



جامعة البجلاي بونعامة خميس مليانة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والادب العربي



مذكرة تخرج بعنوان

الصورة الشعرية في النص الحدائي في ضوء الاجراء النقدي / تحليل ونقد نماذج مختارة

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة ماستر في اللغة والادب العربي
تخصص: أدب جزائري

إشراف الأستاذ:

د/ قدار عبد القادر

إعداد الطالبتين:

محراز سهام

خليلي عبير

السنة الجامعية: 2022/2021

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر وتقدير

قال الله تعالى ﴿وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾ الآية 07

وقال سبحانه ﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَصْلِحْ لِي فِي ذُرِّيَّتِي ۚ إِنَّي تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ﴾ الاحقاف الآية 15

واعترافا بفضل ذوي الفضل فإننا أتقدم بوافر الشكر وخالص التقدير لأستاذي الجليل عبد القادر قدار الذي ما فتىء يقدم لنا الارشاد والتوجيه السديد طوال مدة إعدادنا لهذا البحث فجزاه الله عنا خير الجزاء، وجعلها في ميزان يوم لا ينفع مال ولا بنون إلا من أتى الله بقلب سليم. ولا يفوتنا تقديم الشكر إلى كل من مد لنا يد المساعدة من قريب أو بعيد، إلى كل من علمنا حرفا أو غرس في نفسنا مبدأ.



إهداء

أهدي ثمرة جهدي المتواضع:

لمن هي الأولى والأخيرة في حياتي وستبقى كذلك، ربما لن تسعفني الكلمات في وصف ما أكنه

لك من أسمى معاني الحب، والتقدير والاحترام.

لك يا أمي، يا من ضحيتي بالنفس والنفيس والغالي والرخيص مقابل راحتني واطمئنانني لك يا من

حبها شمس لا تغيب وتلج لا يذوب، وقلب مملكة يتربع فوق عرشها حب لك.

إلى والدي العزيز، سر وجودي، عزيزتي وكرامتي، رمز صبري ومرجع مثابرتي أدامه الله لنا.

إلى إخوتي دعامتي في الحياة.

إلى توأم روحي، التي تشاركني كل شيء آخر العنقود المدللة صديقتي سارة.

وإلى زميلتي التي شاركتني في كل صغيرة وكبيرة في إنجاز هذه المذكرة.

عبير/سهام



مقدمة

مقدمة:

تنوعت الدراسة حول الصورة الشعرية العربية الحديثة، سواء حول سياقها التاريخي أو حول التأويلات اللاحقة لمنظريها، أو لمنجزات بعض الشعراء الحديثين دليل واستدلال على حرارة التجارب، حيث اهتمت الدراسات النقدية بالصورة الشعرية وتجلياتها في النتاج الادبي شعرا أو نثرا هذا ما أدى الى اختلاف الدراسات الأدبية في تحديد معالم الصورة الشعرية وتعريفاتها وأصولها ومرجعياتها الفلسفية، ويعود البحث في الصورة الشعرية من البحوث و الدراسات الجديرة بالاهتمام ولم تكن محل اهتمام النقاد العرب فحسب بل اهتم الغرب بها منذ القديم ولقد حظي النقد العربي بدراسات متميزة للصورة الشعرية وتجلياتها في النص الادبي، كما نجد على وجه الخصوص دراسات جزائرية للصورة الشعرية جديرة بالبحث و التنقيب على أبعادها وتجلياتها على مستوى الكتابة و العملية النقدية، فالنقاد الجزائريين أولوا اهتماما كبيرا بالصورة الشعرية وتشكلاتها من أمثال محمد مصايف، عزالدين إسماعيل، عبد الحميد شكيل، خالد بن صالح... الخ، كما تعد الصورة الشعرية عنصرا بنائيا بالغ الأهمية في بنية النص الشعري، وهي تجيئ في قمة الهرم البنائي للقصيدة الشعرية، ذلك الذي يبدأ من البنية الصوتية مرورا بالبنى الصرفية و المعجمية و التركيبية، وهي دراسة تتوخى الإشارة الى مفهومها وأهميتها التي لا تقف عند حد الدور البنائي في النص الشعري، وإنما تتعداه الى التمايز بين الشعراء في كيفية بنائها باعتبارها عنصرا حيويا من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية، ويبدو أن هناك صعوبة على إيجاد تعريف جامع مانع لمصطلح الصورة الفنية فهناك الى جانب الفنية نجد مصطلحات: الصورة الأدبية و الشعرية و البيانية والمجازية والخيالية أو يكتفي بمصطلح الصورة وحده، إن الصورة الشعرية أصبحت تحمل لكل إنسان معنى مختلفا كأنها تعني كل شيء، لان الصورة دلالات مختلفة وترابطات متشابكة وطبيعة مرنة تتأبى التحديد الواحد المنظر أو التجريدي، حظي مصطلح الصورة الشعرية الى المصطلحات النقدية الحديثة و المعاصرة باهتمام دارسين، ذلك أن الصورة الشعرية ركن أساس من أركان العمل الادبي ووسيلة الاديب الأولى التي يستعين بها في صياغة تجربته الإبداعية فالصورة الشعرية كما نعتت لب العمل الشعري الذي يتميز به وجوهه الدائم و الثابت ومن هذا المنطلق سعينا الى اعتماد خطة بحث تشمل: مقدمة، فصلين وخاتمة ودلينا بحثنا بقائمة من

المصادر والمراجع، ففي الفصل الأول الذي جاء معنونا لمفهوم الصورة الشعرية وقسمناه الى مباحث: المبحث الأول تناول دراسة الصورة الشعرية بمفهومها لدى البلاغيين و القدامى، أما المبحث الثاني تطرقنا الى أهمية الصورة الشعرية ووظائفها وخصائصها، ثم انتقلنا الى المبحث الثالث تحدثنا عن أنواع الصورة الشعرية أما المبحث الرابع تناول آليات تشكيل الصورة الشعرية ومنه انتقلنا الى الفصل الثاني الذي تضمن تجليات الصورة الشعرية ودراستها عند كل من عز الدين إسماعيل، عبد الحميد شكيل، خالد بن صالح، يوسف الخال، حيث وقفنا عند الصورة الشعرية البلاغية في ديوان كل شاعر واستخرجنا (التشبيه، الاستعارة، الكناية، الصور البيانية، الصور الرمزية، الخيال، التضمين)، ذلك من خلال التطبيق على كل ديوان لكل شاعر، و في النهاية توصلنا الى الخاتمة لتسرد أهم النتائج التي توصلنا اليها في خطوط واضحة تدور حول الموضوع الام وهو الصورة الشعرية، وكأي عمل فقد واجهت البحث عدة صعوبات و التي تخص جانب موضوع الدراسة وهو الصورة الشعرية ذلك لتشعب الآراء فيه سواء كانت العربية أو الغربية، القديمة أو الحديثة فنشير أن الباحث الجاد لا ينكر فضل اساتذته ولا ينكر جهد من سبقه بل إنه يستفيد من كل توجيه.

الفصل الأول

مفهوم الصورة الشعرية

- المبحث الاول: مفهوم الصورة الشعرية
- في النقد القديم
- في النقد الحديث
- المبحث الثاني: أهمية الصورة الشعرية
- علاقة الصورة بالمعنى
- الصورة الشعرية في النقد الحديث
- الصورة الشعرية عند الرومنسيين
- الصورة الشعرية عند الرمزيين
- الصورة الشعرية عند السيراليين
- خصائص الصورة الشعرية
- التطابق بين الصورة والتجربة
- الوحدة والانسجام التام
- الإيحاء
- الشعور
- العمق
- الحيوية
- وظائف الصورة الشعرية
- وظيفة الصورة التقليدية
- وظيفة الصورة الوجدانية
- وظيفة التزيينية (التحسين والتقبيح)

- إيصال التجربة الى الاخرين
- المبحث الثالث: الانواع البلاغية للصورة
 - التشبيه
 - الاستعارة
 - الرمز
- أشكال الصورة الشعرية
 - الصورة الكلية
 - الصورة المركبة
 - الصورة المفردة
- المبحث الرابع: آليات تشكيل الصورة
 - اللغة الشعرية
 - الايقاع
 - الخيال

المبحث الأول: مفهوم الصورة الشعرية

يعتبر مفهوم الصورة الشعرية من المفاهيم النقدية المعقدة، ويكاد يكون هناك اجماع على صعوبة ايجاد تعريف شامل ومحدد لها، "وقد عانت الصورة الشعرية اضطراباً في التحديد الدقيق حتى بدت تحديدها غير متناهية، وقد صار غموض مفهومها شائعاً بين قسم كبير من الدارسين"، مفهوم الصورة الشعرية لا يمكن أن يقوم الا على أساس معين من المفاهيم، مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه فالصورة الشعرية أداة ووسيلة من وسائل الشعرية فبواسطتها يستطيع الناقد أن يوصل ويبين الاشياء العالقة في ذهنه وخياله الى الواقع والى أذهان السامعين والتي يجسدها في خطابه الابداعي، كما يمكننا تعريف الصورة الشعرية على أنها وسيلة ينقل بها الكاتب أفكاره ويصنع بها خياله فيما يسوق من عبارات وجمل لان الاسلوب مجال ظهور شخصية الكاتب وفيه يتجلى طابعه الخاص، ظل مفهوم الصورة الشعرية يمثل المحور الاساسي الذي تدور حوله محاولات فهم أسرار الفعل الابداعي حيث تشير أهم الدراسات التي تناولتها بالبحث الى أهميتها في البناء الشعري وتشكلات القصيدة فهي الجوهر الثابت والدائم فيها يتوسل بها الشاعر للتعبير عن رؤاه ومشاعره وانفعالاته فهي كما يراها "محمد غنيمي هلال"¹ جزء من التجربة حيث يتم من خلالها تجسيد المعنى توضيحه فهي القلب الذي يصب فيه الشاعر أفكاره ومعانيه وعواطفه، ولقد اكتسبت الصورة الشعرية أهمية كما يمكن اعتبارها الاداة الرئيسية لخلق عالم جديد نحلم به ونحله محل العالم القديم وتعتبر الصورة الشعرية مصطلحاً حديث النشأة صيغ تحت التأثير بمصطلحات النقد الغربي في ظل المذهب الرومنسي، فالوصول الى معنى الصورة الشعرية "ليس باليسير الهين ومن قال غير ذلك فقد خفيت عنه أسرار اللغة وكرامتها المستترة وروحها المتجددة وليس لما كان عند المنطقة حدود جامعة ولا قيود مانعة لما لها دلالات مختلفة وترابطات متشابكة وطبيعة مرنة تآبى التحدي الأحادي المنظر أو التجديد، كما أنها تضم الأشكال البلاغية التصويرية، من تشبيه واستعارة ومجاز ورمز وأسطورة.

¹ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة، بيروت 1982، ص 410.

نجد محمد مصايف¹ يشير إلى النقاد الواقعيين وإهتماماتهم بالصورة الشعرية كونها تعطي للقارئ إنطباعات قوية كأنه لا يقرأ قصيدة وإنما يشاهد لوحة فنية، وهو إنطباع لا يسمح بتحليل الصورة على العناصر المكونة لها، والصورة ليست كلمات وحسب، بل هي كلمات وموسيقى ومشاهد وعاطفة وغيرها من العناصر العديدة التي تشكل لوحة فنية، لقد كانت الصورة الشعرية دوماً موضوعاً مخصوصاً بالمدح والثناء، وهي وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن نتطلع إلى مراقبتها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى.

كذلك يعد نعيم اليافي² من أهم الدارسين للصورة الشعرية وينطلق من أن الأشكال البلاغية القديمة هي أبنية مهدمة إستنفذت طاقتها وحلقت جدرتها، وطال عليها الزمن فهي لم تعد ملائمة لهذا العصر بخلفيته الثقافية التي تقتضي تعاملًا صوريًا جديدًا وهو ما أنجزه الشعر الحديث.

ونجد أحمد حسن الزيات يقول بأنها إبراز المعنى العقلي أو الحسي في صورة محسنة، والصورة خلق المعاني والأفكار المجردة أو الواقع الخارجي من خلال النفس خلقاً جديداً، بمعنى أن الشعر الحر تعبير بالصورة وكل كلمة أو جملة لا تأتي بمعناها الحقيقي بقدر ما تأتي بمعناها المجازي.

أما جبرا إبراهيم جبرا يعطي أهمية بالغة للصورة الشعرية، فهو يرى الأشياء بشكل تصويري بشكل صور، والشعر في الواقع يعتمد على الصورة ليس لأن أرسطو قال ذلك، العرب قالوا ذلك، فالشاعر هو الذي يستطيع أن يخلق صورة في ذهنك وأن يصلها بصورة أخرى، وأن يسلسلها ثم يوحدتها.

يصعب الرجوع وتحديد مفهوم معين للصورة الشعرية كونها تحمل دلالات وترابطات مختلفة ومتشابهة فالمفهوم لا يمكن أن يقوم إلا على أساس معين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه، فالصورة³ هي أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس بها من خلالها فاعليته ونشاطه، فبواسطتها ينقل الناقد الأشياء العالقة في ذهنه وخياله إلى الواقع وإلى أذهان السامعين والتي يجسدها في خطابه الإبداعي حيث يتم ذلك بالشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ

¹ محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984، ص 333.

² نعيم اليافي، الصورة في القصيدة المعاصرة، مجلة الوقف الأدبي، العدد 255-256، سوريا، 1992م، ص7.

³ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط3، 1992، ص 14.

والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير والألفاظ والعبارات، فالرونق الذي تكسبه الصورة الشعرية للخطاب الإبداعي يبرز بعد الانتهاء من تدوين أو إلقاء الخطاب الإبداعي حيث تكون نتيجة الشكل والعلاقة بين اللفظ والمعنى وكذا المضمون، وتتشكل الصورة الشعرية من خلال مختلف وسائل التعبير كالمجاز والترادف والتضاد، وكذا مراعاة جودة اللفظ والمعنى، وهذا ما جعلها تحظى بأهمية بالغة في مجال الخطاب النقدي حيث كانت الصورة الشعرية دوماً، موضوعاً مخصصاً بالمدح والثناء، أنها هي وحدها التي حضيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراقبتها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى، والعجيب أن يكون هذا موضع إجماع بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات ولغات مختلفة

في النقد القديم

يجمع الباحثون والمتخصصون في حقل الأدب والنقد لاسيما في العصر الحديث على أن أهم ما يميز الشعر عن بقية الفنون عنصران اثنان (الموسيقى والصورة بل لقد ذهب معظمهم إلى أن الشعر في جوهره تعبير بالصور). الصورة سمة بارزة من سمات العمل الأدبي واحدى المكونات الأصلية للقصيدة ولا يخلو عمل شعري من التصوير، ولقد استحوذت الصورة الشعرية على اهتمام النقاد والبلاغيين العرب، وقد أكد الامام عبد القاهر الجرجاني¹ التعبير عن الفكرة الذهنية بواسطة الصور المرئية حيث ذهب إلى أن لفظة الصورة اختراعه وليس هو أول من بدأ باستعمالها وإنما كانت في كلام العلماء كما يظهر في قول الجاحظ > أن الشعر صناعة وضرب من التصوير²، ولا يكاد قدامة بن جعفر³ يخرج عن هذا الإطار الجاحظي في مفهومه للصورة فهي مرادفة للشكل المحسوس الذي يلجأ إليه الشاعر لتجسيد الأفكار المجردة عندما يقول: إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة. فهو يهتم بصياغة المعاني اهتماماً كبيراً ويراهم أساس الجمال

¹ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة، ص 508.

² الجاحظ، الحيوان، دار أحياء العلوم، القاهرة 1955، ص 557.

³ قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، ص 20.

الأدبي، أما العسكري فتزد لفظة صورة في كلامه وهو بصدد تحديد البلاغة عندما يقول: البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن. يعتبر الصورة شرطاً أساسياً لنجاح الشكل الشعري لأن دورها يقدم على تجميل المعنى وتحسينه، وأما نظرة عبد القاهر الجرجاني للصورة لا تنبأ إلا في أرض المتناقضات التي هي وحدها تخلص نموها لأن الأشياء المتشابهة لا تحتاج من أجل تأليفها أو جمعها لشاعر لأنها متشابهة طبيعياً وظاهرياً، ونجد السكاكي يتحدث عن الصورة الشعرية فيقول: ليس هناك تعريف للصورة الشعرية عند السكاكي بالشكل الذي يتعارف عليه في عصرنا، إذا صاحب المفتاح يعتبر موضوعه هو الملازمة بين المعاني أي الانتقال من معنى أول إلى معنى ثاني، فلقد اهتم النقاد المحدثون بالصورة اهتماماً كبيراً وأولوها عناية وأعطوها الكثير من الجهد والوقت والدراسة وأحسن برهان على ذلك كثرة الدراسات التي تعالج هذا الموضوع لما له من أهمية في جذب المتلقي يتفاعل مع المبدع، حيث نجد جابر عصفور يقول: أن الصورة الفنية مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها.

تحدث الكثير من النقاد القدامى عن الصورة، مما يجعل الحديث مقصوراً على إثنين من كبار النقاد وهما الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني إنتبهوا إلى الإثارة اللافتة التي تحدثها الصورة في المتلقي، فالجاحظ¹ كان قادراً على تحديد ما يريده فالشعر عنده صناعة ونوع من النسيج المترابط وجنس من الأجناس الشعرية القائمة على التصوير، أما جعفر بن قدامى جعل الشعر صورة للمعاني، والمعاني هي مادة الشعر وإبداع الشاعر، وإنما يتجلى في الشكل واللفظ أما المعاني فلا يحظر عليها منها شيء إذ لا علاقة بجودة الشعر، حيث يقول ابن طباطب: فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صناعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة متجلية لمحبة السامع والناظر بعقله. نلاحظ في تعريف ابن طباطب للصورة أنه ركز على الصورة الحسية، ولقد توقف علماء البلاغة العرب بشكل عام وابن رشيق² بشكل خاص عند وجه بلاغي هو نوع من الاستعارة فإن هذا الوجه البياني بما يحمله من عناصر مطابقة لمفهوم الصورة الشعرية يظهر لنا إلى حد بعيد، أما أبو هلال العسكري³ فيذكر الصورة في كلامه على تحديد البلاغة

¹ الجاحظ، الحيوان، عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، لبنان، ج3 ط2، 1969، ص 557.

² ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، ص 423.

³ أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص 14.

فيقول: وإذا قلت: بلغ، أفاد ذلك أنه صار إلى حال يؤدي فيها المعاني حق تأديتها في صورة مقبولة، بالرغم من تأكيد العسكري على دور الصورة في تجميل المعنى أو تهجينه مهم كانت قيمته بحد ذاته، فإنه لم يشرح لنا كيف يمكن أن تكون الصورة مقبولة ولا العبارة مستحسنة وإنما اكتفى بالوصف المجمل

ويعترف ابن خلدون أنه لم يضيف شيئاً كثيراً إلى ما قاله النقاد قبله ، نجد أن مفهوم الصورة الشعرية عنده يقترن بال قالب الخارجي الذي يحوي الكلام الأنماط العربية الصحيحة ويؤكد أن معرفة قواعد البلاغة ليست كافية أبداً لعملية الخلق، أما الجرجاني¹ فهو ذو نقد أصيل تفوق على النقاد القدامى من خروجه على ثنائية اللفظ وهو ما يسمى عنده بنظرية النظم لأنه لم ينظر على الشعر على أنه معنى ونجده يقول : أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار، فالصورة عنده تمثيل قياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فيرمي إلى أن الصورة هي الشكل الذي تتشكل فيه المعاني سواء كانت حقيقية أم مجازية فتصوير المعاني عنده يعني أن يصوغها الأديب وينظمها ويشكلها على هيئات معينة هي أساس التفاضل والتمايز.

في النقد العربي الحديث

و انتقالاً من القديم الى الحديث يجب أن نقف على مفهوم واضح للصورة الفنية، فنجد سيسيل دي لويس² حين عرّف الصورة الشعرية بأنها صورة حسية في الكلمات الى حد ما مجازية مع خط خفي من العاطفة الانسانية في سياقها، ولكنها مشحونة بإحساس أو عاطفة شعرية خاصة تناسب نحو القارئ، أما روز غريب³ ترى الصورة الشعرية تعبر عن حالة أو حدث بأجزائها أو مظاهرها المحسوسة، فهي لوحة مؤلفة من كلمات، وهي ذات جمال ذاتي تستمد من إجتماع الخطوط والألوان ويرى مصطفى ناصف⁴ الصورة ترادف الاستعمال الإستعاري تستعمل كلمة صورة عادة للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي وتطلق أحياناً

¹ المرجع السابق، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص448.

² سيسيل داي، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد ناصف، دار الرشيد، 1982 ص 21.

³ روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، بيروت، 1971، ص 191.

⁴ مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة، 1958، ص5.

مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات، ويذهب الدكتور عز الدين إسماعيل¹ في كتابه التفسير النفسي للأدب إلى أن الصورة تركيبية عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الواقع أما بيير ريفيردي فيقول الصورة خلق صاف من قبل الفكر لا يمكنها أن تولد من تشبيه وإنما من تقريب بين حقيقتين متباعدين إلى حد ما وهذا المفهوم نفسه يتردد عند أوكتافيويارز، الصورة تقرب أو تجمع حقائق متناقضة ومتباعدة ومختلفة.

يصف مصطفى ناصف الصورة في كتابه الصورة الأدبية بأنها منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء يرى بأن التصوير في الأدب هو نتيجة لتعاون كل الحواس وكل الملكات، أما جابر عصفور² الصورة طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ويذهب أحمد الشايب³ حيث يقول: هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية الموسيقية ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه الإستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل، أما علي صبح الصورة الأدبية هي التركيب القائم على الأصالة في التنسيق الفني الحسي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر، في حين ذهب عبد القادر القط في تعريف الصورة بأنها: الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة فالصورة عنده هي الشكل الفني.

فالصورة أساس الفن في الشعر وأساس فهمنا للواقع أيضاً، وتتحدد أهميتها كفاعلية شعورية مرتبطة بالإحساس المتولد عن التجربة الإنسانية ذي الشمولية، حيث يقول صلاح فضل عن أهمية الصورة إن جميع الأشكال المجازية تكمن خلفها باءت تتصل بالعلاقات القائمة بين المعنى الحرفي والمجازي لهذه الحقيقة الدلالية البسيطة أثر بالغ في الأسلوب، فهي تكمن خلف أي نوع من أنواع الصورة وتجعل لها تلك الأهمية القصوى في الدراسات النقدية والأسلوبية منذ القديم، إن الصورة تستكشف شيئاً بمساعدة شئ آخر، والمهم فيها ذلك الإستكشاف ذاته أي معرفة غير المعروف يتوسل الشاعر بالصورة ليؤثر في الآخرين بأسلوب

¹ عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب القاهرة، 1984، ص 161.

² جابر عصفور، المرجع السابق، ص 323.

³ أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ط3، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1973، ص 248.

فني رفيع، ومهما تغيرت مصطلحات الشعر وأنماطه تبقى الصورة وساطة التعبير فيه، وأداته الرئيسية تفرق عصراً من عصر، وتياراً من تيار وشاعراً من شاعر، وتظهر أصالة الشاعر، وتدل على قيمة فنه، وترمز إلى عبقرية وشخصيته، بل وتحمل خصوصيته وفرديته لأنها الأداة الوحيدة التي ينقل بها تجربته ولا يمكن للشاعر أن يستعيرها من سواه، فإذا ما أعياه التعبير المباشر عن نقل انفعالاته لجأ إلى الصورة لتسغفه في رسم ملامح تجربته، فالصورة هي الخيال، فلا يمكن للشاعر أن يبدع إلا من خلالها، فهي قطب القصيدة.

والصورة كما يعرفها اليافي¹ هي وحدة تركيبية معقدة تتبأر فيها شتى المكونات، الواقع والخيال، اللغة والفكر، الإحساس والإيقاع، الداخل والخارج والأنا والعالم.... أداة الشعر الرئيسية ووسيلته الوحيدة لتحقيق أدبيته

فالصورة الشعرية تفرض علينا نوعاً من الإنتباه للمعنى الذي تعرضه وكذلك تفاجئ المتلقي لطريقة تقديمها لأي معنى، وكذلك لا يمكننا الحصول أو الوصول إلى أي معنى دون وجود صورة فنية وتتمكن الصورة الفنية من نقل المتلقي من ظاهرة المجاز في حقيقته، بإعتبارها أداة من أدوات المهمة التي يستعملها الشاعر في بناء قصيدته، فالصورة الفنية سبب في تكوين مشاعر الشاعر وأحاسيسه ورؤيته الخاصة للوجود، كما أنها مرآة عاكسة لطبيعة العلاقات بين الأفراد في كل مجتمع فالصورة هي نبض حياة القصيدة مرتبطة بتجربة الشاعر في حياته اليومية فهي تجسيد كلي لحياته، ومن أهمية الصورة الفنية نجد أنها البنية الأساسية في الأعمال الأدبية عامة، وفي الشعر خاصة والصورة الفنية يتم من خلالها تثبيت التأثيرات العاطفية للشعر والأدب، وفي نفس القارئ أو السامع ولا ننسى أن جمال الصورة الفنية يكمن في شساعة الخيال المنتج لها وبهاء وحسن إيقاعها الداخلي والخارجي الذي يثير المستمع ويترك بصمة في نفسه، و نجدها طريقة خاصة من طرق التعبير²، أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصيته وتأثير الصورة الشعرية لها خاصية مميزة تتمثل في إحداث تغير في تقديم المعنى ولا تمس المعنى في حد ذاته وهناك أهمية أخرى نجدها في أن التعبير بالصورة الشعرية نوعاً من الارتقاء باللغة في مدارج الخيال للاستحواذ

¹ اليافي نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ص 346.

² جابر عصفور: المرجع السابق، ص 412.

على انفعالات المتلقي بمعنى أن الصورة الشعرية وسيلة للتعبير عما يدور في مخيلة الشاعر كما لها تأثيرات كبيرة على المستمع.

كما أن هناك من النقاد من يرى أن الصورة الشعرية ليست في جوهرها إلا هذا الإدراك الأسطوري الذي تعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة، حيث يرى أحمد حسن الزيات¹ أن إبراز المعنى العقلي أو الحسي فهو صورة محسنة والصورة خلق المعاني والأفكار المجردة أو الواقع الخارجي من خلال النفس خلقاً جديداً بينما يرى أحمد الشايب² الصورة هي المادة التي تتراكم من اللغة بدلالاتها اللغوية والموسيقية ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والإستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل، أما العقاد يرى أن الصورة الأدبية عند الشاعر تتجلى في قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع في الحس والشعور والخيال أو هي قدرته على التصوير المطبوع، أما الدكتور غنيمي هلال يرى أن ندرس الصورة الأدبية في معانيها الجمالية وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة ولا تيسير ذلك إلا إذا نظرنا لإعتبرات التصوير في العمل الأدبي، أما الدكتور علي صبح³ الصورة هي التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الفني الحي لوسائل التعبير التي يستقيها الشاعر، أما الدكتور عز الدين إسماعيل⁴ يرى أن الصورة تركيبية عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكر والصورة عند إبراهيم الزرزموني⁵ هي وسيلة الأديب لتكوين رؤيته ونقلها للآخرين، هي الشكل في النص الأدبي وتقابل الموضوع الذي هو الفكرة والمعنى في النص، أما ابراهيم ناجي فيقول الصورة هي كل شعر يكون أسلوبه معبراً بالصور وفكرة مصورة حقيقية تزخر بالعاطفة والتجربة والإنفعال، أما الدكتور إحسان عباس في كتابه فن الشعر الصورة هي تعبير عن نفسية الشاعر وأنها تشبه الصورة التي تتراءى في الأحلام.

¹ أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1967، ص ص 62-63.

² المرجع السابق، احمد الشايب، ص 364.

³ علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقده، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، ص173.

⁴ المرجع السابق، عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص276.

⁵ ابراهيم أمين الزرزموني، الصورة الشعرية في شعر علي جارم، ط1، ص379.

المبحث الثاني: أهمية الصورة الشعرية

علاقة الصورة الشعرية بالمعنى:

يرى الجرجاني أن الألفاظ خدم المعاني ومصرفة في حكمها.... وهي المالكة سياستها والمستحقة طاعتها.¹ فالمعاني تترتب في الفكر ثم تترتب في النطق، وعلى أساس هذه الفكرة رتب الفخر الرازي نتيجة مؤداها أن اللغة لا تعكس الأشياء الخارجية في العالم بقدر ما تعكس أفكارنا عنها فرأى أن الألفاظ لم توضع للدلالة على الموجودات الخارجية بل وضعت للدلالة على المعاني والصور الذهنية، أما العلاقة التي يمكننا فهمها بين المعنى والصورة الشعرية هي أن المعاني هي الصورة الشعرية الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم.

تتحدد أهمية الصورة الشعرية من طريقتها الخاصة في تقديم المعنى فجوهر بناء الشعر ليس مجرد محاولة تشكيل صورة لفظية مجردة بل يسعى إلى تنشيط ذهن المتلقي لخلق إستجابة، فخصوصية الصورة تتجلى في أنها تتحرف بمعنى عن الغرض وتظله فتبرز له جانبان من المعنى تخفي عنه جانبا آخر حتى يتحرك فيتأمل المتلقي الصورة ويستنبطها فيكشف له الجانب الخفي من المعنى ويظهر الغرض كاملا، فالصورة عمل محوري أساسي في النص الشعري، وهي عملية تكثيف للواقع إحياء من إيقاعات تقنية خاصة وتمثلات لمخزون اللاوعي ينتج عن علاقات مركبة ومعقدة.²

أ- الصورة الشعرية في النقد الحديث:

عمق النقد الحديث وظيفة الصورة الشعرية وقيمتها في النص الأدبي، فهي وسيلة معبرة ومؤثرة وموحية تفوق بكثير اللغة التعبيرية المباشرة، ولعل هذا ما جعل أدونيس³ يربط بين

¹ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ترجمة محمود محمد شاكر، ط3، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان 1993، ص 37-38.

² المرجع السابق، نعيم اليافي، ص 346.

³ أدونيس، الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، ط2، 1989، ص 121.

الصورة الشعرية وبين مفهوم الشعرية فالفرق عنده بين الشعرية والنثر ليس في الوزن بل طريقة إستعمال اللغة ونرى مما سبق أن النظرة النقدية الحديثة تتعدى النظرة البلاغية القديمة من حيث التعلق بالصورة وتولدت هذه النظرة نتيجة الفهم الجديد لوظيفة الشعر، هو الذي كان وراء قيام الصورة الشعرية فالصورة وليدة الخيال وهذا ما عبر عنه عبد الله حمادي في مقدمة ديوانه قصائد غجرية بقوله الشعر في رأيي سيظل إلى الأبد مغامرة تبحث عن المجازفة، وتسعى إلى الإبحار في عالم النور لتغزو مناطق الظل المحرومة، حيث يكمن التحاسب وتجد لغة التجاوب مجالا لإحداث النشوة والشهية، وبهذا الكلام يدعو إلى الإصغاء لتعامل الذات مع الكلمة والذي يقوم على إطلاق سلاح المنطقية ويرى عبد الله الحمادي¹ في كتابه مقدمة ديوان قصائد غجرية بان الشعر سلاح مشحون برصاص المستقبل.

ب- الصورة الشعرية عند الرومانسيين:

يقول رائد المدرسة التصويرية هولم عن الصورة بأنها تشبيه حسي يعبر عن رؤية ذلك فإن مفهومها ووظيفتها تتحددان وفق الرؤية الفلسفية التي تقوم عليها مختلف المذاهب الأدبية، فإذا كانت الصورة في الشعر الكلاسيكي أداة تعبيرية تخضع للعقل وللعلاقات التشبيهية التي يقيمها العقل بين الأشياء، فإن الصورة الرومانسية تعكس الصورة الداخلية للذات وتتغلغل فيها للكشف عن أسرارها وخباياها، والرومانسية هي رؤية العالم من خلال الذات، فالفرد عالم قائم بذاته، والشعر في هذا السياق تعبير عن الوجدان والشعور والخيال والصور تمثل الإتحاد بين الإنسان والطبيعة بشكل مثير وإرتباط محير لأنه وليد الإرتجافة الرومنطقية التي حطمت بنائية الصور الكلاسيكية، و يلتقي كل الرواد والمنظرين للرومانسية حول أهمية الخيال، وأهم ناقد بحث في موضوع الخيال بشكل واسع هو الشاعر صموئيل تيلور كوليريدج يرى الخيال نوعان : خيال أولي وخيال ثانوي، فلقد كان الإهتمام بالخيال بهذا الشكل نتائج فنية في تطوير الصورة، فهي تعبر عما تجيش به نفس الشاعر من عواطف مختلفة محضة تستلهم المشاعر والأحاسيس لم تكن لتظهر لولا هذه الصور لذا يقول: إن العقل ذو عيون حيث ينام صاحبه وهو أعمى حين يستيقظ وبهذا قيمة الصورة عند الرومانسيين لا تبدو في قدرتها على عقد التماثل الخارجي بين الأشياء فالصورة في الشعر الرومانسي شعورية لا

¹ عبد الله حمادي، ديوان قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

عقلية فكرية لأن الأفكار الذهنية تقضي على روح الشعر والشاعر الحق هو الذي لا يصور بعيداً عن ذاته، بل هو الذي يصور حسب ما يرى ويشعر وهو الذي يبدع ويخترع وبذلك يكون وفيها لذاته ولعملية الإبداع الفني.

ج- الصورة الشعرية عند الرمزيين:

لقد أحدثت الرمزية إنقلاباً فنياً لا يقل أهمية عن الإنقلاب الذي أحدثه المذهب الرومانسي ويتجلى في عدة جوانب منها على الخصوص جانبي اللغة وجانبي الصورة الفنية، رأت الرمزية أن الصورة يجب ان تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس، فالصورة الرمزية ذاتية لا موضوعية، كما أنها تجريدية، فهي تنقل من المحسوس إلى عالم العقل المجرد فالرمزيون أمام موضوعاتهم لا يكتفون بالإيحاء النفسي الصوري الذي يأخذ طرقاً مختلفة باختلاف الأشخاص الذين يقرأون ويفسرون، فوظيفة الفنان أن يجسد خبرته في رموز.

ويذهب كوليريدج إلى أن العمل الفني رمزاً يتوسط بين عالم الطبيعة وعالم الفلك لذلك يخلق الرمزيون لأنفسهم نظاماً تعبيرياً خاصاً، أما أدونيس¹ فيرى الرمز هو ما ينتج لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص، لأنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، تتميز الصورة الشعرية في الشعر الرمزي بتراسل الحواس وحتى تتوافر الصفات الإيحائية للصور يعمد الرمزيون إلى تصوير المسموعات بالمبصرات فتظهر معاني الصورة وتبقى معاني أخرى موحية، فالشعر الرمزي إذا وسيلة للمعرفة خارج على الحس المرئي، لذا عمد شعراء الرمز إلى تحطيم العالم المادي حيث أنشئو عالماً خيالياً لإدراك وحدة الوجود وبهذا تبدو لنا الرمزية محاولة لإعدام الواقع المادي، فالصورة عند الرمزيين عملية إعدام للمادة وتحويلها إلى حلم أثيري عجيب دون أحجام وأبعاد لأن الشعر في نظرة أكثر الشعراء ليس من الضرورة أن يفهم.

¹ أدونيس، الاعمال الشعرية الكاملة، دار الأدب، بيروت، ط2، 1989م، ص430.

الصورة الشعرية عند السرياليين:

اعتبر السريالي نشاطا صوفيا يقول الناقد الفرنسي ألبيرس ولعل من الأصح أن نضع هذا المذهب بين شيع تاريخ الأديان لا بين مدارس الأدب لكن تأثيره الوحيد كان في نهاية الأمر أدبيا، وهذا يدفعنا إلى القول بأن السريالية تمثل ميلاد وفشل نشاط روعي، فالسريالية هي إذا حركة ثورية إنسانية تصدر من عالم اللاشعور الواعي وتعني بالسريالية العفو الذي يسمح بالتعبير عن الأفكار بطرق الهذيان الواعي الخالي من سيطرة العقل فتبرز قيمة السريالية كمذهب أدبي يسعى إلى فسح المجال لعوالم اللاوعي التي ترضخ تحت وطأة قوى العقل، فالسريالية لا تزعم أنها تفسر الأشياء أو تجد لها حلول مناسبة بل هي تدعي أنها تطلق سهما ناريا، والسريالية كما يقول عبد الله حمادي رحيل بلا هوادة في زورق ليلي يمزق ظلام القدر والعقل بخنجر من ورد وأحلام، يكشف الحجب عن الأشياء ولعل أحسن وصف لشعر السرياليين ما جاء على لسان جون كوكتو في تعليقه على روعة الإنتاج السريالي كان هؤلاء الاطفال يخلقون آية فنية لا يحتل فيها العقل أي مكان وتستمد روعتها من أنها بلا كبرياء وبلا هدف أي بلا قواعد خارجية تفرض نفسها على الشاعر كما في بقية المذاهب، استحققت السريالية هذا الوصف بما منحته من أهمية التصوير الذهني اللاوعي، تطورت الصورة بشكل خطير وظهرت أنماط جديدة لم تكن معروفة كاستخدام الصور الفجائية غير المنتظرة، الصور ذات اللون الواحد، توظيف الرمز والتعبير بالذات.

خصائص الصورة الشعرية:

التطابق بين الصورة والتجربة:

يرى على الصبح¹ بأنه لا بد أن تكون الصورة مطابقة تماما للتجربة التي مر بها الشاعر لإظهار فكرة، أو حدث أو مشهد أو حالة نفسية، فكل صورة كلية أو عمل أدبي يحدث نتيجة تجربة خامرت نفس صاحبها وتفاعلت في جوانبها المختلفة يمتزج الطارئ إليها بالمخزون فيها، ويعني بذلك ضرورة التوافق بين التجربة الشعرية التي مر بها الشاعر مع الصورة التي رسمها بها، وأثر ذلك في النص.

¹ المرجع السابق، علي الصبح، ص 173.

الوحدة والانسجام:

عنصر مترتب على الذي سبقه ذلك أن الصورة كوحدة تامة وبنية حية مستوية...حيث بين ذلك مصطفى السعدني بقوله أن: "الصورة والفكرة شيء واحد، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، وحيوية الصور وعضويتها لا ترجع إلى الفكر داخل القصيدة بقدر ما ترجع إلى الشعور الخصب لأن الأفكار الداخلية أصبحت صوراً خارجية والطبيعة الخارجية صارت أفكاراً ذاتية".¹

الإيحاء:

يعتبر التصوير الشعري شكل من أشكال الإيحاء، بل إنه من أهمها في الممارسة الشعرية إطلاقاً فأجود الصور هي الصور الموحية التي لا تصرح بالمضمون مباشرة بل توحى له بدون غموض أو تعميم فكانت الصورة الموحية هي تلك التي لا تنص على المضمون، ولا تكشف عنه مباشرة، بل توحى بها من غير تصريح

الشعور:

تعتبر المشاعر والأحاسيس من أهم العناصر في القصيدة أو في التجربة الشعرية لذلك ينبغي أن يسري في كل جزء من الصورة شعور الشاعر في تدفق وقوة وحيوية، فكل كلمة لا بد أن تنبض بمشاعره وأحاسيسه.

العمق:

ونعني بذلك بأنه على التجربة الشعرية أن تكون بعيدة عن البساطة والسطحية والوضوح، وأن يكون فيها عمق وفلسفة فهو يعتبر روحاً في الصورة لأنه يمنحها أصالة وليست هذه الروح مما يمكن إليه عفواً، بل لا بد لها من التعمق وأن يحس الشاعر بشوق جديد إلى إكتناهاه.

¹ مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن، دار المعارف الإسكندرية، ص51.

الحيوية:

يرى عز الدين إسماعيل أن الصورة أبرز ما تتميز به هو الحيوية وذلك راجع إلى أنها تتكون تكونا عضويا، وليست مجرد حشد مرصود من العناصر الجامدة، وحيوية الصورة تتبع من قدرة المبدع على تحريكها أو تسكينها وقدرته على التقاط أجزائها، وصهرها في بوتقة الشاعر مع صياغة فكرته صياغة تليق به.¹

وظائف الصورة الشعرية:

أولا: وظيفة الصورة التقليدية:

يغلب على هذه الصورة الإقناع المنطقي والجدل الفكري والنظرة التحليلية على مهمة التشكيل الجمالي المبدع فإن النقاد القدامى والمحدثين يجمعون على وظيفتين أساسيتين لهذه الصورة أولهما وظيفة الشرح والتوكيد والتوضيح والمغالة وثانيهما الوظيفة التزينية.

الشرح والتوضيح والمغالة: ونعني بها محاولة الوصول إلى نقطة معينة ونحاول من خلاله إقناع الآخر وقد عرفه القدماء بالإبانة والتي تعني التوضيح والشرح ونجد أن الشرح والتوضيح خطوة أولية في عملية الإقناع، والمغالة هي المبالغة عند جابر عصفور "إن الشعر كفن يقوم على المبالغة ويعتبر الخيال من أهم مقومات الصورة لأن الشاعر عن طريق الخيال يبالغ في عرض صورته، تعد المغالة وسيلة من وسائل شرح المعنى، وتوضيحه"²، عندما يراد بها مجرد تمثيل المعنى أو التأكيد على بعض عناصره الهامة.

الوظيفة التزينية (التحسين والتقبيح):

الصورة الشعرية تبرز أمانا مشاعر وأحاسيس المبدع، فإذا أراد الشاعر أمرا مستحبا صوره في صورة محسنة، وإذا أراد فكرة مستهجنة عرضها في صورة قبيحة، أشار جابر عصفور عندما تصبح الصورة الفنية وسيلة للتحسين والتقبيح فإنها تؤدي إلى ترغيب المتلقي في أمر من الأمور، وتحقيق هذه الغاية عندما يربط البليغا لمعاني الأصلية التي يعالجها بمعان

¹ إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي، ص 12.

² المرجع السابق، جابر عصفور، ص 412.

أخرى مماثلة لها، لكنها أشد قبحا أو حسنا، فتسري صفات الحسن أو القبح من المعاني الثانوية إلى المعاني الأصلية.

ثانيا: وظيفة الصورة الوجدانية (الرومانسية)

الحديث عن وظيفة الصورة الوجدانية، ونسقها في القصيدة يجرنا إلى التمييز بين التجربة الشعرية الوجدانية، والتقليدية. وقد عرفنا أن هذه الأخيرة تعتمد في رؤيتها الفنية على المنطقي والخارجي والمتقارب في العلاقات بين الحقائق والأشياء، وتتخذ من التشبيه وسيلتها المفضلة. أما الصورة الوجدانية فقد كانت ثورة عليها في جميع جوانبها فسعت إلى الجمع بين الأشياء المتباعدة عن طريق الاستعارة والرمز.

تصوير تجربة الشاعر:

الصورة في الشعر ليست إلا تعبيراً عن حالة نفسية معينة يعانها الشاعر إزاء موقف معين من مواقف الحياة، فكانت الصورة هي وسيلته في تجسيد تلك الأفكار، ومن هنا كانت الصورة الشعرية الوسيلة الفنية الوحيدة التي تتجسد بها أفكار الفنان وعواطفه، فهو يتخذها وسيلة لنقل تجربته ذلك لأن إحساسه بالكون وروحه يغير إحساس يخص العادي، هذا من جهة ولأن الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية قاصرة عن التعبير عما يشاهده في حياته النفسية الداخلية من مشاعر، من جهة ثانية ووظيفة الصورة الوجدانية لا تكفي بمجرد التنفيس بل تحاول عامدة أن تنتقل الانفعال إلى الآخرين وتثير فيهم نظير ما أثارته تجربة الشاعر فيه من عاطفة.

إيصال التجربة إلى الآخرين:

يقول أحمد الشايب بأن الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه أو سامعيه تدعي الصورة الشعرية¹ فهي وسيلة الشاعر لإخراج ما بقلبه وعقله أولاً ثم إيصاله للآخرين، كما يسعى إلى إثارة المتلقي ذلك أن النفس الإنسانية مولعة بكل ما هو جميل لذلك تضيق النفس بالصور التقريرية الفجة الساذجة، أما المجاز فهو يكسو الصورة الشعرية جمالا وروعة تجذب إليه النفوس.

¹ المرجع السابق، أحمد الشايب، ص242.

المبحث الثالث: الأنواع البلاغية للصورة

إذا كان القدماء لم يعنوا بالصورة الفنية العناية الواجبة ولم يعيروها القدر الكافي من الالتفات وبالتالي لم يفردها ببحث أو بدراسة مستقلة في مؤلفاتهم، فإننا نجد الأنواع البلاغية للصورة على العكس من ذلك لما لقيته من حفاوة بالغة واحتفاء منقطع النظير يدل على ذلك ما تطفح به كتبهم في البلاغة والنقد من دراسات مستفيضة للتشبيه والاستعارة خاصة، في كتابات المتأخرين من علماء البلاغة بعد عبد القاهر الجرجاني في كثرة تعريفاتهم وآلية تناولهم للشعر بالشرح.

وتعرضنا للأنواع البلاغية للصورة يجعلنا نقف بشكل أدق على مفهوم القدماء لها، وليس شك في أن التشبيه يأتي في مقدمتها باعتباره الوسيلة الصورية المفضلة عند جميع النقاد تقريباً. وأساس التشبيه ما يلمح الإنسان في الأشياء من مظاهر مشتركة أو متشابهة أو متضادة، ويتفرغ عن ذلك ما يوجبه كل هذا من جواز استعمال الألفاظ بعضها محل بعض لأن التشبيه أساس المجاز والاستعارة.¹

ومن خلال تعريف القدماء للتشبيه وحديثهم عنه نجد تصورهم له يقوم على أساس من التناسب الشكلي أو المعنوي، فهو صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو من جهات كثيرة لا من جميع جهاته.²

ومعنى ذلك أن التشبيه واقع على الأعراض دون الجواهر وأن اقتران طرفيه معا إنما هو أمر يعتمد على المسامحة والإصلاح لا على الحقيقة.³

فالشاعر يقارن هذا بذلك لا كأنهما متحدان أو يمكن أن يتحد في حس أو عقل، وإنما كأنهما يتشابهان فحسب في قليل أو أكثر من الصفات أو المقتضيات العقلية التي تتيح المقارنة بينهما.⁴

¹ عبد الحميد حسن، الأصول الفنية للأدب مكتبة أنجلو المصرية، مطبعة العلوم القاهرة، 1949، ص106.

² العمدة في صناعة الشعر ونقده لابن رشيق القيرواني، ط 1، مكتبة الخانجي، 2000، ص286.

³ المصدر السابق، ص286.

⁴ المرجع السابق، جابر عصفور، ص 190.

فالتشبيه محض مقارنة بين طرفين متمايزين للاشتراك بينها في الصفة نفسها وحقيقة جنسها مرة، ومرة في مقتضى الحكم لها¹

ولسنا نمضي في حصر تعريفات القدماء للتشبيه، فهي لا تخرج في جوهرها عن التعريفات السابقة كما أنها تتفق جميعا في ذلك التصور القائم على أساس التطابق الشكلي والتناسب المنطقي بين أطرافه.

ولعل تصورهم هذا يتضح بشكل أكثر وضوحا في تقسيم المبرد للتشبيه إلى أقسام هي {تشبيه المفرد، تشبيه المصيب، وتشبيه المقارب بعيد يحتاج إلى التفسير ولا يقوم بنفسه وهو اخسن الكلام².

وقد فضلوا من هذه الأقسام التشبيه المصيب، فأحسن الشعر كما قال المبرد ذاته: ما قارب فيه القائل إذا شبه وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة³

وكما هو واضح فإن الإصابة والمقارنة في التشبيه مصطلحان يمكن أن يندرجا تحت ما نسميه بالتناسب المنطقي بين أطراف التشبيه لأنهما يرتبطان في النهاية بمدى التوافق الشكلي بين الأطراف⁴

وقد ترتب على هذا الفهم تصور آخر مؤداه أن طرفي التشبيه وإن تعددت صفاتهما المشتركة لا تتداخل معالمها ولا يتحد أي منهما الآخر، بل يظل متمايزا عنه، والمظهر العملي لهذا التمايز هو أداة التشبيه فالأداة-في مثل هذا التصور-بمثابة الحاجز المنطقي الذي يفصل بين الطرفين المقارنين ويحفظ لهما صفاتهما الذاتية المستقلة، وحتى لو حذفت على سبيل الإيجاز والاختصار، كما يقول ابن سنيان-أو على سبيل الإبهام والمبالغة-كما يقو عبد القاهر الجرجاني فإن المبتدأ الأساسي يظل قائما، ويظل طرفي التشبيه متمايزين تماما، لأن نية وضع الأداة والفصل بين الطرفين لا ينفصل-بحال-عن جوهر المقارنة التي يقوم بها مفهوم التشبيه⁵.

¹ المرجع السابق، عبد القاهر الجرجاني، اسرار البلاغة، ص78.

² المبرد، الكامل في اللغة والأدب، مؤسسة المعارف، بيروت، 1985، ص 101.

³ المصدر السابق، ص 101.

⁴ المرجع السابق، جابر عصفور، ص 194.

⁵ المرجع السابق، ص 19.

وقيمة التشبيه تكمن في مدى توضيح المعنى وتقريبه، فالتشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً وبناءً على هذا الفهم كان تقسيمهم واستحسانهم لهم، فأجود أنواع التشبيه وأبلغها عند أبي هلال العسكري ما أخرج ما لا يدرك بالحواس إلى ما يدرك بها، وأخرج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة، ومثل ما لا يعرف بالبدئية إلى ما يعرف بها، وأخرج ما لا قوة له في صفة إلى ما له قوة فيها¹

ويظهر من خلال هذا القول، ومن خلال الأوجه الأربعة أن التشبيه الجيد ينبغي أن يسير في اتجاه واحد هو الانطلاق من مشبه مجرد أو خيالي إلى مشبه به محسوس مقبول ومعروف، فإذا سار التشبيه في غير هذا كان رديئاً لأنه خالف الاتجاه المرسوم فقد جاء في أشعار المحدثين تشبيه ما يرى بالعيان بما ينال بالفكر وهو رديء، وإذا كان بعض الناس يستحسنه لما فيه من اللطافة والدقة وهو مثل قول الشاعر:

وندمان سقيت الراح صرفاً وأفق الليل مرتفع والسجوف

صفت وصفت رجايتها عليها كمعنى دق من ذهن لطيف

فاخرج ما تقع عليه الحاسة إلى ما لا تقع عليه، وما يعرف بالعيان إلى ما يعرف بالفكر ومثله كثير في أشعارهم²

فالبرغم من اعتراف أبي هلال العسكري نفسه بلطافة ودقة تشبيه الخمر وزجاجتها بالمعنى الذي دق في ذهن لطيف، وإقراره بكثرة هذه التشابيه في أشعارهم -المحدثين فهو يصفه بالرداء لخروجه عن الطريقة المسلوكة.

ويقع قول ابن رشيق في نفس هذا الاتجاه عندما يؤكد على الناحية الحسية في التشبيه بشرط ضروري لحسنه والتشبيه والاستعارة جميعاً يخرجان الأغصان إلى الأوضح، ويقربان البعيد كما شرط الرماني في كتابه وهما عنده مما لا يقع عليه الحاسة، أوضح في الجملة مما لا يقع عليه الحاسة، والمشاهد أوضح من الغائب³.

¹ المرجع السابق، أبو هلال العسكري، ص ص 262-263.

² المصدر السابق ص ص 264-265.

³ ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونفده، ط 1، مكتبة الخانجي، 2000، ص 1.

ولا يفوتنا التنويه إلى لفظة أوضح التي تكررت في هذه المقولة مرتين مما يشي بميل القدماء الشديد إلى البساطة والوضوح وإيثار الجمال السهل الذي يكلف النفس عناء ولا مشقة. وحتى يؤكد ابن رشيق الخط الذي سلكه سلفه أبو هلال العسكري، أعنى الدور الذي يقوم به التشبيه في خلق الصور الحسية، يشفع نظريته بمثالين شذا عن هذا الخط، واعتبر ذلك عيباً، حيث شبه فيهما.¹

الأوضح بالأغمض، وما تقع عليه الحاسة بما لا تقع عليه والمثالان هما قول الشاعر:

صدغة ضد خده مثل ما الوعد إذا ما اعتبرت ضد الوعيد²

وله غرة كلون وصال فوقها طرة كلون صدود

وعندما يسير التشبيه في اتجاهه المرتضى له يكون قد بلغ أوج غايته التعبيرية، وبالتالي يؤدي الدور المنوط به، وهو إحداث الاستجابة لدى المتلقي وإثارة مشاعره وإحساساته المختلفة وبناء على هذا الفن فإن الشاعر الحاذق لا يأتي بالتشبيه عبثاً، بل لا بد له من قيمة وفائدة كما تنبه إلى ذلك ابن الأثير حين جعله يهب الصورة تنويحاً وتجسيدا لحقيقة خارجية في مجال الترغيب في شيء أو التنفير عنه، ذلك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما يقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه، و ذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه أو التنفير، ألا ترى أنك إذا شبعت صورة بصورة هي أحسن منها كان ذلك مثبتاً في النفس، خيالاً حسناً يدعو إلى الترغيب فيه، كذلك إذا شبعتها بصورة شيء أقبح منها كان ذلك مثبتاً في النفس، خيالاً يدعو إلى التنفير عنها³ وهكذا يبدو من خلال ملاحظتنا السابقة وقوف القدماء عند قضايا شكلية وعلاقات حرفية تخص الصورة التشبيهية، والحق إن حرصهم على التشابه الخارجي في بعض صفات الصورة لم يكن يواكبه إحساس بنفس الدرجة من الحرص على دلالتها النفسية، وهي الأهم في مضمون الصورة بوجه عام.⁴

¹ المرجع السابق، ابن رشيق القيرواني، ص 281.

² شوقي ضيف، النقد الأدبي، دار المعارف، ط5، ص 175.

³ ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحبي، 1939، ص ص 394-1.

⁴ محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، ط1، ص 148.

فالتشبيهات كما يرى شوقي ضيف ليست غاية في ذاتها، وإنما هي غاية معان تمثلها، معان تصور روح الكون في خيال الأديب ولكل أديب انطباعاته، وكذلك لكل أديب تشبيهاته التي تصور نفسه وما انعكس عليها من روح الوجود.

وقد أدت العناية بالتشبيه بالبلاغة والنقد العربيين بهذا الشكل الجزئي إلى الإساءة كصورة فنية تقتصر في رؤيتها للأشياء على التشابه الشكلي الخارجي، فتصير أقرب إلى السطحية والآلية والتصوير الفوتوغرافي، والأسوء من ذلك أن بعضهم قد نظر عليه على أنه زخرف وحلية وزينة ومن هنا كانت جودة التشبيهات تقاس بنفاسة المشبه به، ومن هنا أيضا فاز ابن المعتز بالمكانة الأولى.

فبهذا الفهم تحددت قيمة التشبيه، بل قيمة الصورة الفنية بوجه عام، وهو فهم جعلهم يخطئون -لا ريب- في فهم الصورة الشعرية، وحملوا الشاعر جزء خطئهم، على أننا لا ننبغي أن نسرف في تخطئتهم لأن الناقد القديم - بحكم ظروف متعددة - لم يكن يهتم كثيرا بذات الشاعر أو بوقع العالم الخارجي عليها أو بقدرتها على إعادة تشكيل الأشياء، أو خلق عالم خاص بها¹.

وقد يكون للتراث وسيطرته على الناقد دور في ذلك، فهو يحكم على الشعر والشاعر وفق معايير توارثها عن أسلافه ورأى فيها قداسة لا يمكن تجاوزها، ومن هنا كانت القياسات المنطقية والظواهر الشكلية تتحكم في تقييم العمل الفني وما فيه من صورة وإبداع، إن ذات الشاعر المتفردة ونشاطه الداخلي الخلاق أمر مستبعد تماما بالنسبة لموروثنا النقدي الذي ينظر إلى الشاعر من حيث علاقة التبعية التي تربطه بأسلافه ومن حيث مطابقة شعره للمقتضيات الخارجية².

وأما الاستعارة فقد ارتبطت ارتباطا وثيقا بالتشبيه عند القدماء، وهذا ما دعا عبد القاهر الجرجاني إلى أن يقول أعلم أن الاستعارة تعتمد التشبيه أبدا³.

¹ المرجع السابق، جابر عصفور، ص 225.

² المرجع السابق، ص 97.

³ المرجع السابق، عبد القاهر الجرجاني، ص 41.

والحق أن هذا الارتباط لم يأتي من فراغ، لأن الاستعارة في الأصل تشبيه حذف أحد طرفيه وأداته ووجهه، وربما يجدر بنا نقل عبارة أرسطو التي يميز فيها بين الاستعارة والتشبيه، يقول: التشبه استعارة، ولكنه يختلف عنها قليلا، فعندما يقول الشاعر عن رجل: انطلق كالأسد، يكون هذا تشبيها، وأما عندما يقول: انطلق هذا الأسد فيكون هذا استعارة¹.

ففي التشبيه إذن يفصل المشبه عن المشبه به، أما في الاستعارة فيتحدان في كلمة واحدة ويعرف الجاحظ في كتابه البيان والتبيين الاستعارة بقوله هي تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه².

ولما جاء ابن المعتز لم يزد في تعريف الاستعارة كما فعل الجاحظ فهي عنده استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء عرف بها³.

وهذا التعريف يكاد ينطبق على تعريف أرسطو لها حين عرفها بقوله: إنما نقل اسم شيء إلى شيء آخر⁴.

وأما عبد القاهر الجرجاني فإنه يرى في الاستعارة أنك تثبت بها معنى لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ، ولكنه يعرفه من معنى اللفظ⁵.

ومعنى هذا الكلام أن الاستعارة عنه لفظ ومعنى أو شكل ومضمون بينهما تفاعل وجدل يؤثر كل منهما في الآخر، وعلى العموم فإن الاستعارة في النقد العربي القديم هي الانتقال في الدلالة لأغراض محددة، وهذا الانتقال لا يصح ولا يتم إلا إذا قام على علاقة عقلية صائبة تربط بين الأطراف وتيسر عملية الانتقال من مظاهر الاستعارة إلى حقيقتها وأصلها⁶.

¹ أحمد سباعي بسام، الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للطباعة والنشر، 1984 ص 14.

² الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت ص 153.

³ ابن المعتز، البديع نشره وعلق عليه أغناطوس عضو أكاديمي العلوم، بغداد، ص 7.

⁴ أرسطو طاليس، فن الشعر، ت عبد الرحمان بدوي، ط2، دار الثقافة، بيروت، 1937، ص 58.

⁵ المرجع السابق، عبد القاهر الجرجاني، ص 431.

⁶ المرجع السابق، جابر عصفور، ص 412.

وقد عبر على هذا الفهم الامدي بقوله: وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه.¹

ونفس الفهم عبر عنه ابن رشيق المسيلي بقوله: إذا استعير للشيء ما يقرب منه ما يليق به كان أولى مما ليس منه في شيء.²

فكل هذه الآراء والتعريفات تشير إلى أن القدماء كانوا يؤكدون على ما يسمى بالمعنى المشترك بين طرفي الاستعارة، الأمر الذي يذكرنا بمبدأ التناسب المنطقي الذي كان يطبق على التشبيه، والذي يطبق أيضا على الاستعارة حتى لا تتداخل الأشياء وتهتز الحدود والفواصل بين الأطراف وحتى تتضح النسبة والمقارنة بين المعنى الأصلي المزعوم والمعنى الاستعاري الظاهر وتحقق للاستعارة في النهاية صفتا التمايز والوضوح الأثيرين لدى الناقد القديم.³

وليس من شك من أن هذا الفهم مخالف -بلا ريب- للمفهوم الحديث للاستعارة حيث يرى ريتشارد أنها: عبارة عن فكرتين لشيئين مختلفتين، تعملان معا خلال كلمة أو عبارة واحدة تدعم كلتا الفكرتين ويكون معناها محصلة لتفاعلها.⁴

ومن هنا فإن المعنى الذي نحصله من الاستعارة ليس هو المعنى الأصلي المزعوم، كما يذهب القدماء، وليس المعنى الاستعاري الظاهر وإنما المعنى النابع من تفاعل كلا الطرفين الذين يكونان الاستعارة أو بعبارة أوضح المعنى المتولد من علاقة الطرفين وتشارك الاستعارة في التشبيه في الوظيفة، ذلك أن الغرض منها فيما يرى أبو هلال العسكري لا تتجاوز أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو بحسن المعرض الذي يبرز فيه.⁵

¹ الأمدي، الموازنة بين الطائيين، تر محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، ص 234.

² الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة، محاسن الشعر وآدابه ونقده، المكتبة التجارية الكبرى، الفنية في التراث، ص 269.

³ المرجع السابق، جابر عصفور، ص 223.

⁴ المرجع السابق، ص 247-248.

⁵ المرجع السابق، أبو هلال العسكري، ص 295.

كما أنه تشاركه في تقريب المعنى وتوضيحه، فالصورة تلجأ إلى الشرح والتوضيح، فقد يكون في ذلك الهدف -فيما يرى القدماء من وضع الصورة التشبيه والاستعارة جميعاً يخرجان الاغراض إلى الأوضح ويقربان البعيد.¹

وهكذا فإن الاستعارة-عندهم-مقترنة بالتشبيه في كل شيء ولكنها مع اقترانها ذلك لم تلقى العناية الواجبة والحفاوة البالغة التي لقيها التشبيه إلا عندما ظهر عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري والذي رد إليها الاعتبار وأظهر قيمتها وفضلها بوصفها عنصراً أساسياً في الشعر، والحق أنه ما كان يمكن لأي ناقد أو بلاغي أن ينفر نفوراً مطلقاً منها، لأنه سوف يواجه-في هذه الحالة-باستعارات القرآن الكريم، ومع هذا كله، فإنها بالتشبيه ظل قريباً من نفوس الجميع، وظل ما في الاستعارة من شبهة التداخل والاختلاط في الحدود والمعالم مصدر ريبة تناوش عقول أشد المعجبين بها، وما كان واحد منهم يتقبلها ويخلع عليها صفة الشرعية في الشعر أو في غيره إلا إذا تيقن أن مخرجها مخرج التشبيه، وأنها لا تخل بالمبدأ الذي يقوم عليه التشبيه والمتمثل في التناسب العقلي والمطابقة المادية.²

ويتفق النقد الحديث مع ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني في تفضيله الاستعارة على التشبيه من حيث القيمة الفنية لكل منهما، وذلك لم يتحقق في الاستعارة من تداخل وتفاعل في الدلالة على نحو لا يحدث بنفس الثراء في التشبيه، وكما يظهر من قدرته على إدخال عدد كبير من العناصر المتنوعة داخل التجربة الشعرية، يقول ريتشارد: إن العناصر اللازمة والمتنوعة داخل التجربة الشعرية لا تكون دائماً موجودة على نحو طبيعي، ولذلك فإن الاستعارة تخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر خلصة.³

ولعل هذا يقودنا إلى القول بأن الاستعارة أقرب إلى الشعر وألصق به، بل هي روح الشعر، فالشاعر بفضلها يستطيع أن يقيم علاقات بين الأشياء لا تكون سطحية أو ظاهرية في الأغلب الأعم، وهذه العلاقات تزيد جمال الشعر لما فيها من إحياء في التصوير ودقة في التعبير والاستعارة بإزاء ذلك.

¹ المرجع السابق، الحسن ابن رشيق القيرواني، ص 269.

² المرجع السابق، جابر عصفور، ص ص 247-248.

³ ريتشارد، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1977، ص

أكثر اختصاراً وإيجازاً من التشبيه إذ أنها صورة مقتضية من صورة ومن هذا الجانب في الاستعارة تتأتى خاصيتها الأساسية التي يسميها المعاصرون -التكثيف- والتي يعدها عبد القاهر الجرجاني عنوان مناقب الاستعارة.¹

لأنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجنّي من الغصن الواحد ألوان من الثمر.²

ويلعب الخيال دوراً واسعاً في الاستعارة أكثر منه في التشبيه، إذ أنها تعرض المشبه به على وجه أبلغ من التشبيه وهذا يحتاج إلى خيال أكثر خصوبة، بل إن هذا الأمر نفسه هو ما يميزها على التشبيه، ويرفها عليه في سلم التصوير الفني.

فالاستعارة صورة فنية بلاغية جزئية، وهي ليست عنصراً إضافياً أو زخرفياً، بل أنها تعد مخرجا وحيدا لشيء لا ينال غيرها، ولها في الشعر قيمة بالغة بحيث يستحيل أن يكون الشعر شعراً بغيرها، وذلك لأن الشاعر يرى بين الأشياء التي تبدو لا علاقة بينها روابط وصلات، فإذا ما ربط بعضها ببعض كانت له استعارة أو تشبيهاً.³

ومما يرفع من شأن الاستعارة توفر عنصر التشخيص فيها، وهو واحد من طرائق التعبير التصويري الفني حيث لا يقتصر الشاعر على مجرد سرد المعنى بطريقة مباشرة مستقيمة، لأن مهمته أن يثير ما في نفوس القراء والمتلقين من مشاعر وذكريات بألفاظه المختارة وصوره الجيدة التي تتخذ من عنصر التشخيص أداة لها.

والاستعارات التشخيصية الحية تقدم لمتلقيها علاقة متبادلة تقوم على التفاعل الحي الدائم بين طرفين على عكس تلك الاستعارات المميتة التي تجمد فيها العلاقة وينعدم داخلها التفاعل، ومن ثم يتوقف على أي تعبير أو تأثير.⁴

والحق كما يقول جون ديوي إن الاستعارة في الشعر هي بمثابة التجاء الذهن حينما يكون أعجز من أن يشبع المادة، لكن هناك فيما وراء الكلمات فعلا من أفعال التقمص الوجداني لا

¹ المرجع السابق، جابر عصفور، ص 254.

² المرجع السابق، عبد القاهر الجرجاني، ص 33.

³ تشارلتن، فنون الأدب، ت زكي نجيب محفوظ، سلسلة الفكر الحديث، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1959، ص 80.

⁴ أرشيبالد مالكيث، الشعر التجريبي، ت سلمى الجيوشي، دار البيضة العربية، 1963، ص 96.

لمجرد تشبيه عقلي صرف، والملاحظ في كل هذه الحالات أن هناك موضوعاً متجانساً من الناحية العاطفية لموضوع الانفعال المباشر يجيء فيحل محل هذا الانفعال، وهكذا يعمل الموضوع الجديد بدلا من الملاحظة المباشرة.¹

وانطلاقاً من فكرة ديوي حول التقمص الوجداني يمكن الزعم بأن الشاعر يلغي الثنائية بين الذات والموضوع ليلتحم بكائنات الحياة حوله ويتعامل معها كما ولو كانت هي ذاته وهكذا نالت الاستعارة حقها من إعجاب النقاد بها كصورة فنية تظل برهانا جليا على نبوغ الشاعر اهتداء في ذلك بما ذهب إليه أرسطو من جعلها علاقة العبقورية الفردية التي لا تمنح للآخرين.

وهذا وقد خضعت وسائل الصورة الأخرى كالكناية والمجاز المرسل، عند القدماء-لنظرتهم العقلانية الصارمة وفلسفتهم الجمالية البسيطة التي تأبى الألغاز والتعقيد وترفض الخروج عن المألوف وعن الأطر الثابتة والتقاليد، فقد اشترطوا فيهما أن يحققا وظيفة الإيجاز لقد أحبوا في الكناية -مثلا- أن تكون لمحة دالة تستر عوار ما قد يقع فيه الشاعر المبدع كما أحبوا للشاعر أن يتجنب فيها الإشارات البعيدة والإيجاز المشكل، أما المجاز فأحبوا للشاعر أن يستعمل منه ما يقارب الحقيقة ولا يبتعد عنها.

الرمز:

الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، فالرمز هو قبل شيء معنى خفي وإيحاء إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو الصورة التي تتكون في الوعي بعد قراءة القصيدة، كما أنه يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك يعتبر إضاءة للوجود المعتم والاندفاع صوب الجوهر.²

أو هو التعبير التمثيلي الذي تستخدم فيه ألفاظ ذات طبيعة حسية للدلالة على أفكار مجردة، فيوجد بين الصورة والفكرة التي تثيرها تلك الصورة.³

ومن أبرز أنواع الصورة المستعملة في القصيدة المعاصرة نذكر:

¹ جون ديوي، الفن خبرة، ت زكريا ابراهيم، ود زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963، ص 132.

² أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي للنشر والتوزيع، ص 229.

³ كامل فرحان صالح، الشعر والدين، فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي، ط1، بيروت، 2005، ص 254.

الرمز اللغوي: تحمل اللغة جرثومة الرمز والطبيعة الاشارية، فاللغة تشير الأشياء ولا تكونها، ومن منطلق العادة صارت المفردات المتداولة تعبيراً مباشراً غير اشاري وصارت في المستوى الظاهر من الإدراك.

والإبداع الأدبي يجاهد لإعادة اللغة إلى سيرتها الرمزية الأولى بتفجير ما في اللغة من طاقة اشارية يبدو اكتشافها متعة فنية وكنزا قيما.

فالرمز بما يحققه من تكثيف لغوي ودلالات متعددة يمكن من التعبير عن عالم الشاعر، أو الانسان، الظاهر والباطن، فهو يعتبر من خواص التفكير اللاشعوري، فعن طريق الرمز يزيج الشاعر من طريق الحياة الانسانية مادان عليها من صنف التحديث الصناعي وجمود الآلية، التي كونت طبقات متراكمة حالت دون القدرة على الاستبطان والتخيل.

ومن الرموز اللغوية الشائعة في الشعر المعاصر، رمز الرياح التي يجعلها يوسف الخيال رمزا للحياة، والتجديد، ويجعل من افتقاده لها دليلا على الجمود والموت، يقول نقلا عن كاميليا عبد الفتاح:

رجلاي في الفضاء والفضاء هارب¹

وليس لي جناح

والشمس لا تدفني

ولا تغطي جسدي الرياح

ونستحضر من خلال هذا أن الشاعر حاول التأسيس لدلالة التجديد والتغيير، والتي رمز لها بالرياح، الذي يعتبر رمزا فنيا أضيف على العمل الأدبي سمت إبداعية وحمل المعنى سمات خاصة قابلة للتأمل والإشارة.

الرمز الديني: لم يستخدم الشعر العربي الرمز الديني المقدس بشكل عابر أو بسيط، بل سهر هذه الرموز ضمن حدس واع، يتوسد الرؤية الاستشراقية والاستيعاب النقدي للماضي، ولعل من هنا ارتبط الشعر بالنبوة لأنه كالنبوة قيامة الرؤية التي تنفذ عبر مظاهر الواقع إلى الحقائق الجوهرية للوجود، وتعبّر عن نفسها تعبيراً مجازياً يصل ذروته بالنموذج

¹ كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، ص 424.

الأصلي والقصص الأسطورية. وتبدو العلاقة بين الدين والشعر واضحة في المجتمعات العربية القديمة من خلال العديد من النماذج الشعرية التي قاربت القضايا الدينية، وكانت تعبر عن الفناعة والآراء والتعاليم والحكم الدينية، وذهب بعض الدارسين إلى القول إن الشعر العربي نشأ في حضن الدين، وإن هذه البدايات تبدو واضحة في أنماط الأهازيج الشعرية ذات الطابع الديني.¹

وقد بدا واضحا تأثر النص الشعري بالنصوص الدينية في العديد من النصوص الشعرية التي تؤكد تأثر واضعيها بالدين المسيحي أو اليهودي بحيث ظهرت بوضوح مؤثرات رموز الديانتين في الشعر المعاصر، ويعد يوسف الخال من أبرز الشعراء المعاصرين الذين تأثروا بالديانة المسيحية، ولعلمهم من أكثر الرموز فاعلية في الشعر المعاصر [المسيح].

والدافع لارتكاز الشاعر المعاصر على الرمز المسيحي، هو مقارنة الوضع الذي كان يمر على العالم العربي، واستخدام الرموز الدينية في الشعر لا يعني أن الشاعر ينطلق من تجربة دينية، وإنما اتكأت على ذلك لتقوم القصيدة على تفاعل هذه العناصر مع رؤيا الشاعر وواقعه.²

يقول: يوسف الخال عن المسيح، عائداً في ذاكرة لحظة أحيا الميت

أنظر كيف تفتح قلبي³

فأحييت ميتا

وكيف بحبك أسلمت نفسي

فأصبحت رمزا ووعدا

نستنتج من هذه الأبيات الأمل بالانبعاث بعد الموت، والنور بعد الظلام فالشاعر يشعر عميقا بأزمة الحاضر المليء بالحقد والخراب والظلم، فيعلق آماله وأحلامه الى وقت آخر، ساعيا الى مشهد آخر أكثر وضوحا وسلاما. أزمة الحاضر المليء بالحقد والخراب والظلم، فيعلق آماله وأحلامه الى وقت آخر، ساعيا الى مشهد آخر أكثر وضوحا وسلاما.

¹ المرجع السابق، كامل فرحان صالح، ص 391.

² المرجع السابق، ص 323.

³ المرجع السابق، ص 333.

أشكال الصورة الشعرية:

قسمت الصورة الشعرية إلى صور ثلاث باعتبار الشعر أصبح يمتاح من فنون عدة وثقافات مختلفة وخبرات حياتية ومعرفية واسعة، فقد أفادت من كل هذه المسارب المتنوعة ونهلت من الفنون المعاصرة المختلفة ومن ثمة فقد تعددت أشكالها¹، وهي الصورة الكلية والمركبة والمفردة.

أ- الصورة الكلية:

هي مجموعة من الصور ذات المشاهد المتعددة المتآزرة في وحدة عضوية غنية بالتنوع الذي يتلائم في بؤرة دلالية شاملة وهي القصيدة ذاتها، وتستخدم عدة أساليب في بناء الصورة الكلية مثل البناء الدرامي من الحوار الخارجي ديالوج والخارجي مونولوج الذي يوحد مقاطع عدة برباط كلي، فالديالوج يدفع آلية التباين بين أطراف متحاورة مما يجعل الحوار سبيلا للتقارب وإزالة المسافات وتقريبها.²

يقول: يوسف الخال في قصيدة أوديسيوس عودة حين يعود الشاعر من جنون البحار والاعتراب التي رافق فيها بطل الأوديسة نقلا عن كاميليا عبد الفتاح

عبير أليف³

عبيرا حلا

لكل تراب عبير

لأبنائه، ولون، وطعم

وغنة صوت

ونذبح قرابيننا، ونشد، ونرو

وقائع ابطاننا

ونسرع الشمس

¹ المرجع السابق، كاميليا عبد الفتاح، ص 973.

² ابراهيم رمانى، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 286.

³ المرجع السابق، كاميليا عبد الفتاح، ص ص 766-767.

نعير الرياح

سواعدا، فقد نبصر الشط

قبيل المساء

بلى

وقد نلمس الأرض

ونبكي

ونبدأ غربتنا من جديد

وقد قصد الشاعر مقطع كبير من الحوار لنكشف الدلالة التي أرادها من طول الحوار، ومن كلفيته، كما يبدو أن طول الحوار يعكس مدى التألف بين أوديسيوس والشاعر بما يعني اتفاقهما في روح المغامرة والاعتراب، والحنين إلى الوطن، وكأن الشاعر يحاول الكشف عن تلبسه بهذه الروح الأسطورية ويطلعنا عن مغزى حوار، لأنه ليس عرضياً بل متعمداً لنلتمس ما يعانیه من انشقاق بين الاعتراب والحنين كما يبدو التألف بين الشخصية الشاعرة والأسطورة من الجمل الحوارية ذاتها التي تتوزع على الإثنتين معا.

أما المونولوج فهو اتجاه إلى الذات والاكتفاء بها، وهو عزلة فنية عن الخارج، بما يوحي إما بالخوف من الخارج، أو باليأس منه، وفي الحالتين يطلب الشاعر العزلة، فالشاعر يندفع إلى المونولوج من تعقد القضايا واضطراب خيوطها وتعقد مواقفه منها، بما يحتاج إلى الاستبطان واستغوار الذات والاكتفاء عليها.¹

يقول يوسف الخال في قصيدته البئر المهجورة نقلا عن كاميليا عبد الفتاح

لو كان لي²

لو كان أن أموت أن أعيش من جديد

اتبسط السماء وجهها، فلا

¹ المرجع السابق، كاميليا عبد الفتاح، ص 769.

² المرجع السابق، كاميليا عبد الفتاح، ص ص 780-781.

تمزق العقبات في الفلات

قوافل الضحايا

أتضحك المعامل الدخان؟

أتسكت الضوضاء في الحقول

في الشارع الكبير

أياكل الفقير خبز يومه

بعرق الجبين، لا بد معه الذليل

نستج من هذه الأبيات أن ابراهيم يتوفر على حوار الذات باثا أمنية تجديدها حضاريا، وتمنى الخصب والإيناع، ما يعني أن الشاعر المعاصر اضطر للمونولوج في مثل هذه التجربة لانقطاع لغة تواصلية مع الآخرين، فالمونولوج يعد بنية درامية في الشعر العربي المعاصر يصور توفر الذات الشاعرة.

فالصورة الكلية للقصيدة تجسد الرؤيا المتميزة للشاعر، وتفصح عن وجهة نظر خاصة في الحياة.¹

ب-الصورة المركبة:

وهي مجموعة من الصور البسيطة المتألفة التي تقدم دلالة معقدة أكبر من تستوعبها صورة بسيطة، ويستخدم في تأليفها أسلوب حشد الصور التي تشكل الصورة الكلية، ويتم هذا الحشد عن طريق تراكم الصور المختار بعناية.

ت-الصورة المفردة:

تتضمن تصويرا جزئيا محددًا ولها دلالتها التي تكتمل داخل السياق الصوري الشامل، وقد تنحصر في كلمتين يتجاوزان على نحو بنيوي متفجر بالدلالات الغامضة الخصبة.²

¹ طه وادي، جماليات القصيدة العربية المعاصرة، ط1، 2000، ص 206.

² المرجع السابق، ابراهيم رمانى، ص ص 267-268.

آليات تشكيل الصورة:

يعتبر تحديد آليات ووسائل تشكيل الصورة إشكالية في حد ذاتها وذلك لاختلاف تلك الآليات والوسائل من ناقد إلى آخر إلا أننا سنقتصر على ذكر كبرى تلك الآليات التي تكون حاضرة في أي دراسة للصورة الشعرية وذلك للمشارك العام بين القاصد وكذا لخصوصية هاته الوسائل.

أولاً: اللغة الشعرية:

تعتبر اللغة هي المادة الأساسية التي تشكل الوجود الثقافي وكذا الحضاري كما أنها الأساس في خلق عملية الإبداع الفني إلا أنه لكل أديب طريقة خاصة في استخدام الكلمة وتركيب الجملة فاللغة الشعرية ليست مجرد أداة يستعين بها الشاعر لنقل تجاربه إلى المتلقي وإنما هي خلق في حد ذاتها متجاوزة بذلك وظيفتها المستهلكة التواصلية وهي للشع بمثابة الألوان من التصوير والرغام من النحت، بل إن إمكانيات التعبير النحوي تفوق إمكانيات الشكلي.¹

والشاعر في لغته يحثها على تحرير طاقاتها الصوتية والتعبيرية ليكون توجهها جمالياً تفاجيء المتلقي لتسلط على خياله فتصبح غير مرتبطة بقيود المعاني المتوارثة والسياقات التي تعاقبت عليها حتى قيدت حركتها، وبهذا تصبح الكلمة في التجربة الجمالية حرة على يدي المبدع ويرسلها صوب المتلقي.... للتفاعل معها بفتح أبواب خيالية لها لتحدث في نفسه أثرها الجمالي² لذلك يمكن القول كما أشار جون كوهن الشاعر خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي.

ما يميز لغة شاعر في قصيدة ما هو ابتعادها عن المؤلف لأن طبيعة الشعر تفهم من خلال تكونها من ألفاظ بنيت على نسق معين، فاكتمت بهذا التنظيم البنائي صفتها وحيويتها، وشخصيتها، حيث أن التنظيم المعين للألفاظ أكسبها علاقات ودلالات جديدة وهذا ما دفع أدونيس ليؤكد أنه إذا كان الشعر تجاوزاً للظواهر، ومواجهة للحقيقة الباطنية في شيء ما، أو في العالم كله، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، وذلك أن المعنى الذي تتخذه

¹ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 2007، ص 139.

² عبد الله الغدامي، تشريح النص، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 1987، ص 19.

عادة لا يقود الى رؤى أليفه مشتركة، إن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة إيضاح فالشعر هو بمعنى ما جعل اللغة تقوم ما لم نتعلم أن تقوله.

نفهم من مقولة أدونيس بأن الوضوح ليس شرطاً في الشعر لأن وظيفة اللغة الشعرية¹ تكمن أساساً في السحر والإشارة فهي لا تعبر، ولا تصف، أي لا تبوح، ولا تصرح، وهذا مصدر غموضها وهو ما يصطلح عليه بالانزياح الذي أزال كثيراً من الغموض الذي اكتنف الصورة الشعرية.

ثانياً: الإيقاع

لقد طرح الخطاب النقدي المعاصر وبقوة، علاقة الصوت بالتشكيل الجمالي للصورة الشعرية، بغية استكشاف ما تحدته البنى الإيقاعية من تنوعات دلالية في بناء الصورة الشعرية²، فالخطاب الشعري يقو على هندسات صوتية إيقاعية، تفاعلت فيها الدلالات والمعاني، مشكلة رؤية شعرية، تنفذ داخل عالم الصور.

وبما أن التركيز على البنية الصوتية كان شديداً في أنها أساس لبناء القصيدة الشعرية، تنوعت البنى الإيقاعية خاصة في الشعر الرومانسي، وتناغم الصوت مع التجربة الشعرية والتصاقه بانفعالات الشاعر فغدا الصوت ركناً أساسياً في إنتاج الصورة الشعرية، كما وقد عالج نفس الاشكالية القدماء وشغفهم بمسألة الصوت اللغوي فكانت الموسيقى حد الشعر كما تعد عنصراً جوهرياً في التشكيل الجمال له.

أما دور الإيقاع فهو يعتبر القصيدة بنية إيقاعية ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة على شعره في صور متناسقة ومنسجمة انسجاماً تاماً فدور الموسيقى يكمن في كيفية تصوير المضمون وإشباع المعنى بالبعد الصوتي للغة أو الحروف.³

¹ ضياء الصديق، فصول في النقد الأدبي وتاريخه، دار الوفاء، مصر، ط1، 1989، ص 238.

² أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص ص125-126.

³ محمد ينيس، الشعر العربي الحديث، بنياناته وابدالاته ج3، ط2، دار تويقال، الدار البيضاء، ص 97.

ثالثاً: الخيال

إن الشعر لا يقول على أساس عقلي ولا يخضع لحدود المنطق، بل هو تعبير عن العواطف والمشاعر بومضات غامضة خاطفة يقدمها الخيال، ويباشر عليها سلطانه فيبعث في النفوس ضروباً من التوق والتطلع إلى مكامن الحياة في الأشياء التي تفتح صورها في نفس مؤلفه نسقا من الوجود الفني يتأبى على المنطق ومقييسه وبراهينه.

فالجرجاني حين تكلم عن التخيل الشعري وعلاقته بالتشكيل البلاغي للصورة فقد استحضر العلاقة بين التخيل الشعري والرسم وموقفه يظهر في أن الشعر والرسم رغم اختلاف المادة إلا أنهما يتفقان في طريقة تقديم المعنى، فراح يقارن بين تخيلات الشاعر وتصاوير الرسام وخلص إلى أن جمالية الشعر ترتد إلى تشكيل الصورة وتجسيم الأفكار والمشاعر الوجدانية والخيال عند مصطفى السعدني هو تلك القوة التركيبية السحرية التي تكشف عن ذاتها في خلق التوازن.¹

وبذلك كان الخيال مراعياً للقوانين الداخلية للشعور واللاشعور.

¹ المرجع السابق، مصطفى السعدني، ص 51.

الفصل الثاني

(التطبيقي)

1. الصورة الشعرية عند عز الدين إسماعيل:

تعد الصورة الشعرية بمثابة العمود الفقري للقصيدة، كونها تمثل هويتها وأساس وجودها، فهي بمثابة الشريان الذي يغذي ذائقة المتلقي، فالصورة في الشعر ليست إلا تعبيراً عن حالة نفسية معينة يعانيتها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة، كما أنها تعتبر من أبرز الملامح التي حظيت بها القصيدة العربية قديماً وحديثاً، فتشكل الصورة الشعرية أحد المكونات الأساسية في العمل الأدبي عامة والشعر خاصة، حيث يراها "جابر عصفور" أنها الجوهر الثابت والدائم فيه "بمعنى أن الشعر القائم على الصورة منذ وجوده حتى اليوم، ويختلف هذا التعريف من شاعر إلى آخر، فمصطلح "الصورة" في نقدنا الغربي الحديث، لم يعد ينظر إلى الصورة الشعرية على أنها مجرد تزيين للشكل، فهي ليست تراثاً فنياً، إنما معادل موضوعي للعالم الخارجي، أما في العصر الحديث مختلفة نجد إحسان عباس حدد الصورة على أنها "تعبير عن نفسية الشاعر وإنها تتشبه الصور التي تتراءى في الأحلام" وعلى هذا الأساس تكون الصورة الشعرية هي العملية الشعرية تعكس واقعاً فنياً موحداً دالاً إيحائياً، فهي وحدها حظيت بمنزلة أسمى، والعجيب أن يكون هذا موضع إجماع بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات ولغات مختلفة ولهذا أمكن القول "إن الصورة الشعرية كيان يتعالى على التاريخ".

كان عز الدين إسماعيل¹ أول من اهتم بالبحث في نظرية الشعر العربي المعاصر وما يتعلق بقضاياها ومظاهره الفنية والمعنوية في كتابه "الشعر العربي المعاصر"، وقف وقفة جدية مع إشكالية العلاقة بين الشعر العربي المعاصر والتراث، وصل عز الدين إسماعيل إلى أهم قضية ميزت الشعر المعاصر، هي نقطة التحول التي لحقت التشكيل والبناء الموسيقي والإيقاعي الذي تعدى فيه الشاعر المعاصر حدود الشعر العمودي، ظهر على إثره نوع شعري جديد هو الشعر الحر أو شعر التفعيلية، كما كان للناقدة والشاعرة العراقية "نازك الملائكة" أثر كبير واضح في الأدب العربي بعد تمرداها على القصيدة العمودية وتحديد قواعد النظم الشعري أثناء تبنيتها لهذا النمط الحر بعدما كتبت العديد من القصائد في الشعر التقليدي، تقول نازك الملائكة في قصيدة "الكوليرا":

¹ . المرجع السابق، عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 163.

سكن الليل¹

أصغ إلى وقع صدى الأناث

في عمق الظلمة، تحت الصمت على الأموات

صرخات تعلو، تضطرب

حزن يتدفق، يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات

في كل فؤاد غليان

في الكوخ الساكن أحزان

في كل مكان روح تصرخ في الظلمات

في كل مكان يبكي صوت

هذا ما قد مرقه الموت

الموت، الموت، الموت

فمن خلال "الكوليرا" صار للقصيدة وجود وشرعية، منحت للقارئ حق البحث عن أفق حريته وتقلبات عصره، ينتقل عز الدين إسماعيل إلى تشكيل الصورة الشعرية المعاصرة، مؤكدا أنها مسألة قديمة وجديدة في الشعر عامة ويعود اهتمام الشعراء بهذه الوسيلة الفنية إلى اقتناعهم بضرورة ابتعاد لغة الشعر عن المباشر التقريرية، حيث يقول "عز الدين إسماعيل" لغة عصرنا تختلف بكل تأكيد عن لغتنا في أي عصر مضى وهي لا تختلف عنها من حيث هي لغة مجردة، فما عربيتنا الأدبية والكتابية بعامة هي العربية الفصحى " فيشير إلى قضية اللغة في الشعر المعاصر حيث اكتست اللغة الرمزية الكتابة الشعرية المعاصرة بعدما تجاوزت اللغة التقليدية، يقول محمود درويش في قصيدة "وطن":

علقوني على جدائل نخلة²

¹ . نازك الملائكة، مقدمة ديوان " شظايا ورماد " المجموعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1997، ص26.

² . محمود درويش، الأعمال الشعرية، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص235.

واشئقوني... فلن أخون النخلة
 هذه الأرض لي ... وكنت قديما
 أحلب النوق راضيا وموله
 وطني ليس حزمة من حكايا
 ليس ذكري، وليس حقل أهله
 ليس ضوعا على سوائف فلة
 وطني غضبة الغريب على الحزن
 وطفل يريد عيدا وقبله
 هذه الأرض جلد عظمي
 وقلبي...
 فوق أعشابها يطير كنخلة
 علقوني على جدائل نخلة
 واشئقوني فلن أخون النخلة

اقترن توظيف "النخلة" في هذه الأسطر "بالوطن" فهي شجرة معمرة لأنها صمدت أمام المناخ الحار يرمز الشاعر إلى وطنه (فلسطين) الصامد دوما في وجه محتليه وفي وجه القمع والظلم والدمار، وهو يرضى بالموت على أن يخون أو يبيع وطنه.

استخدام الرمز في الشعر العربي المعاصر كان لمقاصد شعرية رؤيا الشاعر العربي ومواقفه مما يدور حوله من تقلبات وتناثر الأوضاع السائدة في واقع مجتمعه يقول "أحمد عبد المعطي حجازي" في استدعائه لشخصية سيدنا عيسى عليه السلام (المسيح) في قصيدة "دماء لومومبا":

يا قاتل المسيح قف؟¹

قولوا لم يكحل عينه يوم الردى

مرأى صديق؟

يا من جدلتم فوق رأسه السعف

تأملوا أكفكم

داني أرى دماؤه في كل كف

تمثل قصة المسيح في العقيدة المسيحية خيانة وعذر أحد تلامذته بعدما سلمه للكهنة فصلبوه وقتلوه، مثل الشاعر بهذه القصة ليرمز إلى قضية معاصرة تخلى فيها الشاعر المثقف عن كلمة الحق وباع ضميره ومبادئه أحس حينها الشاعر بالعدو والخيانة، فاعتمد الرمز المقنع لترجمة قضايا عصره من جهة وبعث الحياة فيما ورثه من الأسلاف.

انتقل "عز الدين إسماعيل" ظاهرة الغموض في الشعر، أشار إلى أن الشاعر يدرك الأشياء أبعد مما ندرك ويعبر عنها لا منطقيا بكل دقة وإتقان يقول "محمد عفيفي" مطر في قصيدته "في المعرفة المرة":

عدت منكم بعد أن دوخني الليل وأعماني الطواف²

وارتوت روعي من البؤس الجبلي الرهيب

لم أجد غير الثمار الحجرية

واللغات الحجرية...

إن عفيفي مطر في شعره لا تتكرر الصورة الواحدة وإنما تتعدد وتتباين، يكتف من دلالاتها المشوبة بالغموض نظرا للتعقيد الذي يسكن تجربته الشعرية.

ثم انتقل إلى "تراسل حواس" أو ما يسميها علماء النفس بـ "التداعي" بدأ الاهتمام بها في العصر الحديث باعتبارها وسيلة من وسائل التصوير ونمط من أنماط الاستعارة تقوم

¹. أحمد عبد المعطي حجازي، الأعمال الكاملة، دار العودة، ط1، بيروت، 1983، ص 351-352.

². محمد عفيفي مطر، الأعمال الشعرية الكاملة ديوان (ملاح من الوجه الأميين إقليسي أنموذجا)، دار الشروق، مصر،

القاهرة، ط1، 1998، ص14.

على تداخل الحواس وتناغمها فمثلا تتحول عن طريق التخيل من لمس إلى بصر أو من ذوق إلى لمس الى شم، نقرأ لأدونيس من قصيدته "القصيدة"

أسمع صوت الزمن: القصيدة¹

يد هنا وهناك، القصيدة

عينان تسألان -

هل أغلق النسرين باب كوخه

هل فتح الإنسان

براية جديدة؟

...

يد هنا وهناك، والمسافة

تتنفس بين الطفل والضحية

لكي تجيء النجمة الخفية

وترجع الدنيا إلى الشفافة

شاعر استعار يعتمد على المجازات المكثفة في بناء صورة الواقعة بين التركيب اللغوي والتصور المجرد، فقد ساق في نموذج السابق الصورة السمعية (أسمع صوت الزمن: القصيدة) تليها البصرية في قوله (عينان تسألان هل أغلق النسرين باب كوخه)، من هذه المفارقة بين حاستي السمع والبصر على سبيل الاستعارة المكنية فهي تحليلنا إلى الحيرة والتساؤل، كان لأدونيس لمسة خاصة تميز شعره عن شعر غيره عالج في شعره مشكلات كيانية يعانيتها في حضارته ومجتمعه وتراثه.²

¹ . المرجع السابق، أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص430.

² . هاني الخير، أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2010، ص58.

نجد نقاد العصر الحديث تحدثوا بإجمال عن الصورة الشعرية، وأشاروا إلى ما اعتبروا لها، فعلى الشاعر عدة عناصر يجب أن يعتمدها في تركيب للصورة الشعرية أثناء بناءه للقصيدة المعاصرة من أهمها:

-التضمين:

هو الاستشهاد ببيت أو أبيات عدة وهو من المداخل التي عرج المتناصون عليها وذلك أن يستعير شاعر شطرا أو بيت أو ربما أكثر من شاعر آخر يدرجه في بيت أو قصيدة له، أو أن يضمن الشاعر قصيدته عبارات أو مواقف يستمدّها من المصادر القرآنية أو الدينية ومن المصادر التي يقتبس منها الشعراء ويضمنون في شعرهم: القرآن الكريم، الحديث النبوي، بعض الأمثال المشهورة فمثلا نجد بدر شاكر السياب يضمن في قصيدته جيور والمدنية مصابيح لم يسرج الزيت فيها وتمس النار بعض ألفاظ الآية الكريمة قال الله تعالى: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ﴾¹.

-التشبيه:

هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر آخر في وجه أو أكثر من الوجوه، أي في معنى من المعاني، فالتشبيه من عناصر الصورة الشعرية وبلاغته تكمن في إيضاح المعنى وبيان المراد من النص ينقله من العقل إلى الإحساس، التشبيه يقوم على أربع عناصر (المشبه، المشبه به، أداة التشبيه، وجه الشبه)، يقول الشاعر: أنت كالبيت في الشجاعة الإقدام

المشبه: أنت

المشبه به: البيت

أداة التشبيه: الكاف

وجه الشبه: الشجاعة والإقدام.

ومن ذلك جملة من الاستعارات استدعت الوقوف عندها بالشرح والتحليل يقول الشاعر في رباعية (احتراق):

¹. القرآن الكريم، سورة نور، الآية 35.

وأصبح في لحظة شمعتين

سألت الصباح عن الشمس ذابا

وأرسل من وجه دمعتين

وأوصد في وجه قلبي بابا

فالشاعر هنا بصدد تشبيهه الصباح بإنسان يمكن سؤاله عن شيء ما، فحذف الإنسان وهو المشبه وعبر عنه بلازمة من لوازمه وهي الفعل (سأل) على سبيل الاستعارة المكنية، كما شبه في البيت الثاني قلبه بإنسان له وجه فحذف (وجه) وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، وفي البيت نفسه نلمس استعارة تصريحية حيث صرح المشبه وهو "الباب" وحذف المشبه به "المنزل"

وبظهر ذلك في الأبيات الآتية من رباعيات (لا هبة):

وطيف الحبيب رؤى هاربة¹

دموع الهوى جمرة لا هبة

تناجي دروب الهوى الصاخبة

وروحى معلقة في الليالي

وعادت بأجنحة شاحبة

طيور الهوى هاجرت مرتين

حببتك امرأة لا هبة

حببتك امرأة من خيال

نلمس تشبيهين بليغين، شبه الشاعر دموع الهوى بجمرة لا هبة وطيف الحبيب بـ "الرؤى الهاربة"، ونلاحظ أنه جمع بين معنويين، سواء في التشبيه الأول أو الثاني

حببتك _____ امرأة من خيال

حببتك _____ امرأة لا هبة

يقول الشاعر في رباعية (حنين):

وعاشقة في الهوى لا تطال

وعاشقة بين قلبين تاهت

فترج في راحتها الجبال

هي الروح تحمل للأرض ريحا

نلمس في البيت الأول كتابة عن صفة التشبيه، وهنا تتضمن معنيين حقيقي ومعنى مجازي، لكن المقصود هو المجازي، لكن المقصود هو المجاز، أما الشطر الثاني، نلمس

¹. المرجع السابق، عز الدين إسماعيل، ص 163.

انحرافاً ينم عن صفة العظمة والوقار وكذا الإعلاء من شأن الوطن تغنى الشاعر بالمرأة وجعلها منبراً، يغازل من خلاله وطنه.

رباعية (غربة):¹

حتى السماء تعلقت ببروجها ومضت تولول دعك تلك نجومى

ففي الشطر الأول شبه السماء بإنسان يتعلق، فحذف المشبه الذي هو "الإنسان" وعبر عنه بلازمة من لوازمه وهي الفعل "يتعلق" وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، نلمس في الشطر الثاني تشبيه الشاعر بالإنسان يولول ينادي ويصرخ، وعبر عن لازمة من لوازمه وهي الفعل "يولول" على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا دليل على تمكن في التصوير وغزارة التكثيف الدلالي الذي يضم في مجمله معاني الغربة والحرمان ومحاولة البحث عن الذات المفقودة قصد الإمساك به.

رباعية (قراءة):

صرخة تطلع من بين شفاهي أنا لا أملك شيئاً يا إلهي²
 أن ملكت الفرح اليوم فإني مثقل بالحزن ما جدوى التباهي؟
 ليثني كنت تراباً ليت روجي رحلت كالظل في أي اتجاه
 أنا لا أملك يا أحباب شيئاً فاقرأوا وجهي على كل الجباه

تشمل هذه الرباعية جملة الانزياحات، الاستعارة في البيت الأول قول الشاعر " صرخة تطلع من بين شفاهي" حيث شبهت الصرخة بشيء مادي مرئي ومحسوس قابل للدخول أو الخروج، حذف المشبه وعبر عنه بلازمة من لوازمه الفعل "تطلع" على سبيل الاستعارة المكنية. في البيت الثاني توظيف كناية وهي الكناية عن انكسار الذات ووقوعها في بئر عميق عمق التعاسة الشاعر وشقائه والذي عبر عنهما بـ "مثقل بالحزن" كمركز ثقل وكدليل واضح على تصدع ذاتيته.

¹. عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دراسة نقدية، ط1، دار هومة، الجزائر، 2003، ص55.

². السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، ط3، دار النهضة العربية، بيروت، 1984، ص82.

أما البيت الثالث التمسنا تشبيهين واستعارة تتسق وتلتحم لتتبنى علاقة الانفصال بين الجسد والروح وهذا أمر غير منطقي

التحول إلى تراب — هو الفناء والزوال

الموت والغناء — مفارقة الروح للجسد.

- الخيال:

فقد كان الخيال ولا يزال أداة الصورة الفنية ومصدرها، وله دور في تشكيلها والتعبير عن ذات المبدع والفنان، نجد الشاعر يرتاد بالخيال أصقاع تجربته الصماء، المجهولة التي يعانيتها بالحدس دون القدرة على تحديدها، ويحاول بالصورة تخريج تجربته الغامضة إلى حالة تجليّ يمكن التواصل معها، هكذا يصبح للخيال سحر هو عالم الصورة الشعرية المبتكرة ارتبطت القصيدة الشعرية القديمة بالمفهوم الضيق للخيال، حيث تبناه الشعراء على أساس محدود، "فالخيال من شأنه تضليل المتلقي كونه يقوم على قواعد هينة باحتجاج يُخيل وقياس يصنع فيه ويعمل".

أما الخيال عند "بودلير" قدرة جبارة في استتطاق الباطني الخفي حيث يعتبر أعظم القدرات الإنسانية التي تقوم باختزال المتعدد المتعارض في وحدة باطنية كلية عبر تراسل صوفي لعناصر الوجود، فاستعاد الخيال الشعري الحديث مكانته منذ العهد الرومانسي، حيث كانت فلسفة الخيال الشعري الحديث مكانته منذ العهد الرومانسي، مقدمة نظرية الرمزية في الخيال والرمز، إن الخيال يلاشي الخلف المادي عن حقائق الموجودات، وقد أجريت هذه الدراسات للخيال الإبداعي من قبل علماء النفس وعلماء الاجتماع، حيث أنه ملكة إبداعية بواسطتها يستطيع المبدع من خلالها تأليف الصور اعتمادا على ما يختزنه داخل ذهنه من إحساسات متعددة الروافد، لذا أصبح الخيال عنصر أساسيا في التصوير وتعتبر الصورة معرضا لإظهار قدرة الشاعر على استخدام ملكته.

2. الصورة الشعرية عند عبد الحميد شكيل:

الشاعر عبد "الحميد شكيل" هو شاعر من شعراء الحداثة الجزائرية المعاصرين الذي وثقوا العديد من القضايا التي عاشها عبر حقب زمنية ليكشف عن مدى معاناة الفرد

الجزائري، وقد كانت جل قصائده الشعرية هي صرخة الإنسان المعاصر الناقم على سياسة الألم والتتكيل التي يحيها الفرد العربي وقد انتقينا بعض المقاطع الشعرية منها:

ونحن-نعلم أيها المذعي الجبان¹

بأنك لا تقدر على ردع ذبابة

تظن فوق رأسك الثمل

وتزعم في الخطب الكثير

بأن النعيم والسعادة الملونة

ستغمر الجميع،

وفي مقطع آخر نجده بصورة حالة الألم الذي هو فيه، في مناجاة صوفية لعل الله يستجيب لسواه ورجائه فيقول:

"الغوث"²

الغوث...

يا باسط الرزق،

يا عادم لون البهوت،

لا تعكر صفو مرائحي،

رحماك يا خالقي،

1- فنية الإيقاع عند عبد الحميد شكيل:

أ/إيقاع الحرف:

عمق الإيقاع في الشعر المعاصر، ينجم عن شحن الحروف بمختلف التناغمات الصوتية وهنا يكتمل الجمال، بمعنى لكل حرف في النص الشعري دلالاته الصوتية وبُعد الدلالي، وعند

¹. عبد الحميد شكيل سنابل الرمل... سنابل الحب، موفم للنشر الجزائر، ط1، 2008، ص ص 34-35.

². عبد الحميد شكيل: مرايا الماء "مقام بونة"، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2005، ص 151.

التوغل في رحاب دواوين الشاعر "عبد الحميد شكيل" نستنتج أنه من المبدعين الذين تلاعبوا بالصوت والحرف والكلمة فنجده يقول في مقطع من نصه:

وطن للصرع،¹

أم وطن للضياح،

أم وطن للمتاع،

أم وطن الضباع

نجد التمازج الكبير بين هذه الحروف ولد نغمها موسيقيا منسجما وهذا ما أدى إلى تعايش الأذن مع مستوى إيقاعي واحد عمد الشاعر إلى تغيير الحرفين (ص/ر) السطر الثاني (ض/ي) كان بصدد خلق دلالات تستدعي تعدد القراءات لدى المتلقي وتباينها.

الجناس:

وظف الشاعر الجناس الذي هدف من خلاله إلى توليد نغمة موسيقية إمتاعية متواترة توحى بالتناغم الدلالي وقرّة في السبك والتلاعب بالحروف والكلمات أن يُوصِل للمتلقي ما يعاينه الوطن من تشتت وضياع وعدم الاستقرار.

وظف الشاعر حرف "العين" في نهاية كل سطر والغرض منه هو إحداث نغم موسيقي وبذلك تحقيق الإيقاع الداخلي كما أنه صوت حلقي مجهور احتكاكي.

عمد الشاعر في توظيف الأسلوب البلاغي فالجناس يمنحها بعدا إيقاعيا خلايا وواقعا مستحبا لدى المتلقي، والغاية الجمالية من توظيفه لفت انتباه القارئ من خلال وقعه المستحب على الأذن.

ب/إيقاع الكلمة:

تعتبر الكلمة عماد النص، فالكلمة هي أساس القصيدة، وحتى نلج عالم الكلمات لا بد لنا من كشف السبل والعلائق التي اعتمدها شاعرنا "عبد الحميد شكيل" في توظيف هذا الزحم الكمي من الكلمات التي تراوحت بين الأسماء والأفعال في ديوانيه (مدار الماء، فجوات الماء) والتي ارتكز عليها على توليد إيقاع دلالي يقول:

¹. عبد الحميد شكيل: فجوات الماء (نصوص ابداعية)، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2007، ص44.

زيتونة في فرح الينابيع

مشتلة في ريف البلاد المهمش،

أغنية تسكنها فواجعنا التي فرخت في القلوب،

واستوت على الأعمدة!

نتسلق سفحك

تحتشد الكلمات في هذا المقطع بصورة مكثفة، والأسماء لها حضور فعال ويبدو أن الشاعر عبر عن مدى حزنه وألمه والمآسي التي أثقلت عاتقه ويظهر ذلك في قوله: فواجعنا التي فرخت في القلوب.

ومنه نستنتج أن الشاعر اعتمد أسلوب التشفير والتعظيم بدل التصريح وهذا ما يجير القارئ على التأمل الدقيق، كما نجد بعض الأسماء انتهت بتاء مربوطة مثل: (زيتونة، مشتلة، أغنية). جاءت لتوليد إيقاع، يتميز حرف التاء بكونه صوت لهوي، أسناني، مهموس.

ج/إيقاع الجملة:

تعتبر الجملة القاعدة الجوهرية والوحدة المحورية لبناء النص، فهي عماده وأبرز مكوناته، نجد عبد الحميد شكيل يقول:

فتعالي أيتها الوغلة الجميلة¹

نشرب نخب الرفاق!

ننشد المرآثي الحزينة!

نقرأ الأشعار المفجوعة!

تتوج هييون أميرة البحر...

سيدة للمدن المستباحة!

في هذا المقطع الشعري نجد تزامناً للجمل والكلمات، فالشاعر في نصه يتقاسم الألم مع الآخر، نلاحظ في هذا المقطع تكثيف للجمل الفعلية وذلك بتوظيفها متتالية لا فاصل

¹. المرجع السابق، عبد الحميد شكيل، مرايا الماء، ص163.

بينهما، كما نجد هذه الأسطر توضح وتبين معاناة الشاعر الداخلية وترصد أسباب تدهور حالته النفسية، من حزن عميق وألم ملازم له في أغلب أسطره الشعرية.

2- ظاهرة التكرار عند عبد الحميد شكيل:

لقد اهتم الشاعر بها نظرا لأهميتها في تفعيل الإيقاع الداخلي وإعطائه رونقا، وقد يُنم التكرار عن نفسية الشاعر فتكراره للكلمات توحى بمحاولة الشاعر لإيصاله معنى مراد لا يستطيع الإدلال والتصريح به.

أ/تكرار الحروف نجد قوله:

يجترحون قرن الشمس،

يقتحمون أصقاع الأرض،

تهوهم نساء الدنيا جميعا،

كانوا أشراء..

نجد في هذا المقطع هيمنة واضحة لحرف (النون)، كره الشاعر بكثرة ليصور لنا حالة الألم التي يعانيتها مثال ذلك (يجترحون، يقتحمون)

ب/تكرار الكلمة:

لعل نصوص عبد الحميد شكيل كانت ثرية بهذا النوع من التكرار الذي برز بوضوح في عدد من المقاطع نجد في قوله:

كنت تمشي...

ثم تمشي...

وتمشي...

كرر الشاعر الفعل "تمشي" ما أحدث أثرا دلاليا، إيقاعيا قويا، عبر من خلاله عن قمة العناء والشقاء الذي توجه به للمخاطب.

ج/تكرار العبارة:

هو نوع آخر من أنواع التكرار ويكون بتكرار عبارة واحدة في بداية أو نهاية كل مقطع شعري، كما نجد الشاعر عمد إلى تكرار جملة واحدة في نهاية نصه قرابة ثلاث مرات في قوله:

واعتبر ما جاء في القول هراء...

فلنودع بعضنا

قبل الفراق....

فلنودع بعضنا

قبل الفراق

فلنودع بعضنا

قبل الفراق.

كرر الجملة الفعلية (فلنودع بعضنا قبل الفراق) لكي يعبر عن لهفته وحنينه وشدة شوقه وأن الفراق شيء ملازم لا مفر منه فإلحاحه على التوديع أكسب الصفة رونقا خاصا وجمالية مميزة.

3- ظاهرة الغموض في شعر عبد الحميد شكيل:

يعتبر الغموض ظاهرة واضحة في الشعر حيث يعد عمودها الفقري موضوعها الأساس، فهذه الظاهرة عبرت بوضوح عن ما يحاول الشاعر الجدير الإدلال به والسبب وراء غموض التجربة الشعرية، هذا لكونها تجربة ماوائية تصدر عن الذات الباطنية وعن انفعال المبدع، فهذا الغموض انبثق من أغوار النفس وعبر عن خلجاتها ونصوص "عبد الحميد شكيل" تميزت بنوع من الغموض جعلها تتميز بجمالية، فنجد عبد الحميد شكيل يقول في قصيدته (أشجار البحر، أشجار القلب).

هناك وردتان،¹

هناك نجمتان،

هناك نغمة وآه!

تكبل الصهيل

تلجم البراري

تقاوم الضباب والضجيج،

وردة الحوار...

ورغبة الصغار

نجد بأن الشاعر اعتمد لغة تشفيرية غامضة وأسطر القصيدة مبهمة المعاني، غامضة الأفكار وهذا ما يجعلنا لا نندوقها ولا نفهمها، وفي السطر الأول تطرق لفكرة محددة فقد أشار لوجود وردتين، أما الثاني والثالث اختلف فيها التعبير دخل في فكرة توحى بالحزن والألم في قوله: (نغمة، وآه، تكبل، الصهيل) فالغموض في هذا النص تشكل من خلال الانسجام الواضح بين أسطر القصيدة وهذا ما يُحيل القارئ إلى التأويل ويدفعه لطرح الاستفهام.

4- الإيقاع الدلالي عند عبد الحميد شكيل:

أ/الجناس: وظفه الشاعر ومثال ذلك في ديوان "صهيل البرتقال"

حين يظل الجرح: صرخة تكوي القلوب²

حين يرتسم الحب شارة في كل الدروب

عندما الموت الأزرق يسري في نسغ الشجرة العظيمة

وتنتصب الشفاة: في بوابة افريقية قديمة

¹ . المرجع السابق، عبد الحميد شكيل، فجوات الماء، ص 10.

² . المرجع السابق، عبد الحميد شكيل، فجوات الماء، ص 30.

يتجلى لنا في هذا المقطع الصوتي من خلال التواتر الذي تحدثه اللفظتين المتجانستين (القلوب/الدروب)، (العظيمة/القديمة) ففوة هذا الجناس في تقريب مدلول اللفظ مع صورته ويقوم الجناس بدور صوتي يثري الإيقاع بنغمات يكون في ترديدها تجليا للصورة وإثارة الأذن.

ب/التضاد:

والمطلع على قصائد "عبد الحميد شكيل" يجدها لا تخلو من الثنائيات الضدية التي تعطي هي الأخرى إيقاعا موسيقيا للقصيدة، ومثال ذلك قوله في ديوان "قصائد متفاوتة الخطورة"

براعتي الوطن

بدايتي، نهايتي تسبيحة الشحن

في العالم مظلل، كفضة الخريف!!

فأنت من تكون يا صاحبي؟

فالتناقض هنا وقع بين لفظتي (بدايتي، نهايتي) هذه الثنائية تعطي للنص كثافة فتعوض الحاصل في البنية الإيقاعية الخارجية التي كان يصنعها الوزن ببنية موسيقية داخلية.

ج/الطباق:

لا تخلو قصاص "عبد الحميد شكيل" من مثل هذا اللون البديعي اللفظي الذي يزيد من جمالية وبلاغية ومثال قوله:

كوني الخط الواصل...!¹

كوني النقطة القصوى...!

كوني الجسر في رجاحته...!

لا تكوني

القطع والمفترق...!

¹. عبد الحميد شكيل: كتاب الطير، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية موقع للنشر، الجزائر، ط1، 2008، ص30.

نلاحظ التطابق السلبي بين لفظتي (كوني ولا تكوني) فالأولى مثبتة والثانية منفية، وتكمن بلاغة هاتين اللفظتين في أنهما صنعا بلاغة شعرية ساهمت في تحقيق انسجام على مستوى المعنى وكذا إضفاء رونق وجمالية في القصيدة.

د/الترادف:

اعتاد عبد الحميد شكيل الجمع بين المترادفات في دواوينه ويتجلى لنا ذلك في قوله في ديوان "الركض باتجاه البحر"

في عينيك ألمح ظل النور !!¹

أتواري خلف الشجر العاري !!

أرصد خطواتك المتعبة

أرقب خفقان قلبك الوديع

وقوله أيضا

سيدتي المحترمة

الآن أكاشفك

الآن أصارك

يتجلى لنا الترادف في هذه المقاطع من خلال الألفاظ (أرصد، أرقب) وكذا (أصارك، أكاشفك) فكل لفظة من هذه الألفاظ المترادفة لها دور كبير في توجيه واستقصاء أبعاد المعنى ودلالته.

هـ/ الصورة البلاغية:

من أدوات الصور البلاغية التشبيه والاستعارة والكناية وهي أدوات اعتمدها الشاعر في تركيب صورته الشعرية، قد أفاض "عبد الحميد شكيل" في تشبيهاته إلى درجة للرمل موسيقى على النحو الآتي:

¹. المرجع السابق، عبد الحميد شكيل، فجوات الماء، ص 30.

هو الآن،¹

يتمدد على موسيقى الرمل،

طاعنا صمت الفراغ !!

هو الآن،

يصفف خيول

أحزانه،

قارعا،

طبول المطر

شبه الشاعر في هذا المقطع الرمل بألة موسيقية، فاستعار من الآلة الموسيقى التي تصدرها، ووظفها إلى جانب الرمل فأصبح الرمل هو الذي يحدث الموسيقى، يوظف الشاعر كناية عن كثرة الأحزان بقوله (يصفق خيول أحزانه) وقوله (قارعا طبول المطر)، فاستعار الشاعر وأسندته إلى قارعا ليدل على البداية بالشروع في القيام بشيء ما قد يكون فعل القراءة.

نجد الشاعر "حبيبة محمدي" في قولها:

نشبه أحلامنا²

بالشعر كي تعود

نشبه دروبنا المضاعة

على الحدود

ونحمل خدوشنا

إلى طرفنا المؤدي

من الوريد إلى الوريد

¹. المرجع السابق، عبد الحميد شكيل، ص37.

². حبيبة محمدي، وقت في العراء شعر، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، ط1، 2007م، ص14.

إلى مسائنا الوحيد

فالشاعرة تشبه في هذه الأسطر أحلامها بالشعر كي لا تضيع، ثم تشبه الدروب لكن لم تصرح بالمشبه به، لتحمل بعدها خدوشها إلى الطريق المؤدي من الوريد إلى الوريد، للدلالة على عمق الخدوش، أو للدلالة على قصر الطريق الذي تضيع فيه الأحلام، يمكننا القول إنها صورة تدل على الأحلام الضائعة في زمن الآهات.

ر/الصورة الرمزية:

يعد "عبد الحميد شكيل" من بين الشعراء الذين توجهوا للطبيعة، ينهل من عناصرها لإضفاء الحركة والحياة على ديوانه من خلال قوله:

وبجسمي علقت سبع سنابل¹

كانت تراهن كيما نعبر جسر المهزلة!

لكنه وقت الغبار كان،

وكنا نرفض وحش المرحلة!

انتهيت في لغو التواشيح التي لا تغادر

سويت الماء بالريح

فالشاعر هنا يرتمي في أحضان الطبيعة يستقي منها عناصرها للتعبير عن ما يحول في خاطره وعن مشاعره وأحاسيسه، حيث يوظف السنابل للدلالة على مأساة وطنه ويرمز بالغبار للثورة أما قوله نرفض وحش الثورة، فيدل على الجهاد في وجه الاستعمار، لأن الوحش رمز عن المستعمر، وفي قوله سويت الماء بالريح هو رمز عن الهناء والاستقرار فالسنابل لا يحييها إلا الماء، فالماء والريح دلالة على إعادة الحياة للسنابل وتوظيفه لهذه العناصر الطبيعية يكشف عن براعته في التصوير الذي يحقق جمالية الأثر.

تنوعت رموز الشاعر من موطن لآخر في الديوان مثلما يظهر في قوله:

1. المرجع السابق، عبد الحميد شكيل، مرايا الماء مقام بونة، ص 10.

جسدي...

يا أبي ماء أجاج

طعنة الريح التي في الأفاصي،

غبش الوجد،

الذي غطى المدنية

أعطى المرید فتح المرايا

ومضة من فتون الشعاع!

فالشاعر هنا يرمز بالماء الأجاج الذي يعني أنه ماء ملح ومرّ، وبالريح إلى حالته النفسية الثائرة كالماء والريح، وتوظيفه لرمز المرید وهو مصطلح صوفي يعني الطالب أو التلميذ في الصوفية، فكأن الشاعر بصدده وصف حالة شعورية إيمانية، مما يدل على براعته في تشكيل صورته وعلى العموم تكمن براعة الشاعر في استنطاق خياله وتركيب صورته على نحو يوحى بالعبقرية وسحر الإبداع.¹

3. الصورة الشعرية عند خالد بن صالح (ديوان سعال ملائكة متعبين):

1- تجليات الرمز في الديوان:

تتجلى بعض الرموز في جل القصيدة التي تكتنف محمولات فلسفية وتاريخية منها:

المرأة تحضر المرأة بشكل ملفت في جل قصائد كتاب "سعال الملائكة متعبين" بكل حضورها الأنثوي والإنساني العميق، والمرأة هي رمز الحياة والعطاء والجمال، هي المتقلبات من رومانسية قديمة، لكي لا تكون في نظر الرجل إلا جسدا فقط، يحاول الشاعر من خلاله استعادة علاقته الطبيعية للمرأة من حيث هي الإنسان بالدرجة الأولى بكل ما يحمل من مشاعر وتناقضات وأفكار ورغبات...

¹. المرجع السابق، عبد الحميد شكيل، مرايا الماء، ص10.

البحر: يتحلى حضور البحر كرمز للمغامرة وكذا الاتساع والاعتراب في أكثر من موضع داخل الكتاب، خالد بن صالح الذي يعيش بعيدا عن البحر، ذلك أن الشاعر يريد أن يقدم لنا تجربة حية في اقتحام أماكن غريبة والبحث عن احتمالات للانفتاح اللغوي على الذاكرة الحية للأدب والشعر خصوصا، البحر الذي يرمز للحلم والرغبة في الانطلاق هو كذلك حاجز بينه وبين عالم آخر يربط معه جسورا وهمية ليصل إلى هذا المشترك الإنساني العالمي.¹

2- الصور المبنية على التشبيه:

إمرأة كأنها جيوش من الأفكار، احتلال مزيف

شبه الشاعر المرأة بالجيوش، هي جيوش من الأفكار ليست حسية بل معنوية وقد أعطاها صفة الجيش لما لها من كيد عظيم وقوة عسكرية مكنونة

امرأة لا غبار عليها، قطعة رخام

هنا تشبيهه بليغ حيث شبه الشاعر المرأة بقطعة من رخام لما لها من جمالية وبهاء، كما هو معلوم أن المرأة تتأثر بأبسط العواطف، وقطعة رخام يجب أن تترك معرضة لمواقف صعبة فهي سهلة الانكسار هذا ما زاد التشبيه عند الشاعر قوة وجمالا.

امرأة خفيفة الظل، فراشة تحترق

في الجزء الاول " امرأة خفيفة الظل" نجد أن الشاعر استعمل الكناية وهي كناية عن الحشمة والحياء، أما الجزء الثاني استعمل التشبيه حيث شبه المرأة بالفراشة لما لها من حسن وجمال.

وخاو قلبي المنكمش كعلبة بييرة

لقد شبه الشاعر هنا قلبه بعلبة البييرة التي تتعرض للانكماش، بعد أن تفرغ وهذا ما يعاني منه قلب الشاعر الخاو حيث أصبح قلبه كالعلبة التي تتعرض لتهميش.²

¹. خالد بن صالح: ديوان سعال ملائكة متعبين منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010 ص 19.

². المصدر السابق، خالد بن صالح ديوان "سعال ملائكة متعبين"، ص 60.

وموتا بارد التفاصيل كشتاء في الأربعين

نجد في قول الشاعر تشبيه بليغ حيث شبه الشاعر الموت بالشتاء لما يحمله الشتاء من برد وقرس، وهذا الشتاء في الأربعين، وأن الموت يكون أشد وقعا على الأهل، لذلك جعل من هذا الشتاء.

تمر على اشتهايي الصباحي كومضة ساحرة

شبه الشاعر المرأة بالموضة الساحرة التي تمر على اشتهائه وأنظاره في الصباح وجعل هذا المرور سريعا نظرا لما يحويه قلبه من شدة رؤيته للحالة التي صار غائب فيها عن مخيلته.

كفراشة تهفو في الممر الضيق إلى القصيدة

شبه الشاعر الفتاة بالفراشة، وهاته الفراشة تبحث عن مخرج تخرج منه إلى ممر ضيق، وهذا بسبب معاناتها في المجتمع

أحيانا تبدو كبحر يتنفس غواية عابرة

نجد استعارة مكنية حيث جعل البحر كشخص يتنفس، كما شبه الشاعر الفتاة بالبحر لما له من عمق وحمل للأعباء والفتاة أيضا تحمل المشاكل في داخلها.

يا صديقي الذي تراكم كقبيلة من النحل

شبه الشاعر الصديق بالنحل الذي تراكم، هذا التراكم دلالة على عدم الترتيب إلا أن النحل وكما هو معروف بتنظيمه، فعلى الرغم من تراكم المشاكل في ذهنه إلا أنه بقي صامدا.¹

3- الصور المبنية على الكناية:

أحزانك حثيثة

جعل الشاعر من الاحزان في نفسية الشخص وذلك ليبدل على كثرة هاته الاحزان

شهق القمر فاغرا فمه

¹. المصدر السابق، خالد بن صالح، ص 69.

جعل الشاعر هنا القمر بمثابة الشخص الذي يندهش لموقف أعجبه وانداهش منه لعدم توقعه، وهاته الدهشة قد تكون ايجابية أو سلبية وربط هذه الدهشة بالقمر ومعلوم أن القمر عظيم إلا أنه تعرض هو الآخر للدهشة.

بداخلي يهتز عرش

في قول الشاعر نجده يتألم من شدة المعاناة وجعل داخله يحمل عرشا وكأنه بلدا بحد ذاته من حيث المساحة، وهذا كناية على الهموم التي يحملها.

ليتك تعرف كم مرة مت قبل اختراع اول ابتسامة

في الشطر الاول "ليتك تعرف كم مرة مت" كناية عن شدة المعاناة وعن ما يخلج داخله وعلى أنه مات أكثر من مرة، هذا دلالة على قسوة الالم الذي يعيشه ونجد في المقطع نفسه "اختراع اول ابتسامة" استعارة مكنية حيث جعل الشاعر الابتسامة وكأنها تخرع من طرف الصانع.

كما لو أنني سأكتفي بقضم أصابعي

نجد هنا كناية من خلال قوله "بقضم أصابعي" وهو بهذا وصل لدرجة عظمى من الندم والحسرة.¹

4- الصور المبنية على الاستعارة

نلمح في قصائد الشاعر الكثير من الصور الاستعارية أهمها:

امرأة ليست شتاء أو فصلا آخر لحظة دفء

وتغير تسربات الحروف بين شقوق الكلام

جعل الشاعر هنا الحروف بين شقوق الكلام كالماء الذي يسري وينفذ بين الأصابع، أو عبر الجدران التي تتعرض للانشقاق الذي أصابها من خلال الظروف التي مرت بها.

ونصفي الممتلى فكرة

في قول الشاعر استعارة مكنية حيث شبه الافكار بالمياه التي تصفى وتعرض للغزيلة.

¹. المصدر السابق، خالد بن صالح، "ديوان سعال ملائكة متعبين"، ص 68.

الصخب والعنف يملآن فم التلفزيون

نجد من خلال قول الشاعر استعارة مكنية إذا جعل التلفزيون بمثابة الشخص الجائع الذي فمه ممتلئاً، وربط هذا العنف والهمجية بالصخب نظراً لما عانتها الأمة من قهر ومعاناة.

في الزمن المتكسر

شبه الشاعر الزمن هنا بالزجاج والرخام الذي يتعرض للكسر بفعل فاعل والزمن شيء معنوي منحه الشاعر صفة الشيء المادي الحسي.¹

تعرت نجمة في السماء الثامنة

استعارة مكنية حيث شبه الشاعر النجم بالشخص الذي يملك أرجلاً ويخطو بخطواته إلى أنها تعثر بفعل فاعل.

أثار الندوب التي تتركها لأفكار على هامش عض

شبه الشاعر الأفكار بالوحش الذي يعض ويخدش بأنيابه وأظافره وقرينة ذلك هي "الندب" وفعل العض.

كان تجد القمر ماثلاً أمام الباب وتحت ابطه وصية قديمة

جعل القمر لا بمثابة المتهم الذي يمثل أمام القاضي، حيث حذف المشبه به وترك قرينة دالة على ذلك وهي "ماثلة".

كي يشنق المطر العيون الفقراء أقصد الشقراء

شبه الشاعر المطر بالشخص الذي له أحاسيس ومشاعر، يشنق ويعطف حيث حذف المشبه به وترك قرينة دالة على ذلك وهي الفعل "يشنق".

مطر صغير في غيمة هاربة:

شبه الشاعر هنا المطرب بالصغير، وشبه "الغيمة" بالشخص الذي يهرب على سبيل الاستعارة المكنية.

¹. خالد بن صالح، "سعال الملائكة متعبين"، ص 70.

بينما يحتضن مطر خفيف فستان فتاة تطل من طابق علوي

حيث شبه الشاعر المطر بالشخص الذي يملك أحضاننا، حيث حذف المشبه به وهو الأم وترك قرينة دالة على ذلك وهي الفعل "تحتضن" وهذا ما زاد المعنى قوة وجعله أكثر وضوحاً وجمالاً.¹

4. الصورة الشعرية عند يوسف الخال:

أ- البناء الداخلي للقصيدة

أ/التشبيه:

وظف يوسف الخال تشبيهات شتى نذكر منها:

(فكأنني وجدت لكي أجتلي كنهني) تشبيهه بليغ.

الأداة: كأنني

المشبه: ذاته الثانية

المشبه به: ذاته

(وكان التاريخ ساحة حرب) تشبيهه بليغ

الأداة: كأن

المشبه: التاريخ

المشبه به: ساحة الحرب

فقد شبه التاريخ بساحة الحرب التي تشهد أحداث وقائع تاريخية، فهذه التشبيهات ساهمت في تكثيف الصورة الشعرية، فالشاعر أوجد هذه العلاقات ليعبر بها عن موقفه وتجربته الخاصة مما يجعلها تحمل من الدلالات والإيحاءات لتكسب النص قدرة هائلة على العطاء والاتساع.²

¹. المصدر السابق، خالد بن صالح، ديوان سعال ملائكة متعبين ص ص 71-75.

². يوسف الخال، آلية بناء الصورة الشعرية، قصيدة الحرية، ص 24.

استخدم يوسف الخال كم هائل من الاستعارات في قصيدته "الحرية".

(ملعب الشمس مغنى) استعارة مكنية، حيث شبه الشمس بأن لديها ملعب فشبها بالكرة، فحذف المشبه به وترك قرينة تدل عليه وهو (الملعب).

(أمتلى وجه الحقيقة) فهي استعارة مكنية شبه الحقيقة بوجه الانسان حذف المشبه به ودل على لازمة من لوازمه وهو الفعل (أمتلى).

(فأحيك الرؤى) كذلك استعارة مكنية، شبه الشاعر الرؤى بالنسيج الذي يحاك حذف المشبه به وترك قرينة تدل عليه الفعل (أحيك).

(طيف الحق) استعارة تصريحية شبه الحق بالشبح الذي لديه طيف وحذف المشبه وهذا على سبيل الاستعارة التصريحية.

(أفجر الدمع بحرا) وهي استعارة تصريحية حيث شبه دموع الانسان بالبحر، وحذف المشبه (الانسان) ودل على لازمة من لوازمه وهو الفعل (أفجر) وهذا على سبيل الاستعارة التصريحية.¹

ج/الرمز:

يعتبر "يوسف الخال" من بين الشعراء الحدائين الذين اهتموا بالرمز في بناء فصائدهم ومن بين أهم الرموز والتي وظفها في قصيدة "الحرية" نذكر منها:

أرود الجمال فجرا وفجرا

كل فجر أروده أفرش الأرض

ضحايا، وأفجر الدمع بحرا

لاتزال الرياح تلوي خوافيها:

¹. المرجع السابق، يوسف الخال، ص25.

وتهوي به إلى ما تعمي
فيصير الوجود غمو الظلام
وتصير الرياح طيفا ووهما

أناهر يارب! في أضلعي الشوق:

إلى رؤية الحقيقة حرا
شاهد إن رأيتها، أعلن عنها
صراحا لدى الخليفة طرى

المتأمل لهذه المقاطع يلفت انتباهه إلى وجود عدة مفردات منها "الفجر" والذي يرمز به إلى الحرية، وكذلك "الرياح" يرمز بها إلى العراقيين التي تعيقه في تحقيق أماله وتأخذه حيث لا يريد هو الذهاب وكذلك "الظلام" ويدل على فقدان الحرية التي هو متشوق إليها، ورمز إليها كذلك برمز "الحقيقة".¹

II- البناء الخارجي للقصيدة :

أ/الإيقاع:

وظف "يوسف الخال" موسيقى النغم حيث يقول:

أتملى وجه الحقيقة أيان

أتملى وجه لحقيقة أيبان

0/0//// 0//0/0/ 0/0///

فعلاتن فاعلاتن فعلاتن

يا إلهي شدّد جناحي وزوده

¹. المرجع السابق، يوسف الخال، الية بناء الصورة الشعرية ص 27.

يا إلهي شدد جناحي وزوده

0/ 0/0//0/ 0//0/0/ 0/0//0/

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فا

استخدم يوسف الخال البحر الخفيف لأنه مكنه من تفجير الأسئلة الوجودية وثقله فالجهد الإيقاعي كشف عن بعض معالمه.

ب/القافية:

يقول:

أنا حر يارب، حر لي العتمة

مسري، وملعب الشمس مغنى

أتملى وجه الحقيقة أيان

تراعى، وأي فعل تبني

فأحيك الرؤى، رؤى العقل، فكرا

نلاحظ من خلال هذه الأبيات نوع الشاعر في القافية (لي العتمة، مغنى، أيان، تبني، فكرا) مما زاد إيقاعا يتلاءم مع نفسيته، فهو عنصر جوهري يزيد في ثراء موسيقى الشعر بالرغم من أن الشاعر حاول الخروج من القافية والتحرر منها، مما أدى به إلى التنوع والتغيير حسب الحالة والتجربة التي يمر بها الشاعر.

نجد يوسف الخال يوظف الرموز المسيحية، فالمسيح في شعره، رمز للعذاب الإنساني، ومنبع للخلاص ورمز للبساطة والحب الإنساني، تتمثل طريقة "الخال" في توظيف هذا الرمز في الحاضر بالماضي وإضافة صفة الانسانية والشمولية على مشاكله الراهنة، فكانت الرموز الاسطورية والتاريخية للتجربة الانسانية العامة، للتعبير عن مشاكله.¹

حيث أشار "الخال" للصور التجسيدية للأسطورة، أي أنها تجسد المجردات من خلال قوله "وفضل الأساطير على الشعر أنها لا تعط بل تجسد والتجسيد تجربة حية ترفض النظر والكلام

¹. يوسف الخال، دقاتر الأيام، بيروت، ط1، ديسمبر، 1978 ص 358.

المبين ومجد الانسان أنه يخطئ فلو كان لا يخطئ لما كان له رجاء¹ فالشاعر يوظف "الرمز" والاسطورة لتجسيد المجرّد هي مجرد وسائل لتحقيق شعرية القصيدة فتوظيف الرموز أو الأساطير تابعة لطبيعة التجربة الشعرية.

قصيدة "الحرية":

أنا حر يارب، حر: لي العتمة²

مسري، وملعب الشمس معنى

أتمنى وجه الحقيقة أيان

تراءى، وأي فعل تبني

فأحيك الرؤيا، رؤى العقل، فكرا

يتجلى مع الزمان، ويعني:

أي فكر يؤرخ الناس أجيالا

ويبني لغاية الكون معنى

ويرد الفناء وهما، وظيف الحق

دنيا، وقوة الشر وهنا

أنا حر يارب! ما أنت حر؟

¹ يوسف الخال، مذكرة مقدمة لنيل الماجستير في الأدب العربي، فيفري 2015، ص 129.

² المرجع السابق، يوسف الخال آلية بناء الصورة الشعرية، ص ص 25-27.

خاتمة

خاتمة:

أخذت الصورة الشعرية حيزاً معتبراً في النصوص بمختلف الدلالات النفسية، حيث قامت على عنصري العمق والتكثيف الدلالي، بناها الشاعر انطلاقاً من استثمار لغة بسيطة ففجرها وصنع عنصر المفارقة توصلنا إلى:

من حيث مفهوم الصورة الشعرية: لقد أخذت الصورة معنى الهيئة والخلة والشكل الظاهر، كما أخذت معنى المثل والتشبيه بالتمثيل أو بما يتوهم أنه يماثل نموذجاً ما على أساس التشكيل الجمالي والمحاكاة العادية والرؤيوية.

على قدر الانشاء والمحاكاة يكون التحصيل والتخييل، على أن تتناسب عناصر الصور ومكوناتها وترتيب أجزائها وأنماطها.

الصورة الشعرية محاكاة تشكيلية وتخييل ذهني الأساس فيهما تتشابه المنقول والأصل، على قدرة الشاعر في الإبلاغ والتواصل، وجودة البيان والظهار وتقريب المحاكاة بالتناسب والمقاربة، يكون تحصيل الفهم وإرادة القصد (التخييل) عند المتلقي.

إن الصورة بطبيعتها الشعرية مدخل إلى الطبيعة الإنسانية الخاصة زمن الانفعال وللسامع/ المتلقي، أن يدرك البعد النفسي والحقيقة التاريخية والاجتماعية مع تحديد زاوية التصوير، وتنظيم الصورة وتناسقها العام وتكاملها وترابطها.

- من حيث علاقة الغرض بالصورة الشعرية

الغرض مجموعة صور جزئية تشكل صورة مركبة أو صورة كلية.

تتخذ المحاكاة الغرض وسيلة لإنشاء الصور الشعرية.

فالواضح أن صناعة الصورة الشعرية في مندرجاتها المتعددة هي وليدة اللغة في صوغها اللبساني المخصوص، تتبلور من خلال تشكيلها المميز وعدولها عن مسار صوغها الاحالي إلى مسار صوغها الايحائي، إن التنوع في استخدام الأساليب كان مرفقاً بالحواس والألوان، فتشكيل الصورة من حيث المضمون يتم من خلال الوسائل المتنوعة وتكتمل الصورة

من خلال المؤثرات النفسية أو الاجتماعية أما في ما يتعلق باللغة ترتبط بطبيعة التجربة التي يعيشها الشاعر، فيمكن له أن يبني لغته على الصراحة و الوضوح ويرسم صورته على أساسها، وتعد الصورة أساسا تقوم عليه اللغة الشعرية و الوسيلة الأهم في التعبير عن حالة أو رؤية أبدعها ذهن الشاعر، شغلت الصورة الشعرية حيزا مهما من النص حيث تعد الركن الأساس في البناء الشعري فهي تواكبه في ظروفه وأحواله وتبقى الصورة الشعرية خلقا جديدا طالما هناك شعر وشعراء مبدعون وفي ختام عملنا هذا نصل الى نتائج عامة ترتبط بالإجابات عن فرضيات و إشكالات تم طرحها:

- صعوبة تحديد مصطلح معين للصورة الشعرية أدى الى اختلاف وتباين مفهومها في الدراسات النقدية منها والحديثة.
- من أكثر الأنماط الحيوية القادرة على رسم الصور بشكل واضح هي: التشبيه، الاستعارة وأكثرها دقة وإيحاء (الرمز).
- الصورة الشعرية مادتها مأخوذة من الواقع وأضفى عليها الشعراء أحاسيسهم وانفعالاتهم.
- اعتمد الشاعر على لغة تبدو بسيطة الا أنها تسهم في اظهار المعنى وتوضيح الصورة.
- عدم وجود تعريف متاهي لمصطلح الصورة الشعرية (الصورة الفنية، الأدبية) وقد سماها عز الدين إسماعيل بالتوقيعة.
- تأكيد العلاقة بين المتلقي والنص، ودور الصورة الشعرية في ذلك فهي العصب الرئيسي الذي يتحكم في التأثير على المتلقي.
- كانت الصورة الشعرية عندهم يلجأ فيها المبدع الى استخدام الرموز والصور التي تخيل الى التأثير في المتلقي.
- وفي الأخير نشير الى أن النتائج المتوصل اليها من خلال هذا العمل ليس مجزوما بصحتها مادامت الاعمال الأدبية في تزايد والدراسات في تطور مستمر.

قائمة المصادر

والمراجع

المصادر والمراجع:

القرءان الكريم

سورة نور، الآية 35.

الكتب:

1. ابراهيم أمين الزرزموني، الصورة الشعرية في شعر علي جارم، ط1.
2. ابراهيم رمانى، الغموض في الشعر العربي الحديث.
3. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحي، 1939.
4. ابن المعتز، البديع نشره وعلق عليه أغناطوس عضو أكاديمي العلوم، بغداد.
5. ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ط1، مكتبة الخانجي، 2000.
6. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5.
7. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1989.
8. احمد الشايب، أصول النقد الأدبي، النهضة المصرية، القاهرة ط2، 1973.
9. أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1967.
10. أحمد سباعي بسام، الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للطباعة والنشر، 1984.
11. أحمد عبد المعطي حجازي، الأعمال الكاملة، دار العودة، ط1، بيروت، 1983.
12. أدونيس، الاعمال الشعرية الكاملة، دار الأدب، بيروت، ط2، 1989م.
13. أدونيس، الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، ط2، 1989.
14. أدونيس، زمن الشعر، دار الساقى للنشر والتوزيع.
15. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.
16. أرسطو طاليس، فن الشعر، ت عبد الرحمان بدوي، ط2، دار الثقافة، بيروت، 1937.
17. أرشيبالد مالكيث، الشعر التجريبي، ت سلمى الجبوشي، دار اليقظة العربية، 1963.
18. إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي.
19. الأمدى، الموازنة بين الطائيين، تر محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية.

20. تشارلتن، فنون الأدب، ت زكي نجيب محفوظ، سلسلة الفكر الحديث، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1959.
21. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط3، 1992.
22. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت .
23. الجاحظ، الحيوان، دار أحياء العلوم، القاهرة 1955.
24. الجاحظ، الحيوان، عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، لبنان، ج3 ط2، 1969
25. جون ديوي، الفن خبرة، ت زكريا ابراهيم، ود زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963.
26. حبيبة محمدي، وقت في العراء شعر، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، ط1، 2007م.
27. الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة، محاسن الشعر وآدابه ونقده، المكتبة التجارية الكبرى، الفنية في التراث.
28. خالد بن صالح: ديوان سعال ملائكة متعبين منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010.
29. روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، بيروت، 1971.
30. ريتشارد، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1977.
31. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ط3، دار النهضة العربية، بيروت، 1984.
32. سيسيل داي، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد ناصف، دار الرشيد، 1982.
33. شوقي ضيف، النقد الأدبي، دار المعارف، ط5.
34. ضياء الصديق، فصول في النقد الأدبي وتاريخه، دار الوفاء، مصر، ط1، 1989.
35. طه وادي، جماليات القصيدة العربية المعاصرة، ط1، 2000.
36. عبد الحميد حسن، الأصول الفنية للأدب مكتبة أنجلو المصرية، مطبعة العلوم القاهرة، 1949.

37. عبد الحميد شكيل سنابل الرمل... سنابل الحب، موفم للنشر الجزائر، ط1، 2008.
38. عبد الحميد شكيل: فجوات الماء (نصوص ابداعية)، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2007.
39. عبد الحميد شكيل: كتاب الطير، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية موقع للنشر، الجزائر، ط1، 2008.
40. عبد الحميد شكيل: مرايا الماء "مقام بونة"، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2005.
41. عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دراسة نقدية، ط1، دار هومة، الجزائر، 2003.
42. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ترجمة محمود محمد شاكر، ط3، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان 1993.
43. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، قرأه عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة.
44. عبد الله الغدامي، تشريح النص، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 1987.
45. عبد الله حمادي، ديوان قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983
46. عز الدين إسماعيل التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب القاهرة، 1984.
47. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 2007.
48. علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقده، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1.
49. العمدة في صناعة الشعر ونقده لابن رشيق القيرواني، ط1، مكتبة الخانجي، 2000.
50. قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3.
51. كامل فرحان صالح، الشعر والدين، فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي، ط1، بيروت، 2005.
52. كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية.
53. المبرد، الكامل في اللغة والأدب، مؤسسة المعارف، بيروت، 1985.
54. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، ط1.
55. محمد عفيفي مطر، الأعمال الشعرية الكاملة ديوان (ملاحم من الوجه الأميين إقليسي أنموذجا)، دار الشروق، مصر، القاهرة، ط1، 1998.
56. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة، بيروت 1982.

57. محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984.
58. محمد ينيس، الشعر العربي الحديث، بنياناته وابدالاته ج3، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء.
59. محمود درويش، الأعمال الشعرية، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.
60. مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن، دار المعارف الإسكندرية.
61. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة، 1958.
62. نازك الملائكة، مقدمة ديوان " شظايا ورماد " المجموعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1997.
63. النقد أحمد الشايب، أصول الأدبي، ط3، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1973.
64. هاني الخير، أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2010.
65. يوسف الخال، آلية بناء الصورة الشعرية، قصيدة الحرية.
66. يوسف الخال، دفاتر الأيام، بيروت، ط1، ديسمبر، 1978.
- المذكرات والاطروحات:**
67. يوسف الخال، مذكرة مقدمة لنيل الماجستير في الأدب العربي، فيفري 2015.
- المجلات والمنشورات:**
68. عبد الحميد شكيل: مرايا الماء "مقام بونة"، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2005.
69. نعيم اليافي، الصورة في القصيدة المعاصرة، مجلة الوقف الأدبي، العدد 255-256، سوريا، 1992م.
70. اليافي نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات إتحاد الكتاب العرب.

الفهرس

أ	مقدمة:
3	الفصل الأول
3	مفهوم الصورة الشعرية
6	المبحث الاول: مفهوم الصورة الشعرية
8	في النقد القديم
10	في النقد العربي الحديث
14	علاقة الصورة الشعرية بالمعنى:
14	أ- الصورة الشعرية في النقد الحديث:
15	ب- الصورة الشعرية عند الرومانسيين:
16	ج- الصورة الشعرية عند الرمزيين:
17	الصورة الشعرية عند السرياليين:
17	خصائص الصورة الشعرية:
17	التطابق بين الصورة والتجربة:
18	الوحدة والانسجام:
18	الإيحاء:
18	الشعور:
18	العمق:
19	الحيوية:
19	وظائف الصورة الشعرية:
19	أولاً: وظيفة الصورة التقليدية:
19	الوظيفة التزينية (التحسين والتقبيح):
20	ثانياً: وظيفة الصورة الوجدانية (الرومانسية)

20	تصوير تجربة الشاعر:
20	إيصال التجربة إلى الآخرين:
21	المبحث الثالث: الأنواع البلاغية للصورة.
33	أشكال الصورة الشعرية:
36	آليات تشكيل الصورة
36	أولاً: اللغة الشعرية
37	ثانياً: الإيقاع
38	ثالثاً: الخيال
39	الفصل الثاني
39	(التطبيقي)
48	-الخيال
48	2.الصورة الشعرية عند عبد الحميد شكيل
49	1-فنية الإيقاع عند عبد الحميد شكيل
52	2-ظاهرة التكرار عند عبد الحميد شكيل
53	3-ظاهرة الغموض في شعر عبد الحميد شكيل
54	4-الإيقاع الدلالي عند عبد الحميد شكيل
59	3.الصورة الشعرية عند خالد بن صالح (ديوان سعال ملائكة متعيين):
59	1-تحليلات الرمز في الديوان:
60	2-الصور المبنية على التشبيه:
61	3-الصور المبنية على الكناية:
62	4-الصور المبنية على الاستعارة.
64	4. الصورة الشعرية عند يوسف الخال:

64-البناء الداخلي للقصيدة
64أ/التشبيه:
65ب/الاستعارة:
65ج/الرمز:
66II-البناء الخارجي للقصيدة:
66أ/الإيقاع:
67ب/القافية:
70خاتمة:
73المصادر والمراجع: