر على تحويل التجربة الذاتية المجردة إلى مشهد حسي ملموس، حيث يتداخل الواقعي بالخيالي في نسيج واحد، فالأوعية والغبار والحجر والرابية كلها عناصر واقعية، لكن ارتباطها بالندم والأفكار والزفرة يخلق فضاءً شعرياً يتجاوز المحاكاة المباشرة للواقع إلى بناء واقع شعري جديد تتعايش فيه الأشياء المادية مع الانفعالات الروحية في وحدة فنية متماسكة.

ثانياً: تبادل المدركات (التشخيص والتجسيد):

يُعدّ تبادل المدركات الحسية من أبرز التقنيات البلاغية التي يوظفها الشعراء في تشكيل صورهم الفنية، إذ يُسهّم هذا الأسلوب في توسيع آفاق الخيال الشعري وشحن النص بطاقة جمالية وتعبيرية عالية، فضلاً عن قدرته على استفزاز دهشة المتلقي وإشراكه في تجربة الإبداع. ولا يقتصر دور هذا الفن على الزخرف البلاغي وحسب، بل يتجاوز ليغدو أداة محورية في يد الشاعر المعاصر الساعي إلى صياغة صورة شعرية محكمة البناء، باللغة التأثير، يتحاشى من خلالها الوقوع في فخ المباشرة والتقريبية، ويرتقي بنصّه إلى مستويات من الإيحاء والتكثيف الدلالي.

ومن هذا المنطلق، تنهض هذه الدراسة بمحاولة جادة لاستجلاء الدور الذي تضطلع به تقنية تبادل المدركات في بناء الصور الشعرية لدى الشاعر الأردني أمجد ناصر، والكشف عن مدى فاعليتها وحضورها في منجزه الإبداعي. وتتنظم هذه الدراسة وفق محورين أساسيين:

#### ١. فن التشخيص (Personification)

#### ٢. فن التجسيد (Materialization)

ونبدأ أولاً بالوقوف عند فن التشخيص، ورصد تجلياته في القصائد التي خطها أمجد ناصر، مستقرئين الأنماط التعبيرية التي لجأ إليها الشاعر في إضفاء الحياة والحركة على المجردات والجمادات، وتحويلها إلى كائنات حية ناطقة بمشاعر الإنسان وتجاربه.

١: الصورة التشخيصية:

أشرنا في موضع سابق، إلى التشخيص الذي يتكشف من خلال إسباغ السمات الإنسانية على المحسوسات والماديات على حدّ سواء؛ وتنبثق جمالياته من آلية الادعاء، القائمة على المطابقة والتماهي بين المستعار له والمستعار منه؛ ومن ثمّ يرتقي الأديب أو الشاعر بلوحته الفنية إلى آفاق أرحب، إذ ينفخ فيها روح الحياة النابضة والحركة المتجددة.

ولا مراء في أنّ الصور الاستعارية — وفي طليعتها التشخيصية — تُمثل فضاءات الإبداع البياني الرحبة، التي أوصلت الأدباء إلى العبارة الساحرة، والخيال المتقدم، والعاطفة الطافحة، والفكر المتوثّب؛ وفي هذا السياق يقرر أحد النقاد المعاصرين أنّ تقنية الاستعارة هي: «الوسيلة التي يخلق بها الشعراء وأولو الذوق إلى سماوات الإبداع، إذ بها ينقلب المعقول محسوساً، تكاد تلمسه اليد، وتبصره العين، وبشمّ الأنف، وبلاستعارة تتكلم الجمادات، وتتنفّس الأحجار، وتسري فيها آلاء الحياة»<sup>١</sup>.

وخلاصة القول، إنّ الصورة الاستعارية تُضفي على المادي روح الإنسان وحيويته، فتنبض البحار والأنهار، وتتحرك الأرض والجبال، وتسطع الشمس والقمر بوجدان حي، وتتألق السماء والنجوم في جلباب من الحياة والإحساس، حتى تبدو الطبيعة بأسرها كائنات نابضة يتنفس ويتحرك؛ وقد أجمل عبد القاهر الجرجاني هذه السمة البلاغية الجوهرية في قوله: «إنّها «تعطيك

١. بكري، البلاغة العربية في ثوبها الجديد؛ علم البيان: ص ١١١

الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر»<sup>١</sup>.

عندما نقف على ظاهرة التشخيص في قصائد أمجد ناصر، فإن أول ما يستوقف الدارس ويستأثر باهتمامه هو الكثافة اللافطة في توظيف الاستعارة المكنية لدى الشاعر؛ ومن هنا سيكون تركيزنا منصباً على التشخيص بوصفه أداةً جمالية فاعلة ومؤثرة في بناء الصور الشعرية وإحداث أثرها العميق في نفس المتلقي. ومن صوره التشخيصية، قوله:

«كوني مثلنا، / نحب لأن قمرًا لا غبار عليه، / قلبنا في مضاجع الندى / بين الشعير، والأجراس، تفلّتت أعضاؤنا / من خيط الرائحة / قادنا أكبر الأكباش طراً / إلى زيح الأنثى / دم الشقائق أرهقنا / وحزنا حدّ الليل»<sup>٢</sup>.

تجلى في هذه الأبيات من ديوان "٢٠٠٢م" لأمجد ناصر صورة شعرية مركبة تتأرجح بين الواقع والخيال، حيث يوظف الشاعر تقنية التشخيص لإضفاء الحياة على العناصر الطبيعية والمجردة، فيحولها إلى كائنات فاعلة تشارك في المشهد الشعري. يبدأ النص بدعوة "كوني مثلنا" التي تحمل في طياتها إسقاطاً إنسانياً على المخاطب، ثم يعلل هذه الدعوة بجملة "نحب لأن قمرًا لا غبار عليه قلبنا في مضاجع الندى"، وهنا يمنح الشاعر القمر صفة الفاعلية والقدرة على التأثير المادي، فالقمر لم يعد مجرد جرم سماوي بل أصبح كائناً حياً قادراً على "التقلب" في "مضاجع الندى"، وهي صورة تشخيصية تجمع بين الواقع الحسي للقمر والخيال الذي يمنحه قدرة الفعل الإنساني. والندى نفسه يُشخص من خلال نسبة "المضاجع" إليه، وهي استعارة تحيل إلى الراحة والنوم، مما يضيف على هذا العنصر الطبيعي بعداً إنسانياً حميمياً.

وفي قوله "بين الشعير والأجراس تفلّتت أعضاؤنا من خيط الرائحة" نجد تشخيصاً للرائحة التي تتحول إلى "خيط" يقيّد الأعضاء، فالرائحة المجردة تكتسب صفة مادية ملموسة، والأعضاء تُمنح إرادة مستقلة تمكنها من "التفلّت"، وهذا التشخيص يعكس توتراً بين الواقع الحسي والخيال الشعري الذي يحول المجردات إلى كيانات محسوسة. ثم يأتي المقطع "قادنا أكبر الأكباش طراً إلى زيح الأنثى" ليقدّم صورة تشخيصية أكثر وضوحاً، حيث يصبح الكباش قائداً يمارس فعل القيادة الإنساني، والأنثى تختزل في "زيحها" أي مكانها أو موضعها، مما يضيف على المشهد الطبيعي بعداً غريزياً إنسانياً.

وفي الختام يقول "دم الشقائق أرهقنا وحزنا حدّ الليل"، وهنا يبلغ التشخيص ذروته، فـ"دم الشقائق" وهو اللون الأحمر للزهور البرية، يُمنح قدرة على الإرهاق والتحزين، وهما فعلاً إنسانيان، والليل نفسه يتحول إلى "حدّ" أي سكين أو نصل، مما يجعله كياناً قاطعاً فاعلاً. هذه الصور التشخيصية المتتالية تكشف عن استراتيجية شعرية تقوم على تذويب الحدود بين الواقع والخيال، فالعناصر الطبيعية الواقعية كالقمر والندى والشعير والأجراس والكباش والشقائق والليل، تُنتزع من سياقها الواقعي المألوف وتُعاد صياغتها في فضاء خيالي يمنحها حياة وفاعلية وإرادة، مما يخلق عالماً شعرياً هجيناً يجمع بين المعطى الواقعي والتحويل الخيالي.

ويقول أمجد ناصر:

«لم يعد للخيال ما يفعله هنا، / ولا للأغاني ما تزود به سفر الغرباء / على دراهمنا أثر من النوم / وفي أصواتنا رنة تمتصّها الريح»<sup>٣</sup>.

أفهم طلبك. تحتاج إلى تحليل علمي للأبيات الشعرية يركز على الصورة التشخيصية (وليس التشبيهية كما ذكرت أولاً) وعلاقتها بعنوان مقالك "الصورة الشعرية بين الواقع والخيال". إليك تحليلاً متواصلاً:

تجلى في هذه الأبيات قدرة الشاعر على توظيف الصورة التشخيصية لخلق جسر بين الواقع المعيش والخيال الشعري، حيث يمنح العناصر الجامدة والمجردة صفات إنسانية تعكس حالة الاغتراب والضياع التي يعيشها الإنسان المعاصر. يبدأ الشاعر بتشخيص النخيل الذي لم يعد له "ما يفعله"، وهنا يحول النخيل من مجرد شجرة إلى كائن حي فاقد للهدف والوظيفة، وهذا التشخيص يعكس واقعاً مريباً يتمثل في فقدان الرموز التراثية لدورها في الحياة المعاصرة، بينما يمتد الخيال الشعري ليجعل من هذا الفقدان حالة وجودية إنسانية. كذلك تُشخص الأغاني التي لم يعد لها "ما تزود به سفر الغرباء"، فالأغاني هنا ليست مجرد ألحان بل كائن عاجز عن تقديم الزاد الروحي للمغتربين، وهذا التشخيص يجمع بين واقع الاغتراب الفعلي وخيال الشاعر في تصوير الأغاني ككائن مسؤول عن تزويد المسافرين.

١. الجرجاني، أسرار البلاغة: ص ٣٣

٢. ناصر، الأعمال الشعرية الكاملة: ص ٣٨٤

٣. المصدر السابق: ص ٤٣٠

أما الصورة الأكثر عمقاً فتتجلى في تشخيص الدراهم التي عليها "أثر من النوم"، حيث يمنح الشاعر النقود صفة النوم الإنسانية، وهذا يعكس واقع الركود الاقتصادي والخمول المادي، لكن الخيال الشعري يحول هذا الواقع إلى صورة حسية ملموسة تجعل من الدراهم كائناً نائماً خاملاً. وتبلغ الصورة التشخيصية ذروتها في تشخيص الريح التي "تمتص" رنة الأصوات، فالريح هنا ليست مجرد ظاهرة طبيعية بل كائن مفترس يبتلع ما تبقى من حضور إنساني، وهذا التشخيص يجسد واقع الفناء والتلاشي الذي يعيشه الإنسان المعاصر، بينما يضيف الخيال الشعري على هذا الواقع بعداً درامياً يجعل من الريح قوة فاعلة ومهيمنة. وبهذا تتضح العلاقة الجدلية بين الواقع والخيال في هذه الأبيات، حيث ينطلق الشاعر من واقع الاغتراب والفقد والتلاشي، لكنه يعيد صياغة هذا الواقع عبر الخيال الشعري الذي يوظف التشخيص لمنح العناصر المادية والمجردة حياة وفعلاً، مما يجعل الصورة الشعرية أداة لتعميق الإحساس بالمأساة الإنسانية وتحويل الواقع المعيش إلى تجربة جمالية تتجاوز حدود الوصف المباشر إلى التعبير الرمزي العميق.

ونقرأ في أنشودة اسمها (مديح السرة):

«سَرَّ تَك / سَرَّ الأَم / ريحانُ الطفولة لابتاً هناك، / جمهرة الندى / تجلّي الفضة في ذاكرة التراب ...»<sup>١</sup>

يفتح أمجد ناصر أنشودته «مديح السرة» بنسيج شعري مكثف تتشابك فيه الصورة التشخيصية مع الرمز، لتغدو السرة — ذلك الأثر الجسدي الصامت — كياناً حياً ناطقاً بلغة الذاكرة والوجود. عندما يقول «ريحانُ الطفولة لابتاً هناك»، يمنح الشاعر الطفولة صفة نباتية عطرية، إذ يجسدها في صورة ريحانة راسخة لا تزول، والفعل «لابتاً» يحمل دلالة الإقامة الطويلة والتجذر، فكان الطفولة لم تمض بل اتخذت من السرة وطناً دائماً تعود إليه كلما استحضرها الشاعر. وهنا يبرز التوتر الجوهرية الذي يهيمن على عنوان المقال؛ فالسرة واقع مادي ملموس، غير أن الطفولة المقيمة فيها ضرب من الحلم المستعاد، ومن ثم تغدو الصورة التشخيصية جسراً يعبر به الشاعر من عالم المحسوس إلى فضاء اللامرئي.

وفي قوله «جمهرة الندى»، يضيف ناصر على قطرات الندى طابعاً جماعياً اجتماعياً، فهي ليست مجرد رذاذ طبيعي بل حشد يلتئم ويتكاثر، وكأن للطبيعة مجالسها وجموعها. وتكتسب هذه الصورة بعداً حلمياً واضحاً؛ لأن في تصوير الندى جمهرةً تتجاوز للمنطق الحسي المألوف نحو مناخ شبيه بمناخ الرؤية الخيالية التي تحيل فيها الأشياء الصغيرة إلى كيانات كبرى ذات حضور طاغ.

أما الذروة التشخيصية في المقطع فتتجلى في قوله «تجلّي الفضة في ذاكرة التراب»، إذ يمنح الشاعر هنا التراب ذاكرةً إنسانية، فيصير الوجود الأكثر هموداً وصمتاً — وهو التراب — حاملاً للأثر والوعي والتذكر. وتجلّي الفضة لا يحيل إلى بريق مادي بحت، بل هو استعارة للنقاء والأصالة التي تنطوي عليها جذور الكينونة. وهكذا يتحول التراب من مادة الفناء إلى مرآة تحتفظ بصورة الحياة، وهو تحول يمزج في آن واحد بين الواقع في أصله وأكثفه وهو التراب، وبين الحلم في أرهفه وأضوئه وهو تجلّي الفضة. وتكشف هذه الصور مجتمعة عن رؤية ناصر الشعرية القائمة على أن الواقع لا يدرك إلا حين يُشخص ويُمنح حياة داخلية، وأن الحلم لا يحلق بعيداً بل يتجذر في صميم المادة والجسد والتراب.

والناظر في الأبيات الآتية، يجد أنّ شاعرنا الأردني قد لجأ إلى الصورة التشخيصية، لإثراء عنصر الخيال في شعره:

«لمن إذن / بيدين أوصلتا الجبابرة إلى البيت / وقدمت المفتاح / تنصب الأيام فخاخها / في ارتفاع المهج / وانقطاع الأنفاس»؟<sup>٢</sup>

يكشف المتأمل في هذه الأبيات عن نسيج شعري محكم، يوظف فيه أمجد ناصر فنّ التشخيص توظيفاً يتأرجح بين مستويين متشابهين: مستوى الواقع المعاش بكل ثقله وقسوته، ومستوى الخيال بما ينطوي عليه من استعارة وتحول. فالشاعر لا يصف الأحداث وصفاً مباشراً، بل يمنح الكيانات المجردة طاقةً فاعلة، فتتحول إلى شخوص تتحرك وتمارس أفعالها في الفضاء الشعري.

فاليدان اللتان «أوصلتا الجبابرة إلى البيت وقدمت المفتاح» صورة تشخيصية بالغة الدلالة؛ إذ تحيل إلى فعل الخيانة أو الاستسلام في إطار سياسي وإنساني واضح، غير أن الشاعر يعمد إلى تجسيد هذا الفعل في صورة اليدين تحديداً دون صاحبهما، فيخلق بذلك مفارقة حادة بين الواقع والخيال: الواقع يُلْمَح إلى جرم تاريخي ملموس — وهو تسليم الأوطان وفتح أبوابها للطغاة — أما الخيال فيتجلّى في تشخيص اليدين وكأنهما فاعلتان مستقلتان، تتحركان بإرادة منفصلة عن الضمير الإنساني، مما يفيد في قراءة ضمنية بأن صاحب اليدين قد تنكر لوعيه وتخلّى عن إنسانيته.

<sup>١</sup>. الجرجاني، أسرار البلاغة: ص ٣٥

<sup>٢</sup>. المصدر السابق: ص ٤٤٤

ثم تمضي الأبيات إلى صورة أشد إحكاماً وتركيزاً، حين تُشخّص «الأيام» فتُصبح صياداً ماكرًا «ينصب فخاخه»؛ فالأيام في الواقع مجرد وحدات زمنية لا إرادة لها ولا فعل، بيد أن الشاعر يلبسها في هذا النص دور الكامن المتربص، مُحوِّلاً الزمنَ من وعاء محايد إلى عدوٍّ استراتيجي يُحكم شباكه «في ارتفاع المهج وانقطاع الأنفاس». وهنا يتجلى التوتر الأعظم بين الواقع والحلم، إذ لا تقتصر الفخاخ على دلالتها المادية الواقعية، بل تتجاوزها إلى أفق رمزي حلمي يُشير إلى احتضار الروح واختناق الأمل، مما يجعل الفضاء الشعري مُزدوجاً: هو في آن واحد ميدان صراع واقعي، وعالم كابوسي يتشابك فيه الحيُّ بالمجرد، والمرئيُّ بالمتخيَّل. وبهذا يُؤسّس أمجد ناصر من خلال الصورة التشخيصية معادلاً فنياً للتجربة الإنسانية المأساوية، فلا يُفصح عن المعنى مباشرةً، بل يدفع القارئ إلى عتبة الحلم كي يصل إلى حقيقة الواقع، مُقيماً بذلك جسراً جمالياً بين ما يُرى وما يُحسن، وبين ما يُقال وما يُضمر.

٢: الصورة التجسيدية:

هناك فارق جوهري بين التجسيد والتشخيص؛ فالتجسيد «يعني تحويل المفاهيم المجردة والمعاني الذهنية إلى كيانات محسوسة»<sup>١</sup> أي منح المعنويات أبعاداً مادية قابلة للإدراك الحسي أو الرؤية البصرية. وبعبارة أخرى، يتم التجسيد عبر إضفاء سمات حسية ملموسة على المعاني المجردة، في حين يتحقق التشخيص من خلال إسباغ الخصائص الإنسانية على الجمادات والموجودات المادية.

يمكننا التأكيد على أن الصورة الشعرية تمثل إحدى الوسائل الجوهرية التي يستند إليها المبدع في التعبير عن مشاعره وفق طبيعة تجربته الإبداعية. فهي الوسيلة التي يستخدمها للكشف عن عوالمه الباطنية وإفراغ انفعالاته، حيث تساعده على «تجسيد مختلف جوانب رؤيته الشعرية، إذ يصوغ الشاعر من خلالها أحاسيسه وأفكاره وخواطره في قالب ملموس، ويعبّر بها عن تصوّره الخاص للكون وللروابط الخفية بين مكوناته»<sup>٢</sup>.

ويمكن القول: «إن المبدع في هذا المسعى يعمل على توضيح الصورة وتبيان الأفكار، وهو بذلك "يعيد صياغة الواقع بشكل مستحدث، وبهيئة قد تتجاوز الواقع ذاته حسناً وأثراً»<sup>٣</sup>. لذا فهو يقدم الواقع من منظور جديد يتخطى صورته الأولى ويفوقها جمالاً وتأثيراً، انطلاقاً من كون الصورة الفنية الراقية هي تلك التي ينجح الشاعر عبرها في تجسيد المعنى من خلال إحياء العناصر الساكنة وبث الروح فيها.

خلاصة القول: من مهام الصورة الشعرية تقريب المعاني المجردة والمفاهيم اللاملموسة إلى الأذهان، بغية التأثير العميق في المتلقي؛ وفن التجسيد - بوصفه من أبرز تقنيات الصورة الشعرية - يتجلى في إكساء المعنويات بخصائص المحسوسات. وفي هذا السياق، نستعرض بعض الشواهد الشعرية على التجسيد في أعمال الشاعر أمجد ناصر؛ ومن ذلك ما ورد في قصيدته بعنوان (كلام آخر):

«يحصرننا بالخرائط، / بالاحتمال، وبالحدقة الفارغة، / ويبحث بين الوجوه عن الدهشة المستمرة / وبين البلاد عن الوطن المستمر، / وبين الأصابع عن لسعة الاغتراب / وبين الجوارب عن لحم أنثى»<sup>٤</sup>. يكشف هذا المقطع عن بنية تجسدية مترابكة، يحوّل فيها أمجد ناصر المجردات النفسية والوجودية إلى كتل مادية محسوسة، في حركة شعرية تنتقل بين فضاءين متقابلين: فضاء الواقع الضاغط المرئي، وفضاء الحلم المنشود الهارب. فالشاعر يستهل المقطع بفعل «يحصرننا» الذي يضع القارئ أمام مشهد مادي حركي، إذ تتحول الخرائط من أداة معرفية جغرافية إلى سلاح محيط، ومن ثمّ يتجسد المجال السياسي والجغرافي في هيئة حصار فعلي، كأنّ الحدود والتقسيمات ليست رسوماً على ورق بل جدران تنضيق على الجسد والروح معاً.

وتتعمق هذه الحركة التجسدية حين يستحضر الشاعر «الحدقة الفارغة»، الفراغ الداخلي الذي هو حالة نفسية لا شكل لها يجد له الشاعر موضعاً بصرياً دقيقاً في العين، وكأنّ العمى الوجودي يُرى ولا يُحسن فحسب. وهنا تتجلى جدلية الواقع والحلم بأجلى صورها؛ فالعين الفارغة واقع مرئي، غير أنها في الوقت ذاته تُحيل إلى غياب الحلم وانطفاء الأفق الداخلي.

١. أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨ - ١٩٧٥م: ص ١٩٤

٢. بوطارن، رمضان حمود شاعر التقليد والتجديد: صص ١٦٨-١٦٩

٣. الملوكي، الشعر العربي المعاصر: روائعه ومدخل لقراءته: ص ٨٣

٤. ناصر، الأعمال الشعرية الكاملة: ص ٥٢

ثم يمضي المقطع في سلسلة من التجسيدات المتوازية المبنية على تكرار «وين»، وهو تكرار لا يُفيد الإحصاء بل يُنشئ فضاءً للبحث الدائم غير المكتمل؛ ف«الدهشة المستمرة» مشاعر لا تلمس، لكنها هنا تُبحث في الوجوه كما يُبحث في الوجوه عن أثر جرح أو علامة مرض، مما يمنح الدهشة جسداً ومكاناً. وكذلك «الوطن المستمر» الذي يتحول من مفهوم انتمائي حالم إلى شيء يُفتش عنه بين البلاد، أي أنه يتحول إلى موضوع فقدان واقعي لا إلى مجرد نوستالجيا ذهنية. وفي هذا التحول تحديداً تتقاطع ثنائية العنوان بعمق؛ إذ الوطن في أصله حلم وانتماء، لكنه يتجسد في النص كجسم مفقود يُجس بالأصابع بين الأماكن. وتبلغ الصورة التجسيدية ذروتها في «لسعة الاغتراب» التي تستدعي إحساساً جلدياً حاداً، فالاغتراب الذي هو وجع روحي وحالة ذهنية معقدة يتحول هنا إلى ألم عضوي مفاجئ كلسعة النحل أو الجمر، وكأن الشاعر يقول إن الاغتراب لا يُعاش في الذهن بل يُحرق في الجلد. أما الصورة الختامية «وين الجوارب عن لحم أنثى» فتحدث قطعاً صارخاً في نسيج المقطع؛ إذ تهبط الصورة من الفضاء الوجودي الكبير إلى التفصيل اليومي الأكثر خصوصية وحميمية، وهذا الانتقال المفاجئ هو نفسه فعل شعري يُجسد الحنين الإنساني الأعماق، الحنين إلى الجسد والدفع والتفاصيل الصغيرة التي هي في النهاية جوهر ما يفقده المغترب. وهكذا يوظف ناصر التجسيد لا كزينة بلاغية بل كاستراتيجية شعرية تسقط الأحلام على أرضية الواقع وتمنح المجردات وزناً وحجماً ومساً، في مسعى دائم للإمساك بما يفر.

ومن صوره التجسيدية، قوله في أنشودة اسمها (أغصان مائلة):

«أريد أن أنظف روحي / من أي الطاعة، وعناقيد المغفرة / أريد أن أنظف وجهي، / من سيماء السلالة، / وأغصان شجرة العائلة»<sup>١</sup>.

يكشف أمجد ناصر في هذه الأسطر الشعرية عن طاقة تجسيدية استثنائية، إذ يحول مفاهيم روحية ومعنوية عصية على الإدراك الحسي إلى كيانات ملموسة قابلة للمس والرؤية، مستعيناً بمنطق التطهير الجسدي ليُجسد أزمة وجودية عميقة تتراوح بين الواقع المُعاش والحلم بالتححر.

فالفعل «أنظف» — وهو فعل مادي في أصله، يرتبط بإزالة الأوساخ عن الأجساد والأسطح — يُستدعى هنا ليحمل وظيفة تجسيدية مزدوجة؛ فهو يُجسد «الروح» بوصفها موضعاً قابلاً للتدنس والتطهير من ناحية، ويُجسد «أي الطاعة» و«عناقيد المغفرة» بوصفها رواسب عالقة بهذه الروح من ناحية أخرى. وهنا يتجلى التوتر الجوهرى بين الواقع والحلم: فالواقع هو تلك الطاعة الموروثة والمغفرة المفروضة — وهما قيمتان دينيتان/اجتماعيتان راسختان في الوعي الجمعي — بينما الحلم هو فعل التنظيف ذاته، أي الانعتاق من هذه الرواسب والاستئناف من نقطة صفر وجودية نقية.

ويزداد التجسيد ثراءً وتعقيداً حين ينتقل الشاعر من الروح إلى الوجه. ف«السيماء» — وهي علامات الانتماء والهوية المنقوشة على الملامح — تتحول إلى طبقة من الدرن البصري يمكن إزالتها بالتنظيف، مما يجعل الهوية الموروثة شيئاً خارجياً عرضياً لا جوهرًا ثابتاً. وبلغت البحث الأسلوبى، يُعبّر هذا التجسيد عن رؤية إشكالية للذات: الذات ليست ما هي عليه، بل ما علق بها. أما التجسيد الأكثر كثيفاً فيتجلى في صورة «أغصان شجرة العائلة»، التي تستحضر الاستعارة الحية للشجرة العائلية، غير أنها تُحوّلها من رمز فخري يُعبّر عن الامتداد والانتماء، إلى عبء نباتي عالق بالوجه يستوجب الإزالة. وتستعير الصورة دلالة عنوان القصيدة نفسه — «أغصان مائلة» — لتوحي بأن هذا الانتماء ليس مستقيماً أو راسخاً، بل منحرف ومُثقل. وفي هذا المستوى يبلغ التجسيد ذروته الفنية: فالنسب والسلالة لا يُرثان في الأحشاء، بل يُقرآن على الوجه كأغصان عالقة، وما الشاعر في حلمه إلا ذلك المتطهر الذي يمدّ يده نحو وجهه ليُرّيل ما لم يختره.

وهكذا يُقيم أمجد ناصر معادلة تجسيدية موحدة تعمل على محوريّ الواقع والحلم في آن واحد: الواقع هو ثقل الموروث الديني والعائلي والهوياتي جميعه، وقد تجسّد في صور حسية ملتصقة بالجسد (الروح، الوجه، السيماء، الأغصان)، والحلم هو فعل التطهير المُعلن بـ«أريد» المتكررة، تلك الأداة التي لا تُفيد الإنجاز بل الرغبة والتطلع، مما يُبقي المسافة بين الواقع والحلم مفتوحة وشاهدة على أزمة الذات الحديثة المعلقة بين ما كانت عليه وما تود أن تصبح إليه.

وفي أنشودة (وحدة)، تبلورت مقدرة أمجد ناصر الأدبية في خلق الاستعارة المكنية المتمثلة في فنّ التجسيد:

«عندما / لا يقرع الباب، / ولا يمرّ أحد تحت النافذة، / عندما / لا نسمع صوت الأرضة في الخزائن، / ولا عويل الحبّ في الغرف المجاورة، / عندما / نهرع إلى الأدراج / ولا نجد صور العائلة»<sup>٢</sup>.

<sup>١</sup> . المصدر السابق، ص ٢١٦

<sup>٢</sup> . المصدر السابق، ص ٢٢٠

تكشف هذه الأبيات عن براعة أمجد ناصر في توظيف فن التجسيد بوصفه آليةً شعريّةً تُحوّل الحالة النفسية المجردة - وهي «الوحدة» - إلى فضاء حسيّ ملموس يجمع بين ما هو واقعي مألوف وما هو حلمي طيفي. إذ لا يلجأ الشاعر إلى التصريح بالوحدة أو البوح المباشر، بل يُجسدها من خلال سلسلة من المشاهد المنزلية المتراكمة، فيُحيل الغياب إلى حضور شعري مكثف.

ويبدأ التجسيد منذ السطر الأول بصورة قرع الباب، وهو فعل حسيّ بامتياز، مرتبط في الوجدان الإنساني بقدم الآخر وانكسار العزلة. فحين يغيب هذا القرع، يتحوّل الصمت من مجرد انعدام للصوت إلى كيان مُجسّد يملأ المكان ويضغط على الحواس. وتمضي الصورة في التكثف حين يُغلق الشاعر نافذته على انتظار عابر لا يمرّ، فتصبح النافذة - وهي رمز العلاقة بين الداخل والخارج - شاهدةً على انقطاع هذه الصلة بين الذات والعالم.

غير أن التجسيد يبلغ ذروته الفنية في الصورة الثالثة، حين يُضفي الشاعر على «الأرضة في الخزائن» دوراً صوتياً يُحيي الجمادات ويُنطقها، فهي ليست مجرد حشرة صامتة بل صوت ينبض في صمت البيت وكأنه علامة وجود. أما قوله «عويل الحب في الغرف المجاورة»، فهو من أشدّ لحظات القصيدة إثارةً للدهشة الأدبية؛ إذ يُجسّد الحب هنا لا بوصفه شعوراً دافئاً بل بوصفه عويلاً، أي بكاءً أو صراخاً متأوهاً، مما يُحمّل التجسيد طابعاً مأسوياً يُحيل إلى الحلم والكابوس معاً، فتلك الغرف المجاورة تبدو كأنها عوالم موازية لا تنتمي إلى الواقع الصارم بل إلى فضاء الرغبة والفقد المُتخيّل.

ويختتم الشاعر مشهده التجسدي بصورة الأدرج الخالية من صور العائلة، وهنا يُحقّق التوازن الأعرق بين الواقع والحلم؛ فالأدرج فضاء مادي محدود، والصور المفقودة منها تُمثّل الذاكرة والهوية والانتماء. ولا تكتفي القصيدة بتصوير الفقد بل تُجسده في لحظة الفعل، «نهرع»، التي تنطوي على التوتر واليأس معاً. فالهرع نحو الأدرج هو حركة بين الواقع - حركة اليد الباحثة - والحلم - أمل العثور على ما تبقى - وحين يخلو الدرج، يتداعى هذا الحلم أمام صلابة الواقع الخاوي.

وهكذا يتشكل فن التجسيد في هذه الأبيات بنيةً متكاملةً تلغي الحدود بين الداخل والخارج، بين الصوت والصمت، بين الحضور والغياب، مُحولةً «الوحدة» من مفهوم فلسفي مجرد إلى كائن شعري يتنفس في المكان ويترك أثره في تفاصيل الحياة اليومية الأكثر عاديةً. ويُمثّل ذلك جوهر الرؤية الشعرية عند أمجد ناصر في ديوانه «٢٠٠٢م»، حيث يصبح الواقع بوابةً لا غاية، وحيث يُقيم الحلم في تشققات الأشياء لا في الطموح المُعلن.

ثالثاً: الصور الرمزية:

يُشكل الرمز الأدبي ركيزةً تعبيريةً جوهريةً يلجأ إليها الأديب والشاعر للتعبير عن دواخله النفسية ومشاعره الوجدانية، وذلك عبر طاقات إيحائية ودلالية متعددة الأبعاد؛ فهو «أداةٌ إيحائية بامتياز، ابتكرها الشاعر الحديث في مسعاه المتواصل لاكتشاف أدوات لغوية تُثري منظومته الشعرية، وتمنحها القدرة على التعبير عما يعجز عن وصفه من أحاسيسه العميقة ورؤاه الشعرية المتجددة»<sup>١</sup>.

والرمز في دلالاته الشاملة هو «ذلك الشيء الذي يقوم مقام شيء آخر في الإشارة إليه، لا من خلال التطابق الكامل، بل عبر علاقة إيحائية أو عَرَضِيَّة أو متواضع عليها بين الدال والمدلول»<sup>٢</sup>.

وقد أولت البلاغة الحديثة الرمز اهتماماً واضحاً باعتباره ضرباً بارزاً من ضروب التصوير المكثف في الخطاب الشعري؛ إذ يمنح العمل الأدبي بُعداً جمالياً متميزاً، ويُشحن المفردات بدلالات وإيحاءات وجدانية خصبة. وبتعبير آخر، يُمثّل الرمز في النص محاولةً لاستجلاء التسلسلات المنطقية للاوعي بوصفه حالةً من التداعي الحر بين العالم الباطني والعاطفة الإنسانية، على نحو قد يكشف للقارئ المتأمل معاني تتجاوز ما قصده صاحبها في الأصل.

وفي هذا الإطار، يُعرّف الناقد إحسان عباس الرمز الشعري بأنه «دلالة على ما يتخفى وراء المعنى الظاهر، مع الإبقاء على هذا المعنى الظاهر مقصوداً في الآن ذاته»<sup>٣</sup>.

وعلى صعيد التوظيف الأدبي، يُعدّ الرمز من الأدوات التعبيرية الراسخة التي انشغل بها الأدباء انشغالاً حقيقياً، ساعياً كلٌّ منهم إلى توظيفه توظيفاً خلاقاً بما يُعلي من شأن الإتقان الفني ويُعمّق أثره في المتلقي؛ ذلك أن «طبيعة الرمز طبيعة ثرة ومثيرة،

١. عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية: ص ١١٠

٢. سليمان، في الشعر العربي الحر: ص ٣٢

٣. مصطفىاوي، الرمزية عند البحري: ص ١٣٨

تُغذي المعنى الشعري وتُكثفه، وتُولد الدهشة وتُرسخ التأثير، وتُجسد الجماليات البنائية للقصيدة. فمتى وظفَ الرمز بانسجام جمالي واتساق فكري مقنع، أسهم في الارتقاء بالشعرية، وتعميق الدلالة، ونكثيف الفعل التأثيري في وجدان القارئ<sup>١</sup>. ويبدو الرمز بتنوع أشكاله وتعدد مستوياته من أبرز الظواهر الأسلوبية التي تؤسس لأدبية النصوص في ديوان الشاعر الأردني أمجد ناصر، مما يُجَلِّي قدرته الإبداعية الفائقة على تشكيل اللغة وتطويعها، محققاً بذلك سمات شعرية راسخة منحت قصائده هوية شعرية خالصة.

المتأمل في قصائد الشاعر الأردني أمجد ناصر، يجد في أشعاره استحضار شديد الغموض والرمزية العالية للقصص القرآنية، ومنها قصة يوسف (ع)، في قصيدة (مقاطع ليوسف):

«أخي، / يا أخي، / لم رمتني بجمال عينيك / وابتليتني بدم كذب، / وجعلتني أسعى إلى سورة الذئب / لأعود بقميصك حمراء. / لم تركت رائحتك في القميص، / التي ستطير من عنابر القمح / إلى وجه أبنينا. / ولدت تحت قمر الرضا / وولدت تحت برج الندم. / أذهلتني برؤياك، / بأحد عشر كوكباً ليديك، / فامتلكني المعصية، / أخي / يا أخي»<sup>٢</sup>.

تتجلى في هذه الأبيات من قصيدة "مقاطع ليوسف" لأمجد ناصر صورة شعرية مركبة تتأرجح بين الواقع القرآني والخيال الشعري، حيث يستدعي الشاعر قصة يوسف عليه السلام ليعيد صياغتها برؤية معاصرة تكشف عن أبعاد نفسية وإنسانية عميقة. يبدأ النص بصورة رمزية مفارقة حين ينسب المتكلم إلى أخيه فعل الرمي بـ "جمال عينيك"، وهنا يحول الشاعر الجمال من صفة سلبية إلى سلاح قاتل، فالجمال الذي كان سبباً في محنة يوسف يصبح في الصورة الشعرية أداة عدوان مباشرة، مما يخلق توتراً بين الواقع القصصي المعروف والتأويل الخيالي الذي يمنح الجمال قوة فاعلة ومدمرة. وتعمق الصورة الرمزية في عبارة "ابتليتني بدم كذب"، حيث يستحضر الشاعر الدم المزيّف الذي لطخ به الإخوة قميص يوسف، لكنه يجعل من هذا الدم ابتلاءً يقع على الفاعل نفسه لا على الضحية، وكأن الكذب يصبح عبئاً وجودياً يحمله الكاذب، وهذا التحويل في المنظور يكشف عن بعد خيالي يتجاوز السرد الواقعي للقصة القرآنية.

أما الصورة الرمزية في "وجعلتني أسعى إلى سورة الذئب"، فتمثل ذروة التداخل بين الواقع والخيال، إذ يتحول الذئب من كائن حقيقي في القصة الأصلية إلى "سورة"، أي نص مقدس أو فضاء رمزي يُسعى إليه، وهذا التحول يمنح الذئب بعداً ميتافيزيقياً يتجاوز واقعيته الحيوانية ليصبح رمزاً للبراءة المزيّفة أو الحجة الكاذبة التي يلجأ إليها الإخوة. وحين يقول "لأعود بقميصك حمراء"، يستدعي الشاعر اللون الأحمر رمزاً للدم والكذب معاً، لكنه يجعل القميص أنثى "حمراء" لا أحمر، مما يضيف على الصورة بعداً حسياً وجمالياً يخفف من قسوة الفعل ويحوّله إلى لوحة شعرية تمتاز فيها الواقعية بالخيال.

وتتجلى الصورة الرمزية بوضوح في "لم تركت رائحتك في القميص / التي ستطير من عنابر القمح / إلى وجه أبنينا"، حيث يحول الشاعر الرائحة من معطى حسي واقعي إلى كيان مجنح قادر على الطيران، وهذا التشخيص الخيالي يمنح الرائحة قدرة على اختراق المسافات والأزمنة، فهي تنطلق من "عنابر القمح" التي ترمز إلى مصر وخزائنها، لتصل إلى وجه الأب في كنعان، وهذه الصورة تجسد التواصل الروحي بين الأب والابن عبر الرائحة التي تصبح رسلاً خفياً يحمل الحقيقة. والصورة الفلكية في "ولدت تحت قمر الرضا / وولدت تحت برج الندم" تمثل ذروة الترميز، إذ يستعير الشاعر من عالم التنجيم والأبراج ليقول ثنائية قدرية بين الأخوين، فيوسف المولود تحت "قمر الرضا" يحمل نعمة إلهية ومصيراً مباركاً، بينما الأخ المولود تحت "برج الندم" محكوم عليه بالشعور بالذنب والخسارة، وهذه الصورة تمزج بين الخيال الأسطوري والواقع النفسي لتخلق بعداً تراجيدياً عميقاً.

وفي قوله "أذهلتني برؤياك / بأحد عشر كوكباً ليديك"، يعيد الشاعر صياغة الرؤيا القرآنية بصورة خيالية مكثفة، حيث تتحول الكواكب الأحد عشر من رموز في الحلم إلى ممتلكات حقيقية "ليديك"، وكأن يوسف يمسك بالكواكب في قبضته، وهذا التجسيد يحول الرؤيا من عالم الغيب إلى واقع ملموس في الخيال الشعري، مما يعمق الإحساس بالغيرة والحسد لدى الإخوة. وتختتم الصورة الرمزية بعبارة "فامتلكني المعصية"، حيث يشخص الشاعر المعصية ويجعلها فاعلاً يمتلك الإنسان لا العكس، وهذا القلب في العلاقة بين الفاعل والمفعول يكشف عن رؤية فلسفية عميقة تجعل من الخطيئة قوة قاهرة تسيطر على الإنسان وتسلبه إرادته، وهو ما يمثل تجسيداً خيالياً لصراع نفسي واقعي. وبهذا تتحقق في هذه الأبيات جدلية الواقع والخيال التي يقوم عليها عنوان المقال، إذ يستند الشاعر إلى واقع قصصي قرآني معروف، لكنه يعيد تشكيله بصور رمزية

<sup>١</sup>. يوسف، الرمز ودلالته في القصيدة العربية المعاصرة - قراءة في الشكل؛ خليل حاوي أنموذجاً: ص ١٥

<sup>٢</sup>. ناصر، الأعمال الشعرية الكاملة: ص ٣٠٤ و ٣٠٥

وخيالية تمنحه أبعاداً إنسانية ونفسية معاصرة، فتصبح القصة القديمة مرآة للتجربة الإنسانية الأبدية في صراعها بين الحب والحسد، بين البراءة والذنوب، بين الواقع المعيش والخيال الشعري الذي يعيد صياغته.

هذا وقد سيطرت التصاویر الرمزية على قصيدة الشاعر الأردني، عنوانها (مديح لمقهي آخر):

«بوسعك، / أنت الذي لا يكلّ من الارتهان، / بوسعك أن ترحل الآن: / لا وجهه، / لا حقائب، / لا ماء في جرة العمر، / لا زوجة في الثياب النظيفة، / لا مطراً في المسالك، / لا نجمة في الفضاء الذي يكسر الظهر / منذ انحسار الرضا / صحيح! / ولكنه كفن واحد، ثم ترتاح»<sup>١</sup>

تتجلى في هذه الأبيات من قصيدة "مديح لمقهي آخر" لأمجد ناصر صورة رمزية عميقة تتأرجح بين الواقع المرير والخيال المفقود، حيث يرسم الشاعر لوحة وجودية للإنسان المعاصر الذي يعيش حالة من الاغتراب والفقدان المتعدد الأبعاد. يبدأ النص بخطاب مباشر موجه إلى "أنت الذي لا يكلّ من الارتهان"، وهنا تتشكل الصورة الرمزية الأولى التي تجسد حالة الاستعباد الدائم والخضوع المستمر، فالارتهان يحيل إلى الرهن والأسر، وهو رمز للقيود الوجودية والاجتماعية التي تكبل الإنسان المعاصر. ثم ينتقل الشاعر إلى تصوير الرحيل الذي يفتقد إلى كل مقوماته الأساسية، فيقول "بوسعك أن ترحل الآن: لا وجهه"، وهذه الصورة الرمزية تعكس واقع الإنسان الضائع الذي يمتلك حرية الحركة شكلياً لكنه يفتقد إلى الهدف والمعنى، فالرحيل بلا وجهة هو رمز للتيه الوجودي والضيق الروحي. وتتوالى سلسلة النفي "لا حقائب، لا ماء في جرة العمر، لا زوجة في الثياب النظيفة، لا مطراً في المسالك، لا نجمة في الفضاء"، وكل عنصر من هذه العناصر المنفية يشكل رمزاً مستقلاً يساهم في بناء الصورة الكلية للعدم والفراغ، فالحقائب ترمز إلى الزاد المادي والمعنوي، والماء في جرة العمر يرمز إلى الحياة والاستمرارية، والزوجة في الثياب النظيفة ترمز إلى الاستقرار والسكينة الأسرية، والمطر في المسالك يرمز إلى الخصب والأمل، والنجمة في الفضاء ترمز إلى الهداية والضوء في الظلمات. وهذا التراكم النفي يخلق صورة رمزية شاملة للخواء الذي يعيشه الإنسان، حيث يتداخل الواقع المعيش مع الخيال المفقود، فما ينفية الشاعر هو في الأصل ما يفترض وجوده في الحياة الطبيعية، لكن الواقع المرير قد أفرغ الوجود من هذه المعاني.

وتبلغ الصورة الرمزية ذروتها في قوله "الفضاء الذي يكسر الظهر منذ انحسار الرضا"، حيث يتحول الفضاء من رمز للاتساع والحرية إلى رمز للثقل والعبء الذي يكسر الظهر، وهذا الانقلاب في الدلالة الرمزية يعكس انقلاب الحياة نفسها من حالة الرضا إلى حالة القهر. ثم يأتي التأكيد "صحيح!" ليثبت واقعية هذا الخواء، قبل أن يختم الشاعر بالصورة الرمزية الأكثر قتامة "ولكنه كفن واحد، ثم ترتاح"، حيث يصبح الموت هو الخلاص الوحيد والراحة المنشودة، والكفن الواحد يرمز إلى نهاية الرحلة الوجودية التي بدأت بالارتهان وانتهت بالموت. وفي هذه الصورة الرمزية الختامية يتجلى التوتر بين الواقع والخيال بأقصى صورته، فالواقع هو هذا العدم المطلق، والخيال الوحيد المتبقي هو خيال الراحة في الموت، وبذلك يكون الشاعر قد نجح في توظيف الرمز لتصوير الحالة الوجودية للإنسان المعاصر الذي يعيش بين واقع قاسٍ لا يرحم وخيال مفقود لا يتحقق، مما يجعل هذه الأبيات نموذجاً بارزاً للصورة الشعرية التي تمزج بين الواقع والخيال في ديوان "م ٢٠٠٢" لأمجد ناصر.

هذا ونقرأ في أنشودة اسمها (قمصان):

«هذا هو القميص، / قديم بعض الشيء، / وفضفاض، / يحتاج إلى ملامسة سريعة، / من يد امرأة مثلاً. / صحيح، ثمة اهتراء طفيف في البياقة، / كالج إلى حد ما تحت الإبطين، / لكنه، على أية حال، ما يزال صالحاً للنزهة، / صالحاً لسوق قطيع من الماعز في رياح موشكة / لا تذهب في الظن بعيداً، أيها الصديق، / فالقميص لا يمتّ بصلّة ما إلى الرجل المقام / نصبه في الساحة وحيداً، كإله الضجر / لا يأخذك الظن بعيداً، / هذا القميص له شرف الخسارة، / لكنه ليس لذلك الرجل»<sup>٢</sup>.

تتجلى في هذه الأبيات صورة رمزية عميقة تتأرجح بين الواقع والخيال، حيث يتحول القميص من مجرد قطعة ملابس مادية إلى رمز محمل بدلالات وجودية وإنسانية متعددة. يبدأ الشاعر بوصف واقعي محسوس للقميص: "قديم بعض الشيء، وفضفاض"، لكنه سرعان ما ينتقل إلى بُعد رمزي حين يربط القميص بالحاجة إلى "ملامسة سريعة من يد امرأة"، فالقميص هنا يتجاوز ماديته ليصبح رمزاً للذات الإنسانية المتهالكة التي تتوق إلى الحنان والعناية. ويواصل الشاعر نسج صورته الرمزية بذكر "الاهتراء الطفيف في البياقة" و"الكلوخ تحت الإبطين"، وهي تفاصيل واقعية تحمل في طياتها إشارة رمزية إلى الزمن والتآكل الذي يصيب الإنسان والأشياء على حد سواء. ثم ينتقل النص إلى مستوى أعمق من الترميز حين يصف القميص بأنه "صالح للنزهة، صالح لسوق قطيع من الماعز في رياح موشكة"، فالقميص المتهالك يصبح رمزاً للحياة البسيطة والعادية التي تستمر

<sup>١</sup> . المصدر السابق: ص ٤٨ و ٤٩

<sup>٢</sup> . المصدر السابق ص ١٦٤ - ١٦٥

رغم البلى، بينما تحمل عبارة "رياح موشكة" إيحاءً بالخطر القادم والتهديد الكامن. وتبلغ الصورة الرمزية ذروتها حين ينفي الشاعر صلة القميص بـ "الرجل المقام نصبه في الساحة وحيداً، كإله الضجر"، فهذا الرجل المنصوب كتمثال يمثل رمزاً للسلطة الجامدة أو البطولة الزائفة، بينما القميص يحمل "شرف الخسارة"، أي شرف الإنسان العادي المهزوم الذي يحتفظ بكرامته رغم انكساره. هكذا ينسج أمجد ناصر صورة رمزية متعددة الطبقات تنطلق من الواقع المحسوس للقميص لتصل إلى أبعاد فلسفية ووجودية، حيث يصبح القميص رمزاً للذات الإنسانية المتعبة، للحياة العادية في مواجهة الأيديولوجيات الكبرى، وللهزيمة الشريفة في مقابل الانتصارات الجوفاء، وهو ما يجسد بامتياز التوتر بين الواقع والخيال الذي يميز الصورة الشعرية في ديوان "٢٠٠٢م".

#### ٩. النتائج:

خلص البحث في ضوء تحليل الصورة الشعرية في ديوان "٢٠٠٢م" لأمجد ناصر إلى جملة من النتائج العلمية التي تجيب عن تساؤلاته المحورية؛ فعلى صعيد السؤال الرئيس المتعلق بكيفية توظيف الشاعر للصورة الشعرية في إقامة جدل خلاق بين الواقع والحلم، تبين أن أمجد ناصر يبني هذا الجدل عبر منظومة صورية متكاملة تعمل على مستويات دلالية متعددة في آن واحد، إذ لا تكتفي صوره بوصف الواقع أو استحضار الحلم بمعزل أحدهما عن الآخر، بل تنشئ بينهما توتراً خلاقاً يجعل القصيدة فضاءً شعرياً مفتوحاً يتعالق فيه الحلقي بالواقعي تعالقاً لا يقبل الفصل.

وفيما يخص الأنماط الصورية الرئيسية التي يعتمد عليها الشاعر في بناء قصائده، كشف البحث عن ثلاثة أنماط محورية هي: الصورة التشبيهية، وآلية تبادل المدركات بشقيها التشخيص والتجسيد، والصورة الرمزية، وقد تجلّى أن هذه الأنماط لا تعمل منفردة بل تتضافر وتتشابك بنائياً لتشكل رؤية شعرية موحدة تعكس وعي الشاعر بالعالم وتجربته الوجودية. أما على صعيد الصور التشبيهية وإسهامها في إعادة رسم الواقع، فقد أثبت البحث أن أمجد ناصر يتجاوز في تشبيهاته الأشكال المألوفة ليبترع علاقات تناظرية غير تقليدية تنحو نحو مناطق الغموض المنتج، مما يجعل الواقع في شعره ليس صورة مطابقة للمعيش بل إعادة تشكيل فني يضاف إليه ما يحمله الخيال الشعري من طاقة تحويلية.

وفي ما يتعلق بدور التشخيص والتجسيد في منح المجردات حضوراً حسيّاً والجمادات نبضاً إنسانياً، توصل البحث إلى أن هذه الآلية تمثل من أكثر الأدوات الفنية فاعلية عند الشاعر، إذ يضيف التشخيص الحياة على الجمادات والمعنويات فتغدو كائنات تنبض وتتألم وتتحرك، في حين يمنح التجسيد المجردات هيئة حسيّة ملموسة، وبذلك يمحو الشاعر الحدود الفاصلة بين المحسوس والمعنوي، وبين الحاضر والغائب، مؤسّعاً الأفق الدلالي للقصيدة.

وعلى صعيد الصورة الرمزية وقدرتها على تعميق الدلالة الشعرية وفتح آفاق تأويلية متعددة، خلص البحث إلى أن الرمز في ديوان "٢٠٠٢م" يمثل الطبقة الدلالية الأعمق في بنية النص، وقد جاء محملاً بأبعاد وجودية وثقافية متشعبة. وقد تجلّى ذلك بوضوح في قصيدة "مديح لمقهي آخر" التي تتكاثف فيها الصور الرمزية السلبية عبر سلسلة من النفي المتتالي لتجسد خواء الواقع وتعريته من مقومات الاكتمال الإنساني، قبل أن تنقلب الصورة الرمزية من النفي إلى الخلاص في خاتمة القصيدة، مما يكشف عن طبيعة "الحلم" عند الشاعر بوصفه ليس بديلاً ناعماً عن الواقع بل مواجهة صارمة مع الحقيقة الأعمق التي يؤجل الواقع الاعتراف بها.

وفي مجمل النتائج، يتضح أن الآليات الفنية الثلاث تنجح في خلق توتر دلالي فاعل بين البعد الواقعي والبعد الحلقي في القصيدة، دون أن يطغى أحدهما على الآخر طغياناً مطلقاً؛ فالواقع يحضر بكل ثقله وتفاصيله وتوتراته، غير أن الصورة الشعرية تفتح دائماً نوافذ نحو عوالم تخيلية استثنائية تتجاوز حدوده نحو فضاءات الانزياح الدلالي. ويثبت البحث في ختامه أن أمجد ناصر يوظف هذه الأنماط الصورية توظيفاً مزدوجاً يعمل في آن واحد على ترسيم ملامح الواقع المعاش وعلى تجاوزه، مما يمنح ديوان "٢٠٠٢م" قيمته الإبداعية المتميزة في خريطة الشعر العربي المعاصر.

قائمة المصادر والمراجع:

١. إبراهيم العتوم، مها محمود، (٢٠٢١م). أمجد ناصر وقصيدة النثر. الأردن: وزارة الثقافة.
٢. أبو أصبع، صالح، (١٩٧٩م). الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨ – ١٩٧٥م، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
٣. بكري، شيخ أمين (١٩٨٢م). البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان). بيروت: دار العلم للملايين.
٤. بوحلاسة، نوار، (١٩٩٨م). الصورة في الشعر الزباني، مجلة العلوم الإنسانية، قسنطينة: جامعة منتوري.
٥. بوطارن، مجد الهادي (٢٠٠٧م). رمضان حمود شاعر التقليد والتجديد. الدوحة: الملكية للنشر والتوزيع.
٦. الجرجاني، عبد القاهر. (٢٠٠٣م). أسرار البلاغة. تحقيق: محمد الفاضلي. بيروت: المكتبة العصرية.
٧. الجزار، محمد. (٢٠٠٢م). الخطاب الشعري عند محمود درويش. القاهرة: ايتراك والنشر والتوزيع مصر الجديدة.
٨. الجندي، علي (١٩٥٢م). فن التشبيه بلاغة أدب نقد. القاهرة: مكتبة نهضة مصر.
٩. الديدي، عبدالفتاح. (١٩٩٠م). الخيال الحر في الأدب النقدي. القاهرة: مطبعة الهيئة المصرية العامة.
١٠. سليمان، خالد. (١٩٨٧م). في الشعر العربي الحر. إربد: منشورات جامعة اليرموك.
١١. عشري، زايد، علي. (٢٠٠٢م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. القاهرة: مكتبة ابن سينا.
١٢. القط، عبد القادر. (١٩٧٨م). الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. مصر: طبعة مكتبة الشباب.
١٣. الملكي، الطاهر. (١٩٨٣م). الشعر العربي المعاصر؛ روائحه ومدخل لقراءته. القاهرة: دار المعارف.
١٤. مصطفىاوي، موهوب. (١٩٨١م). الرمزية عند البحري. بيروت: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.
١٥. ناصر، أمجد. (٢٠٠٢م). الأعمال الشعرية الكاملة. الأردن: دار الفارس للنشر والتوزيع.
١٦. يوسف، سويهلة. (٢٠١٧م). الرمز ودلالته في القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في الشكل؛ خليل حاوي أنموذجاً). أطروحة الدكتوراه. الجزائر: جامعة الجيلاني الياقوت-سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون.