جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة
كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي

العنوان:

جمالية الصورة الشعرية في القصيدة العربية الجديدة

– نماذج شعرية مختارة –

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة ماستر أكاديمي في اللغة والأدب العربي
تخصص: نقد ومناهج

إعداد الطالبة:
✓ مقراوي كوثر

إشراف:
د– الأستاذ عبد القادر قدار

السنة الجامعية: 2022/2021

جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة
كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة اللغة والأدب العربي

العنوان:

جمالية الصورة الشعرية في القصيدة العربية الجديدة

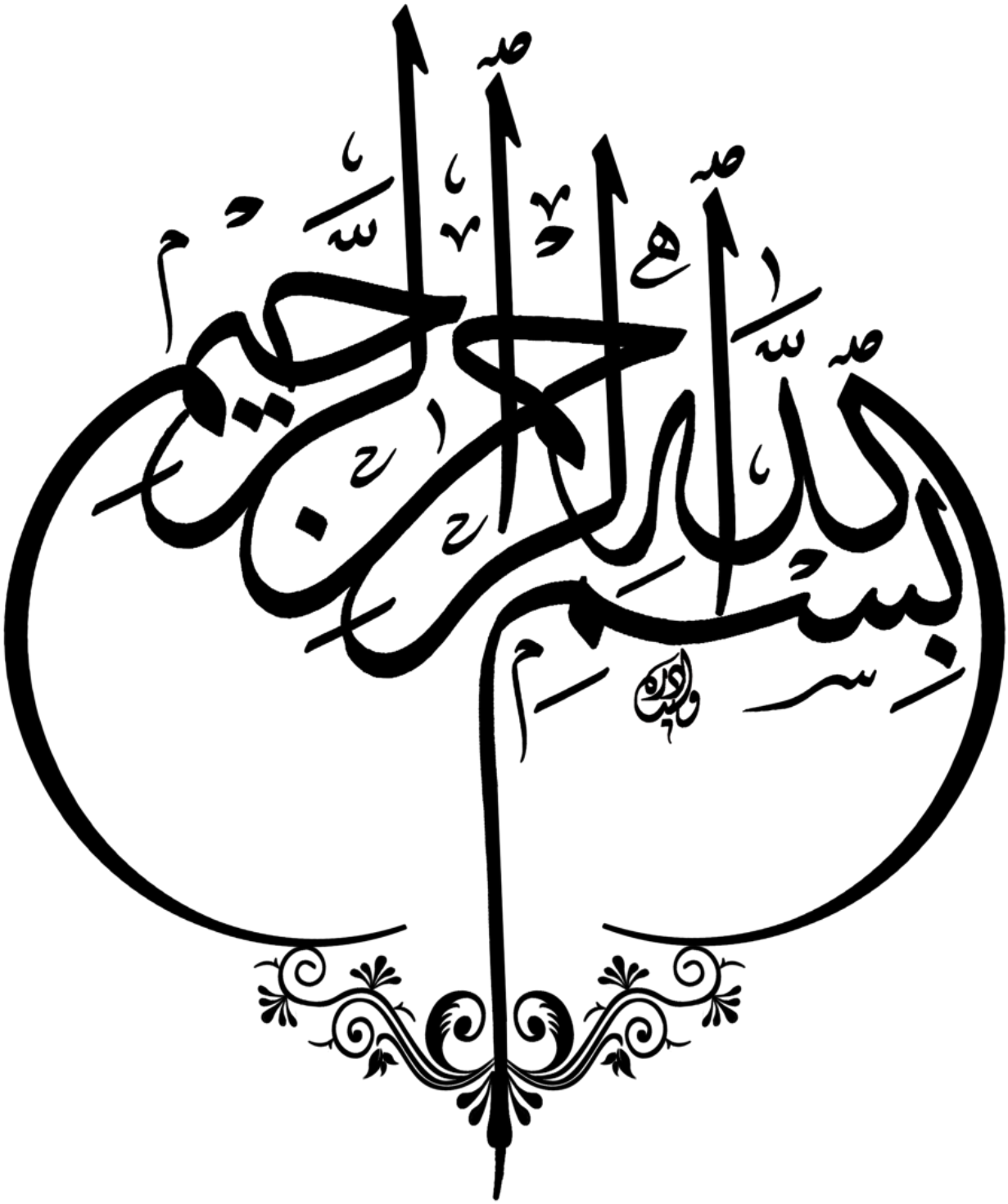
– نماذج شعرية مختارة –

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة ماستر أكاديمي في اللغة والأدب العربي
تخصص: نقد ومناهج

إعداد الطالبة:
✓ مقراوي كوثر

إشراف:
د– الأستاذ عبد القادر قدار

السنة الجامعية: 2022/2021


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين، حمدًا طيبًا مباركًا فيه ملء السماوات والأرض وملء ما بينهما، وملء ما شاء من شيء بعد والصلاة والسلام على خير المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد.

شكر لله أولا وأخيًار فهو الذي أعانني على إكمال هذه الدراسة ، وبعد ذلك يطيب لي أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان للأستاذ المشرف الدكتور الأستاذ " عبد القادر قدار " على جهده ومتابعته التي لولاها لما تمكنت من إنجاز هذا البحث على هذا الوجه ، فجزاه الله خير الجزاء.

كما يطيب لي أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى جميع أساتذة وطلبة كلية الآداب و اللغات

جزاهم الله كل خير ووفقهم وسدد خطاهم

اهداء

بسم الله الرحمان الرحيم

(قل اعملوا فيسرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون)

ألهى لا يطيب الليل الا بشكرك ولا يطيب النهار الا بطاعتك.....

ولا تطيب اللحظات الا بذكرك..... ولا تطيب الجنة والا برؤيتك

الى من بلغ الرسالة وأدى الامانة ونصح الامة..... الى بني الرحمة والنور العالمين.....

سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم

الى ملاكي في الحياة .....الى معنى الحب والحنان .....الى بسمة الحياة وسر الوجود الى من كان دعائهما سر نجاحي **"أمي وأبي الحبيبين"**

إلى كل أفراد عائلتي الصغيرة إخوتي " محمد وأسامة، سليمة وهاجر وابن أختي إياد

وإلى أختي التي لم تلدها أمي " أنفال "

وكل من وسعه قلبي ولم يسعه قلمي.

كـــــوثـــــر

مقدمة

مقدمة:

تعتبر الصورة الشعرية ركيزة أساسية من ركائز أساسية من ركائز العمل الفني، فهي تمثل جوهر الشعر وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته والتعبير عن واقعة وهو حسبه بتشكيلات لونية وصوّتية غير مسبوقة.

والعلاقة بين الصورة والشعر علاقة متينة، وقد أثبت غير واحد من الباحثين تلك الصلة الوثيقة بينهما، إذا ليس الشعر سوى ضرب من التصوير على حدّ قول الجاحظ.

والصورة الشعرية دور مهم في جعل (الخطاب الأدبي) مزدوج الوظيفة والغاية: يؤدي ما يؤديه الكلام عادة وهو ابلاغ الرسالة الدلالية، ويسلط مع ذلك على المتلقي تأثرا ضاغطا، به بنقل للرسالة المبلغة انفعالا ما، وهي بذلك تظهر أصالة المبدع وترمز إلى قيمته وعبقريته وشخصيته، بل وتحمل خصوصيته وفرديته، لأنها الأداة الوحيدة التي ينقل بها تجربته.

كما تعد الصورة الشعرية آلية الرئيسية التي يعتمدها الشاعر المبدع في رسم لوحته الفنية التي يبث فيها أفكاره و انفعالاته للتأثير على المتلقي ، لهذا لا تزال تجربتهم الشعرية ، فكانت من القضايا الأدبية الأساسية التي دأب الدارسون قديما و حديثا على فعاليتها و محاولة الإلمام بجوانبها و لإحاطة بخباياها محاولين اقتناص مفهومها الجامع إلا أنه و رغم الدراسات التي أسالت من الحبر الكثير ، ما تزال من الأمور المستعصي الوقوف على تعريف واحد لها ، تكون القصيدة ذاتها مبينة في أساسها على أنواع عديدة من الصور المحملة بالدلالات الإيحائية العميقة.

ومن ثم أضحت الصورة ملجأ الشعراء الذين التفتوا إليها ووظفوها توظيفات متعددة للتعبير عن مكونات النفس ورواهم ومشاعرهم وهذا ما أهلها أن تكون أرضا خصبة صالحة للدراسات النقدية الحديثة مختلفة، فهي مكوّن أساسي من مكونات التجربة التي يحياها الشاعر نفسه، ويبدوا هذا جليا عند الشعراء الذين جنحوا إلى محاولة رسم عالم خاص بهم مرتبط بنفسيتهم الفياضة ورؤيتهم الخاصة لأمور.

ولهذا تولدت لدي رغبة في دراسة هذا الموضوع من خلال منظور، يمزج بين معطيات البلاغة العربية القديمة ومقتضيات الدراسات النقدية المعاصرة.

وقد أردت أن يكون عنوان المذكرة لاختياري لهذا الموضوع عدة اعتبارات من أهمها:

1-فيقي في دراسة الشعر المعاصر وقضايا الحداثة الشعرية، من جميع جوانبها بوصفها الظاهرة الأكثر تجسيد للواقع الحضاري العربي، وقد وجدت في الصورة الشعرية ما يحقق رغبتي من حيث احتوائها العديد من محاور التحديد كالتجربة الشعرية والمجاز والرّمز والصور الحسية وغيرها.

2- اهتمامي الشديد بموضوع الصورة الشعرية خاصة وأنها تجمع بين البلاغة العربية وعلم الأسلوب المعاصر، كما أن دراستها تستند في أغلب الأحيان إلى الأحكام الحدسية والذّوقية أكثر من اعتماها على الموضوعية التي غالبا ما تفقد النص الشعري قِيَمَهُ الجمالية.

للإلمام بجميع جوانب البحث قمت بطرح الإشكالية التالية:

- كيف تجلت جمالية الصورة الشعرية في القصيدة العربية الجديدة؟

لتتفرع منها عدّة تساؤلات منها:

- ما مفهوم الصورة الشعرية؟
- ماهي أنواعها؟
- فيما تمثلت آليات تشكيل الصورة الشعرية وفق المنظور الحسّي؟
- كيف وظف الشاعر العربي المعاصر الصورة الشعرية وفق المنظور المعاصر؟

والإجابة على هذه التساؤلات بنيت البحث على هيكلة خاصة مكونة من مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة، حيث تناولت في المدخل بعض المفاهيم المنهجية، تمثلت في تعريف الجمال والجمالية، كقومات الصورة الشعرية، الوظيفة الجمالية للصورة الشعرية.

الـمدخل:

ضبط المفاهيم

1- الجمال والجمالية:

يميل الإنسان خلال مسيرة حياته إلى الإحساس بالجمال والانجذاب نحو كل ما هو جميل لأنه «موجود جمالي مفطور على النزوع إلى الجمال»[1]؛ فهو مهتم بالجمال عارف مدى أهميته وقيمته، يعزى هذا إلى طبيعته البشرية التي تميل إلى ابتداع كل ما هو جميل من خلال الفنون العديدة من نحت ورسم وشعر ...

هذه العلاقة الوطيدة القائمة بين الانسان والجمال دفعت بالكثير من الفلاسفة إلى الاهتمام بجوهر هذا الأخير، بوصفه فرعا من فروع الفلسفة التي تضبطه «المفارقات المفهومية بحيث يصعب الخروج بحصيلة معرفية عيانية واضحة»[2]؛ إذ اختلفت وجهات النظر حوله لأنه يعبر عن التجربة الذاتية للشخص، فكان لكل فيلسوف وجهة نظر خاصة به مبنية على حسب المنهل الذي اغترف منه مرجعيته المعرفية.

وعلى هذا الأساس كان للجمال الحظ الموفور عند الفلاسفة فهو بالنسبة لهم «صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سرورا ورضا وتستحسنها النفوس السوية، وعلم الجمال باب من أبواب الفلسفة يبحث في الجمال ومقاييسه ونظرياته»[3]؛ فالشخص يحكم بالجمال على ما يحبه ويعجبه سواء في الحياة أو في الطبيعة حكما مباشرا.

1-1- تعريف الجمال:

أ – لغة:

عند تتبع المصطلح في المعاجم العربية يلحظ اهتماما بمفهوم الجمال إذ لم يخل ذكره في أي واحد منها فقد ورد في لسان العرب لابن منظور على أنه «مصدر الجميل والفعل جمل، والحسن يكون

[1] – أحمد محمود خليل: في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، دار الفكر، دمشق، ط1، 1996، ص 20.

[2] – هلال جهاد: جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2007، ص 11.

[3] عبير أيوب الحلو: زينة المرأة المسلمة وعمليات التجميل، مفهوم الجمال في الفكر الإسلامي، مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية، العدد 20 رمضان 1433، اوت 2012، العراق، ص11.

في الخلق وقد جمل الرجل بالضم فهو جميل، والجمّال بالضم والتشديد أجمل من الجميل، وجملة أي زينة، وجملتها أي زينتها، والتجمل، تكلف الجميل، وجمل الله عليه تجميلا إذا دعوت له أن يجعله الله جميلا حسنا، وامرأة جملاء وجميلة»[1]؛ فالجمال هو نقيض القبح وهو الزينة والحسن لأن «الحسن بالضم الجمال، ج. محاسن على قياس، وحسن، ككرم ونصر فهو حاسن وحسن وحسين، كأمير وغراب ورمان، ج. حسان وحسانون وهي حسنة وحسناء وحسانة»[2]؛ ليرتبط الجمال بالتزيين والاهتمام .

ب – اصطلاحا:

استند العلماء في تعريفهم الاصطلاحي للجمال على المعنى اللغوي فهو «صفة تعني توفر نوع من العلاقات المريحة التي يستجيب لها الانسان في شتى العناصر والموجودات أو الأشياء الموجودة في الطبيعة أي من صنع الخالق الأعظم عز وجل؛ أو كانت من صنع الانسان الفنان الذي صاغها وشكلها في قوالب مختلفة من شتى أنواع الفن المعروفة لدينا كالرسم والعمارة والموسيقى والشعر ...»[3]؛ وعليه فالجمال يتحقق من خلال إدراك العلاقات التي تمنح النفس البشرية الراحة والاطمئنان «لأنه يغذي الوجدان ويرفع من مستوى الإنسان إلى آفاق التأمل والاستبصار في هذا الكون »[4]؛ فكل شيء وجد في هذا الكون له جماله الخاص به .

1-2- تعريف الجمالية:

إن الجمالية من المصطلحات التي شاعت في الوسط الأدبي الشعري، فقد عني بها الشعراء منذ القدم لكن الاهتمام بما زادت وتيرته في العصر المعاصر نظرا لتطور المفاهيم التي ارتبطت بالأدب عامة والشعر خاصة، فراح الشراء يعتمدون عليها في نظمهم لأشعارهم لأنها تزيدها رونقا

[1] – ابن منظور: لسان لعرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، ج1، ص 12.

[2] – الفيروز أبادي: القاموس المحيط ج1، دار الجبل، بيروت، د.ط، 1968، ص 1535.

[3] –يونس عيد سعد: التصوير الجمالي في القرآن الكريم، عالم الكتب، القاهرة مصر، ط1 ،2006، ص20.

[4] –جهامي جرار: المصطلحات الفلسفية عند العرب، مكتبة لبنان، ناشرون بيروت، ط1، 1998، ص21.

وبهاء، فالجمالية هي القدرة على سكب الجمال ممتزجا بالخيال في الشعر وذلك للتعبير عن موضوع من مواضيع الحياة المختلفة (الحب والطبيعة والخير والشر والمجتمع وقضياه ...).

وتعرف الجمالية بأنها «منهج عام، أو رؤية إبداعية ونقدية، تتحرك في إطارها جميع المنافي النقدية من شكلانية وبنيوية وأسلوبية سواء في العالم العربي أو الغربي»[1] ؛ومنه فالجمالية منهج يماثل في وظيفته المنهج الواقعي، والنفسي أو الرمزي. أو الاجتماعي وغيره من المناهج الأخرى، حيث تعالج النص الأدبي وجماليته من حيث الدقة والجودة، والإتقان ونظام التركيب وتوازنه وإيقاع ألفاظه وصوره الشعرية.

وقد اختلف الباحثون والنقاد في التحديد الدقيق لمصطلح "الجمالية" «منهم من يطلق عليها "التجربة الجمالية"، ومنهم من يطلق عليها اسم "المنهج الجمالي"، يقول علي جود الطاهر في هذا الصدد لدينا إذن ثلاث كلمات، أو أربع هي شكلي، فني، جمالي، أسلوبي، صارت مصطلحات للدلالة على إضفاء الأهمية في النص الأدبي على الجانب الشكلي الخارجي وتهوين أهمية المحتوى»[2]؛ نفهم من هذا أن الجمالية ينصب جل اهتمامها على الجانب الشكلي في الإبداع الفني ملغية في ذلك الجانب الموضوعي حيث تهتم بالإبداع الفني في ذاته ولأجل ذاته أي في شكله و مظهره الخارجي دون اهتمامها بمضمونه أيا كان محتواه و لذلك كله فإن «الجمالية تنكر القيمة التاريخية والاجتماعية والنفسية والخلقية والدينية والفلسفية للعمل الأدبي»[3]؛

ومنه فإن الجمالية تركز على الشكل وتتنكر للمضمون وكيفية التعبير عنه، لأن الأهم هو الصياغة وليس المحتوى ذاته وبالتالي الشكل هو قوة المضمون ووحدته.

وهناك من الباحثين من أطلق على الجمالية مصطلح "التجربة الجمالية" وهي تشير إلى نوع من اهتمام الفنان بالمحتوى أو الموضوع دون إغفاله لأهمية الشكل في الإبداع ذلك أن «التجربة الجمالية

[1]-كريب رمضان فلسفة الجمال في النقد الأدبي (مصطفى ناصف أنموذجا)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د س، ص 65.

[2] -المرجع نفسه، ص ن.

[3] – المرجع نفسه، ص ن.

تعد ضربا من الممارسة الوجدانية العقلية ومشاركة إيجابية تلتقي فيها آثار حسية وغير حسية لأطراف متعددة»[1]؛ نفهم من هذا أن التجربة الجمالية تتكون من خلال التقاء الذات الشاعرة أو الفنّان بموضوعه في لحظة غبر مبرمجة لها من حيث أنه لا يتم دون إشارة أو إنذار سابق، ومنه فإنّ كل الأطراف المتلقّين لتلك الرسالة يكون شعورهم بالقيمة الجمالية مختلف ومتفاوت كلّ وحسب إدراكهم واستجابتهم لها .

ولكي التجربة الجمالية في أرقى معانيها يجب على ممارسها «أن يكون ذا فكر مستنير حرّ أصيل، يتمتّع بثقة نفسية، تجعله يقدّر الأمور بروية، من خلال وعيه بالوظيفة البصرية و السمعية للبناء الفنّي، حينما يتصدى للمشكلات الصعبة والمعقدة في موازنته بين التصور والخبرة المكتسبة ويوازن بين الضرورات النفسية وضرورات المجتمع، ويمارسها بطريقة إنسانية»[2]؛ وبالتالي وجب على ممارس التجربة الجمالية الاتصاف بالخبرة الخالصة وأن تكون لديه ثقة نفسية كبيرة تمكنه من ممارسة وظيفته الفنية في أبهى صورها وبطريقة إنسانية تجلب القارئ بفكره الأمر الذي يجعله يصل إلى خاصية الجمال، ذلك أنه «عندما نمنح الشيء صفة الجمال فإننا بذلك نميزه عن غيره من المعاني الأخرى عند المؤهلين لتذوق خاصية الجمال أي من منهم على ثقافة فنّية وذلك لا يعود إلى استعداد فطري، إنّما هو استعداد أساسه التّعلم و التدريب والتربية الفنية»[3]؛ وبالتالي فالفنّان الذي يصل إلى مرحلة الجمال في فنّه يجب أن تكون ثقافة فكر واسعة يكتسبها في حياته انطلاقا من ويتبين لنا مما سبق أنّ الجمالية منهج كغيره من المناهج الأخرى التي يستخدمها الشعراء في تحليلهم للنصوص الشعرية من جهة، ومن جهة أخرى أطلق عليها اسم التجربة الشعرية لأنها تعطي للشعر انطباعا مميزا كما أن المتلقي هو يقرأ النص الشعري سواء كانت قراءة ذوقية أو نقدية فلن يستشعر ذلك النص دون تذوقه للجمالية لأنها تزيد فضوله وقلقه المعرفي وتحثه على البحث أكثر عن معاني ودلالات النص بصيغة مميزة .

---

[1] – عليشناوة آل وادي: فلسفة الفنّ وعلم الجمال، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2015، ص 43.

[2] – حمزة حمادة: جمالية الرّمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب، مخطوط مذكرة ماجستير في الأدب الجزائري، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجرائر، 2007، 2008، ص 37.

[3] – عليشناوة آل وادي: فلسفة الفنّ وعلم الجمال، ص 43.

2 – مقومات الصورة الشعرية:

لقد أخذ الدارسون العديد من النقاط أو المقوّمات التي تقوم عليها الصورة الفنية عامة، والصورة الشعرية بصفة خاصة، فالصورة في أساسها تكون مشروطة بعناصر لم يغفل عنها الدارسون ولم يتغاضوا عن قيمتها، رغم الاختلاف في تحديدها، لذلك فقد حاولت التركيز على نصري الخيال والتجربة الشعرية باعتبارهما العنصرين الأساسيين التي تقوم عليهما الصورة الشعرية.

أ – الخيال:

إنّ الخيال ملزم من لوازم الأدب عموما والشعر خصوصا، فهو عنصر من عناصر العملية الإبداعية، ولا يستطيع المبدع الاستغناء عليه، حيث يحاول الربط بين الأشياء المختلفة، ودعوة المحسّات والمدركات وبناءها من جديد، يقول الدكتور علي صبح في تعريفه للخيال: «إنّ الخيال هو القوة الموحدة المركبة، والطاقة الحيّة التي تبعث الحقائق من جديد أو هو الاتحاد بين قلب الشاعر وعقله، وبين نظاهر الحياة في الكون والطبيعة»[1] ؛فالخيال هو سبيل للمعرفة والكشف عن المعاني الخفية التي تحملها النفس الإنسانية، كما أنه يترجم عقل وقلب الشاعر كل ذلك من خلال صورة شعرية ممزوجة بعاطفة الشاعر ونظرته الخاصة للحياة، فبدون خيال «تصبح الحياة علقما مر المذاق لا تطاق، لسبب بسيط، وهو أنها تفقد روحها، تفقد ما يحرك فينا حبها، إذ تصبح أكداسا وأكواما من الأحداث الزائلة التي لا تخلب لبّا ولا تستهوي بصرا، ولا سمعا»[2] ؛وهذا يعني أنه لا يمكن للشاعر أن ينظم قصيدته دون استخدام الخيال، فهو ملجأ يلجأ إليه الشاعر هاربا من واقعه الذي يعيشه .

ويتحدث "شوقي ضيف" عن ملكة الخيال فيقول: «الخيال هو الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم، وهم لا يؤلفونها من الهواء، إنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها، تختزنها عقولهم وتظل كامنة في مخيلتهم، حين يحين الوقت، فيؤلفون منها الصورة التي يريدونها، صورة تصبح

[1] - إبراهيم أمين الزرزومي: الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2000، ص 143.

[2] – شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط 9، 1962، ص 172، 173.

لهم، لأنّها من عملهم وخلقهم»[1] ؛فهو إذا من اللبنات الأساسية في العملية الأدبية، يتشكل من خلال معرفة حسية سابقة، فهو أداة الصورة ومصدرها، به تتشكل ومن خلاله تظهر لنا كصورة ناطقة بحركتها وألوانها وهيئتها، لذا فإنه لا يمكن الحديث عن شيء اسمه الصورة الشعرية ما لم نتحدث في الوقت نفسه عن الخيال فالصورة هي نتاج الخيال ولا يمكن أن نتصور شاعرا أو شعرا بلا صورة، لذلك: «ان الشعور يظل مهيمنا في نفس الشاعر فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة. ولا بد أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التصور تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم واستجلائها»[2]؛ لذلك فإن علاقة الصورة الشعرية بالخيال هي علاقة وطيدة، فالشاعر حينما يقوم بنظم قصيدته تتحول عواطفه ومشاعره إلى صور في غاية الوضوح تؤثر فينا وتستثير عقولنا، وهذا كله عن طريق الخيال الذي فرض نفسه على تلك الصور فأصبحنا نحس بها ونراها بل أصبحنا ترى الغير مألوف مألوفا، والمفكك موحدا، وهنا تكمن حقيقة الخيال، حيث:« يتضافر الخيال مع بقية الملكات وجميع الحواس، إذ ليست الألوان والأشكال وحدها هي العناصر لحسية التي تجذب الشاعر، بل الملمس والرائحة والطعم لتتداخل مع الشكل واللون في الصورة الشعرية»[3]؛ إذن فهذه هي فعالية الخيال في الصورة الشعرية حين يوحد بين ما هو مادي وما هو محسوس، كما له قيمة فاعلة في إدراك الجزئيات المتناثرة من الأفكار، وربطها ليقوم برسم لوحة شعرية متكاملة ومنسجمة، ومنه فالخيال مصدر مهم في تكوين الصورة الشعرية، بل هو أصل الصورة، إذ أنه« لا يستطيع أن يظهر نفسه إلا عن طريق القصائد التي يستوحيها من الطبيعة (أو بالأحرى من إحدى العناصر الطبيعية) فوظيفته هي تشكيل الصور التي تتجاوز الواقع الذي تنشده، فإنّه يبدع ما هو أكثر من الأشياء، إنه يبدع الحياة الجديدة»[4]؛ فالخيال عالمه الخاص هو النص الشعري وهو الذي يقوم بالدور الأساسي في تشكيل الصورة الشعرية حيث يلتقط العناصر من الواقع ويعيد تأليفها لتصبح صورة شعرية خاصة بالشاعر خارجة عن الواقع المألوف، حاملة لكل المكونات الشعورة والفكرية للشاعر .

---

[1] – المرجع نفسه، ص 167.

[2] – عزالدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1966، ص 136.

[3] – الأخضر عيكوس: الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية، مجلة الآداب، العدد 1، 1994،

[4] – غادة الإمام: جاستون باشلان، جمالية الصورة، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2010، ص 227.

ومما سبق ذكره يتضح لنا أنا الخيال يقوم بالدور الأساسي في تشكيل الصورة الشعرية وصياغتها، ويقوم بعملية إدراك الجزئيات المتناثرة من الأفكار وربطها لتشكل وحدة فنية متكاملة تدخل في رسم اللوحة الشعرية المنسجمة، لأنه لا يمكن نقل الأفكار والأحاسيس للمتلقي دون صبّها في قالب جميل، مثل الخيال، فهو المصدر الأهم للصورة الشعرية.

ب – التجربة الشعرية:

تنطلق التجربة الشعرية من تلك الحالة التي تستحوذ كيان الشاعر من انفعال ذاتي وعواطف وأحاسيس ومواقف يترجمها في قصيدة شعرية عاكسة لما بداخله من إبداع فني.

وقد عرف "محمّد غنيمي هلال" التجربة الشعرية بقوله: «نقصد بالتجربة الشعرية الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عمق شعوره وإحساسه وفيها يرجع الشاعر إلى إقناع ذاتي، وإخلاص فني، لا إلا مجرد مهارته في صياغة القول ليبعث بالحقائق أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم»[1]؛ فالشاعر يتخذ من الصورة وسيلة لنقل تجاربه وخلجاته ومكنوناته، فهو كأي فنان يحتاج إلى وسيلة يجسد فيها انفعالاته وأفكاره، والصورة هي الوسيلة الأنسب للتعبير عن عمق الشعور وإيصاله إلى المتلقي لأنها الأكثر تعبيرا وإقناعا والأقوى أثرا، إذ أن: «الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة في معناها الجزئي والكلي، فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية»[2]؛ فالصورة إذن هي وليدة التجربة وهي مرتبطة بحالة المبدع الانفعالية من عواطف و أفكار وإحساسات وهي التي تستكشف ذات الشاعر .

أما من ناحية المبدع فهو يعتبر الصورة الشعرية بأنّها: «هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام، وليس ثمة ثنائية بين المعنى والصورة في مجاز وحقيقة أو إقناع منطقي أو إقناع شكلي، فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر يعبر بها عن

[1] محمّد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، ط6، 2005، ص 363.

[2] المرجع نفسه: ص 417.

حالات لا يمكن له أن يتفهمها ويجسدها بدون صورة»[1]؛ فالمبدع الحقيقي يتخذ من الصورة عنصر من عناصر الإبداع وجزء من الموقف الذي يعبر عنه، فهي تمثل كل أفكاره وأحاسيسه ولا يمكنه التعبير عما يريد بوسيلة أخرى غير الصورة لأنّها الأبلغ والأحق لنقل تجاربه والأكثر إصابة للمعنى والأفضل توصيلا للفكرة إلى القارئ أو المتلقي، فهي: «الوسيط الجيد لغرض الكاتب أو الشاعر والوسيلة القوية لنقل خواطره وأحاسيسه والطريقة الواضحة في نقل موضوعه، وهي لا تتألف من كلمة واحدة وإنّما تتجمع خيوطها والنظم والتركيب، وبمقدار البراعة في جودة النظم والقدرة الفنية في اتساق التركيب، تكون جودة الصور وقدرتها على النقل والإحساس بها عن صدق ودقة»[2]؛ ومنه كانت الصورة الشعرية وذات الشاعر وتجربته مكملة للأخرى، وكلما كانت البراعة في التنظيم كانت الصورة أكثر بلاغة في توصيل الإحساس والمشاعر الصادقة والدقة في الوصف خاصة وإن ارتبطت بالعاطفة، فالشعر تعبير عن الأحاسيس والمشاعر، والمبدع يربط عاطفته بالصورة الشعرية داخل العمل الفني، ويحاول نقل أحاسيسه وعواطفه ويخلطها مع عواطف وأحاسيس المتلقي وذلك من خلال «تفاعل الفكرة والحدث مع العاطفة والشعور، لتأتي تجربته متميزة، تكشف عن خصوصية ذاته الشاعرة»[3]؛ لذلك كانت عاطفة المبدع داعما له في نقل تجربته ورغباته الشعورية خاصة حينما يريد التعبير عن لحظات شعورية معينة، فيصبح بذلك الشعور هو الصورة والصورة هي الشعور .

ومن هنا يمكننا القول إن الصورة الشعرية تقوم على معيار مهم هو التجربة وقدرة الشاعر على تشكيلها والتأثير في المتلقي، مستندا في ذلك إلى عواطفه وانفعالاته الشعورية ولغة فنية تدل على مهاراته الإبداعية في خلق الانفعال والتأثير في المتلقي لذلك فإن «ذات الشاعر تتحقق موضوعيا في الصورة أكثر مما تتحقق في أي عنصر من عناصر البناء الشعري»[4]؛ فالصورة والتجربة

[1] علي قاسم محمّد الخرابشة: وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب، العدد 110، 2014، ص 102.

[2] نفس المرجع: ص 102.

[3] – المرجع السابق: ص 103.

[4] – بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 59.

الشعرية كلاهما مكمل للآخر فبدون الصورة لا تتحقق التجربة الشعرية، وبدون التجربة الشعرية لا تكون هنالك صورة.

3 – الوظيفة الجمالية للصورة الشعرية:

تعد الصورة الشعرية من أهم عناصر الإبداع في بناء القصيدة، خاصة في النقد العربي الحديث، حيث نظر إليها كثير من الباحثين واعتبروها مصدرا للتجربة الشعورية، أين يوظف الشاعر تجاربه ومواقفه وعواطفه ويجسد فيها أفكاره ويعبر عما يشعر به من أحاسيس وما تثير فيه من انفعالات، فالصورة إذن هي: «وسيلة ضرورية يستكشف بها تجربته الخاصة، فضلا عن أنّها لن تنبع من حاجة الشاعر الداخلية إلى التعبير عن مشاعره وانفعالاته بقدر ما تصبح إحدى الوسائل التي يقنع بها الشاعر جماهيره التي تستمع إليه ويدفعها إلى فعل أو انفعال، يتلاءم مع الجانب النفعي المباشر للشعر»[1]؛ فالصورة الشعرية إذا كانت وسيلة لإبراز خلجات الشاعر وأحاسيسه و مكنوناته، فهي كذلك تمثل منطقة جذب لإحساس القارئ ومشاعره، ووسيلة لإقناع الجمهور والقرّاء .

وللحديث عن وظيفة الصورة نجد أنّها مرتبطة كثيرا بعاملين مهمين هما: تصوير تجربة الشاعر من جهة وإيصال هذه التجربة إلى الناس من ثانية، فالصورة تمثل من الناحية الأولى ترجمة لأفكار وعواطف الشاعر وتنقل لنا تجربته الشعرية، فأفكاره تبقى جامدة مكدّسة لا معنى لها إلاّ حين تُوظف في صورة حيث «إن وظيفة الصورة الشعرية هي أن تكون أداة من الأدوات الفنية التي يجسد بها الشاعر رؤيته الشعرية الخاصة، ويحدد بها أبعادها وتخومها، فهي إذن لبنة من لبنات بناء أكبر هو القصيدة، لابد من أن تنسّق مع بقية اللبنات، وتساهم معها في تنمية المسار الشعوري والنفسي والفكري في القصيدة لتصل به إلى مداه[2]»؛ فالصورة إذن هي من بين أهم العناصر التي تترجم ما يحمله الشاعر من رؤى وتجارب وعواطف وهي أيضا من بين الركائز الأساسية التي تبنى عليها القصيدة الشعرية، والشاعر يتخذ من الصورة وسيلته الفنية الوحيدة ليجسد أفكاره ذلك لأن: «إحساسه بالكون وروحه يغاير إحساس الشخص العادي، هذا من جهة،

[1] – جابر فصور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص331.

[2] – على عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ان سينا، القاهرة، ط4، 2002، ص98.

ولأن الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية قاصرة عن التعبير عما يشاهده في حياته النفسية الداخلية من مشاعر من جهة ثانية»[1]؛ ولكن هذا لا يمنع الشاعر عن التعبير عن ما يراوده من أفكار ومشاعر يغير الصورة، لأنه لو أراد فهناك العديد لن تكون أديا، فالكلام لا يكون فنا إلا إذا اتخذ الصورة وسيلة للتعبير عن تجربته وأفكاره وأحاسيسه .

أما من الناحية الثانية أي من منظور أن الصورة تنقل الانفعال إلى الآخرين، فالصورة تثير العاطفة فيهم ويحاول الشاعر من خلالها إيصال تجربته وأحاسيسه إلى القرّاء والسامعين، ويقول في ذلك "أحمد الشايب": «وهذه الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرّائه أو سامعيه تدعى الصورة الأدبية»[2]؛ فالشاعر في قصيدته يسعى إلى أحاسيسه وعواطفه وما هو موجود في ذاته إلى المتلقي بهدف التأثير فيه وتحريك مشاعره، والصورة هي الوسيلة الأنسب لنقل لتلك الأفكار والمشاعر، فالصورة مجاز والمجاز يكسوا القصيدة الشعرية جمالا وروعة تجذب إليها النفوس والسامعين والمتلقين ومنه «كانت الصورة الشعرية وذات الشاعر كل منهما الأخرى، وتفتح للمتلقي فرصة المشاركة في التجربة»[3]؛ فالصورة الشعرية هي ذلك الجسر الذي يربط بين الشاعر والمتلقي والذي يعتبره وسيلة في نقل الأحاسيس الصادقة والمشاعر المرهفة والتي تتدفق في تركيبة في غاية الروعة والدّقة من نفسية الشاعر موصلا إيّاها إلى القارئ أو المتلقي .

ولخص "جابر عصفور" وظائف الصورة الشعرية في النقاط التالية:

الوظيفة الأولى: وهي وظيفة الشرح والتوضيح، وفي هذا الصدد يقول: «الشرح والتوضيح خطوة أولية في عملية الإقناع، ذلك أن من يريد إقناع الآخرين بمعنى من المعاني، يشرحه له بادئ ذي بدء، ويوضحه توضيحا يغزى بقوله والتصديق به»[4]؛ فهو يعتبر أنه من الخطوات الأساسية التي تساهم في إقناع المتلقي واكتساب صدق التجربة الشعورية لدى الشاعر هي الشرح

---

[1] – عطية العمري: الصورة الفنية بين القديم والحديث، ملتقى رابطة الواحة الثقافية، WWW.Rabitat-alwaha.net، أدرج في الموقع بتاريخ 04 –07– 2009 وتم الاطلاع عليه يوم 25–03–2014.

[2] – أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994، ص242.

[3] – علي قاسم محمّد الخرابشة: وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، ص104.

[4] – جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، ص332،333.

والوضوح والإبانة، بمعنى أن الشاعر ينتقل من الواضح إلى الأوضح، فتكون بذلك الصورة أكثر تمكنا وإبانة.

الوظيفة الثانية: المبالغة في المعنى: وهذه الوظيفة يمكن أن نقول عنها أنّها من بين وسائل الشرح والتوضيح، حيث أن: «الصلة بين المبالغة والشرح والتوضيح صلة وثيقة، عندما يراد بها مجرد تمثيل المعنى أو تأكيد بعض عناصره الهادفة»[1]؛ فجابر عصفور يؤكد على أنّ المبالغة وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه، فهي لا تعمل على ذلك فحس بل تؤكد على بعض عناصره في ذهن المتلقي والقارئ.

الوظيفة الثالثة: التحسين والتقبيح: ويقصد بها أن الشاعر يستخدم الصورة الشعرية بما يناسب استخداماته في القصيدة، فنجده يستحسن أمرا في مرّة من المرات ويقبح أمرا في مرات أخرى، يقول في هذا: «وعندما تصبح الصورة الفنية وسيلة للتحسين والتقبيح فإنّها تؤدي إلى ترغيب المتلقي في أمر من الأمور أو تنفيره منه»[2]؛ فالشاعر من خلال الصورة وتوظيفه لهذه الوظيفة يرغب أو بنفر المتلقي ويخادعه لينتج عن ذلك وقفة سلوكية خاصة بذلك الموضوع.

الوظيفة الرابعة: الوصف والمحاكاة: وهي مختلف التفاصيل في العالم الخارجي التي يحاول الشاعر نقلها للقارئ وذلك عن طرق وضعها في شكل صور فنية تعكس المشهد الذي يحمله الشاعر والذي يريد تصويره وإبرازه للمتلقي، ويرى "جابر عصفور" بأن الوصف والمحاكاة هي: «الجانب الذي لا يهدف إلى نفع مباشر ولا يقصد به توجيه سلوك المتلقي ومواقفه، بقدر ما يقصد به تحقيق نوع من المتعة الشكلية، هي غاية في ذاتها، وليست وسيلة لأي شيء آخر »[3]؛ فإذا كانت الوظائف السابقة للصورة من شرح وتوضيح ومبالغة وتحسين وتقبيح يراد من ورائها إلى تحقيق نفع مباشر يستهدف فيها المتلقي بتغيير نظرته وتوجيه سلوكه فإن وظيفة والمحاكاة لا تهدف إلى هذا النفع بل هي وسيلة ذو غاية في ذاتها فقط .

[1] – جابر عصور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 343

[2] – نفس المرجع، ص 343.

[3] – نفس المرجع، ص 353.

ومما سبق يمكننا أن نستنتج أن وظائف الصورة الشعرية تنحصر فيما بلي:

1 – تصوير تجربة الشاعر ونقل أفكاره وعواطفه وأحاسيسه، فهي الوسيلة الوحيدة في نظره التي يمكن أن تترجم ما بداخله.

2 – إيصال التجربة للآخرين ونقل أفكاره إلى المتلقين وذلك بهدف التأثير فيهم وتحريك مشاعرهم والتفاعل معه ونقل كل ما كان يختلج داخله من مكنونات وحقائق ليخرجها له في صورة حية.

3 – من وظائف الصورة أنّها تقوم بعرض الحقائق وتحول ما كان غير مألوف مألوفا والغامض بائنا.

4 – الوصف والمحاكاة وذلك عن طريق وصف أدق التفاصيل المتعلّقة بالعالم الخارجي ونقلها للقارئ في صورة فنية جمالية تعكس الرؤيا التي يريد الشاعر بها تصوير الواقع للمتلقي.

وبالتالي يمكن القول إن الصورة الشعرية هي أصدق تعبير يمكن للشاعر الاعتماد عليه في نقل أحاسيسه بكل أمان وسلالة وصدق، لذلك فقد كانت ملجأ الشعراء في ذلك لما تحمله من وظائف كثيرة أبرزت مدى مساهمتها في بلورة الحس الجمالي الذي من خلاله نعرف إن كان إبداع الشاعر يرتقي إلى مستوى.

الفصل الأول

في ماهية الصورة الشعرية

مفهوم الصورة:

1-الصورة في القرآن واللغة

1-1-الصورة في القرآن الكريم

وردت لفظة الصورة في القرآن الكريم حوالي ست مرّات وبصيغ مختلفة، فجاءت أفعالا وأسماء، ومن الآيات القرآنية:

قوله تعالى:" لَقَدْ خَلَقْنَٰكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَٰكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَٰٓئِكَةِ ٱسْجُدُوا۟ لِءَادَمَ فَسَجَدُوٓا۟ إِلَّآ إِبْلِيسَ لَمْ يَكُن مِّنَ ٱلسَّٰجِدِينَ ﴿١١﴾[1] وهذا بمعنى الخلق وقوله أيضا:" اللَّهُ ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلْأَرْضَ قَرَارًا وَٱلسَّمَآءَ بِنَآءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ ٱلطَّيِّبَٰتِ ۚ ذَٰلِكُمُ ٱللَّهُ رَبُّكُمْ ۖ فَتَبَارَكَ ٱللَّهُ رَبُّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿٦٤﴾[2]وهذا بمعنى التحسين والخلق.

ويقول أيضا المولى عزّ وجلّ: هُوَ ٱلَّذِى يُصَوِّرُكُمْ فِى ٱلْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَآءُ ۚ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ ﴿٦﴾[3] بمعنى التشكيل في الخلق وفي هذا الصدد يقول ابن الكثير:" أي الذي أراد شيئا فإنه يقول له كن فيكون على الصيغة التي يريد والصورة التي يختار "[4]

وقال تعالى أيضا:" يَٰٓأَيُّهَا ٱلْإِنسَٰنُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ ٱلْكَرِيمِ ﴿٦﴾ ٱلَّذِى خَلَقَكَ فَسَوَّىٰكَ فَعَدَلَكَ ﴿٧﴾[5] في أي صورة ما شاء ربك " بمعنى التشكيل.

---

[1] – سورة الأعراف الآية 11

[2] – سورة غافر الآية 64.

[3] – سورة آل عمران الآية 06

[4] – ابن الكثير تفسير القرآن العظيم: دار الفكر، بيروت، 1401، ج 04، ص 46

[5] – سورة الإنفطار الآية 06-07

وقال أيضا:" هُوَ ٱللَّهُ ٱلۡخَٰلِقُ ٱلۡبَارِئُ ٱلۡمُصَوِّرُ". فالمصور من أسماء الله الحسنى فهو مبدع الكون ومصور الأشياء ومنحها هيئات على أحسنها.

وقال تعالى في آية أخرى

وَهُوَالَّذِى خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ بِالْحَقِّ ۖ وَيَوْمَ يَقُولُ كُنْ فَيَكُونُ ۚ قَوْلُهُ الْحَقُّ ۚ

وَلَهُ الْمُلْكُ يَوْمَ يُنْفَخُ فِى الصُّورِ ۚ عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ ۚ وَهُوَ الْحَكِيمُ الْخَبِيرُ[1]

الصور آلة النفخ وهو البوق الذي ينفخ فيه الملك إسرافيل يوم الحشر.

ومن هذه الشواهد القرآنية تستشف أن مصطلح الصورة ارتبط بمعنى الشكل والهيئة والصفة الظاهرة لكل ما يمثل أمام تصور الإنسان وفي هذا المضمار يقول السيد قطب:" أن من معاني التصوير هنا الخلق الإبداع ومنها التعدد في مراحل الخلق، والتصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، فهو يعني بالصورة المحسسة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية، وهو أسلوب يستند البيان مواطن الجمال، كما أن الأديب وسيلة من وسائل تشكيل الصورة ".[2]

1-2-المفهوم اللغوي للصورة:

نقدم بعض المعاجم والقواميس تعريفات كثيرة للفظ " صورة" بدءا من الإشارة إلى عملية إعادة الإنتاج (النسخ) الشكل الخاص بإنسان او موضوع معين وإلى الإشارة لكل ما يظهر على نحو في:

[1] – سورة الأنعام الآية 73

[2] – سيد قطب: التصوير الفني في قرآن الكريم، دار الشروق، بيروت لبنان، ط7، 1989، ص 36.

" ترى الصورة في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفة وفي أسماء الله الحسنى (المصوّر) الذي صور جميع المجودات ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة متميزة يتميز بها على اختلافها وكثرتها ".[1]

وقال الجوهري:" [2]والصور بكسر الصاد لغة في الصّور وصوره الله صورة حسنة فصّوره".

ومن مادة صور من لسان العرب بمعنى:" الشكل والجمع: صُور، وصور والتصاور، وتصورت الشيء: توهمت صورته، فصّور لي والتصاور: التماثيل".

فالصورة تعني الشكل والوجه [3]والهيئة الظاهرة والنوع وما تجسم من معان في الذهن وهو المعنى الأقرب من معاني الصورة، فالصورة ما استقر في الذهن من معنى سواء أكان هذا عند المرسل أو عند المرسل إليه (المتلقي) وهي التي تعكس المشاعر والأحاسيس المصاغة بألفاظ مختلفة معينة.

2- المفهوم الاصطلاحي للصورة:

إن الدرس الأدبي وعموما والشعري خصوصا اهتم بالصورة منذ الفلسفة اليونانية وخاصة فلسفة أرسطو التي جعلت منها عنصرا يقابل المادة التي يصعب الإمساك بها، فهي بالنسبة للنفي بمثابة العقل والقوة فالصورة هي مبدأ الوجود بالفعل وهي:" لغة اللغة أو لسانها الصارم الذي يفصح عن مكونات سرّها إنها آلية الخطاب الأولى لتقييم لذّة النص على الفرّاء بمختلف مستوياتها «.

[1] – ابن منظور أبو القفل: لسان العرب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط6، 1997، مادة (صور)، ص 114.

[2] – إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ت: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم الملايين، بيروت لبنان ط2، 1987، مادة (صور) 2/17.

[3] – ينظر ابن منظور: لسان العرب، ط6، 1997، مادة (صور)، ص 373.

فالصورة ليست وافدة جديدة على الأدب وإنما الشعر قائم عليها منذ أن وجد، حتى اليوم:" [1] ولا مجال إلى حياة الصورة في النص.

، إلا بالخيال الذي كشف عنه أبو الفلسفة اليونانية سقراط حين كان يرى فيه نوعا من الجنوب العلوي ، و الأمر نفسه عند أفلاطون الذي كان يعتمد أن الشعراء مسكونون بالأرواح و هذه الأرواح و هذه الأرواح من الممكن أن تكون خبرة كما يمكن أن تكون أروحا شريرة"[2] ، و هذا الجنون العلوي يختلف كل الاختلاف عن الجنون العادي في كون أن الأول يبدع و الثاني يفسد :" لهذا رأى العرب أن الشعراء المجيدين صم من امتزجت أرواحهم بالجنّ ، فنسبوا العبقرية إلى واد عبقر الذي تسكنه الجنّ فيما يزعمون، والذي له القدرة على التشكّل و التصّور ". [3]

ومن ثم ورد مصطلح التشكيل والتصوير أو الصورة ويقابلها التخيل أو التخيل لتكتمل العملية الإبداعية بين المبدع والقارئ والصورة في كل حالاتها وهي عنصر مهم من عناصر عمود الشعر لا يمكن الاستغناء عنها إذ كون الصورة يفقد التعبير شاعريته والقصيدة خصوصيتها. ولم تبق الصورة على مفهوم وتعريف واحد منذ بدأ الاهتمام بها مع الفلسفة القديمة التي حددّها في مجال مجرّد، على عكس النقد القديم الذي حصرها في البلاغة مع الاستعارات والتشبيهات وإنها ارتقت إلى دلالات ورموز وإيحاءات عديدة مختلفة في النقد الحديث، وهكذا انتقل المفهوم من البسيط إلى المعقد من المرئي إلى اللامرئي.

[1] – ناصر معماش: النص الشعري والنسوي العربي في الجزائر (دراسة في فنية الخطاب) دار آدار للطباعة والنشر والتوزيع العلمة، سطيف، ص56.

[2] – إ حسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط2، 1959، ص 141.

[3] – ناصر معماش: النص الشعر النسوي العربي في الجزائر (دراسة في بنية الخطاب à دار آدار للطباعة والنشر والتوزيع، العلمة سطيف، ص 57.

3- المفهوم النقدي للصورة:

أسهم النقد في بيان أجزاء الصورة وعمّق من البحث والدراسة لمقف وقفة حادّة ومتباينة على هذه الأجزاء، باعتبار الصورة:" جزء نت التجربة ويجب أن تتأزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلا صادقا فنيا وواقعيا وهذا قدر كشترك بين المذاهب الأدبية " [1]

وهكذا تعتبر الصورة من أهم عوامل الإيحاء قدمها من قدم الشعر لهذا لقيت اهتماما نقديا كبيرا، وفق على مدى عمق أثرها الجمالي والإبداعي في التجربة الشعرية خاصة، مؤكدا على الخصائص التي تميز الشاعر من خلال شعره، وهي بدورها العناصر المركبة للصورة، المتمثلة في الخيال، الموسيقي، والوعي واللغة.

3-1 الصورة في النقد العربي القديم:

كان الشعراء يهتمون بالصورة في الشعر منذ العصر القديم، فالشاعر: "يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجددة"[2]، وبهذا يتميز الشعر عن غيره من الأجناس الأدبية باستخدامه أشكالا من التعبير المتخيل لإيصال الأفكار والعواطف، وذلك من خلال الإيحاء بها عن طريق التصوير" فالشعر تشكيل عمالي للصورة والشاعر لا يتعامل إلا بالصورة في رؤساء وصياغته"[3] فالصورة إذن هي مصدر الجمال والمتعة في الشعر حسب قدرة الشاعر في تشكيلها وإخراجها يعبر عن نجاحه وتفوقه في عمله، مما أدى بالعديد من الدارسين المحدثين إلى بيان أهميتها مع تحديد أنواعها وأشكالها القريبة البعيدة.

---

[1] – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نشر دار الثقافة ودار العودة لبنان، ط1، 1983، ص 442.

[2] سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، نشر المعارف، مصر، 1964، ص92.

[3] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص313.

ورغم ذلك لم يتعرض النقاد العرب القدامى في دراساتهم النقدية والبلاغية إلى مصطلح الصورة ولم يهتموا به واقتصر استخدامهم " للمصطلحات البلاغية المعروفة كالتشبيه، الاستعارة، والمجاز والكناية"[1] بغض النظر عن بعض المحاولات غير المحدودة.

3-2 الصورة في النقد العربي الحديث:

حظيت الصورة بمكانة قيّمة في النقد العربي القديم، وعلى الرغم من ذلك لم تأخذ حقها من الدراسة الدقيقة والمعمقة إلى أن جاء النقاد المحدثون وأخرجوا مفهوم الصورة من ذلك الإطار الضيق، ووسّعوا من الدراسة والبحث فيه، من أجل تحديد ماهيتها كرّسوا كل الجهود المكثفة واستمدوا المفاهيم من المورث النقدي القديم، كما أخذوا من المفهوم الغربي، وفي حالات أخرى دمجوا بين الاثنين للوصول إلى مفهوم دقيق للصورة مع الوقوف على أهم وظائفها إلى أن توسّع مفهومها "فمتى اقتدر الشاعر في إبداعه على إعداد المشاهد والمناظر وإخراجها وتشكيل المواقف وبعد الحياة في اللغة وصياغة فضاءات مشحونة بالحركية والاتساع مكتنزة بالإيحاء والإشارة"[2] بعدها حدث تفاوت في العديد من الاتجاهات لاختلاف وجهات النظر في تحديد المفهوم، فهناك من بحثوا في وظيفة الصورة، وآخرون عن طبيعتها، وغيرهم عن مصادرها وهكذا، يذكر هنا جابر عصفور أن:" الصورة هي مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها ، فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديما يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي"[3]، على حسبه فإن مصطلح الصورة بالصياغة الحديثة لا يوجد في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن القضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث، حق لو اختلفت طريقة العرض والمعاينة، أو تباينت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام.

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] محمد بلوحي: بنية الخطاب الشعري الجاهلي (في ضوء النقد العربي المعاصر)، بحث في تجليات المقاربة النسقية اتحاد كتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات 09، 2009، ص96.

[3] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، ص 11.

ولعل أبرز ما قيل عن ماهية الصورة الحديثة قول عز الدين إسماعيل:" الصورة الحديثة كشف نفسي لشيء جديد بمساعدة شيء آخر"[1] أي دوما هناك دافع أو عامل يسهم في تجسيد الصورة داخل العمل الأدبي، كما يساعد في الوقت ذاته استخراجها منه، تميزت الصورة الشعرية الحديثة عند العديد من الدارسين في أن :"اتجاهها إلى الاستغناء عن المعالم الحسية المحدودة من عناصر الصورة الشعرية نفسها لا من عناصر الواقع"[2]، فالصورة لا تستنسخ الواقع ولا تعيد إنتاجه ولكنها تأتي بما يغطي على النقص فيه، فهي على الرّغم من عراقتها في النقد العربي القديم بالصيغ والأساليب البلاغية، إلا أنها في النقد العربي الحديث أخذت مجالا فسيحا، ركزت على أحاسيس المبدع (الشاعر) دون الخروج عن حدود الصورة التي تجعل من الألفاظ تعبر عن انفعال هذا الأخير ووجدانه، كما ننقل تجربته للقارئ بأسلوب فني مؤثر، أين تكون "الصورة هي الشكل في النص الأدبي شاملة للعبارة أي الأسلوب، وللخيال الذي يلوّن العاطفة ويصوّرها إن الشعر يجب أن يكون أسلوبه معبرا بالصور، أي يرسم الأسلوب مواقف الشاعر وأفكاره وتجاربه وانفعالاته رسما معبرا قويا واضحا، بحيث تصبح فكرة الشاعر مصوّرة في صورة حقيقية تزخر بالعاطفة والتجربة والانفعال لا مجرد تصوير عادي ميت"[3]، فتصبح أمام مناظر تصوير متحركة مؤثرة.

يتضح هنا كيف يتحول الوجود من صورة واقعية إلى صور مليئة بالحياة واضحة الملامح، تزغر بالأحاسيس العميقة والخيال الخصب في قول علي البطل :" قد تخلو الصورة بالمعنى الحديث من المجاز أصلا فتكون عبارات حقيقة الاستعمال و مع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب"[4]، وهو في الأصل الصورة بجميع أنواعها دون إغفال العلاقة التي تجمع العنصرين فالوقوف على العنصر الأول وارد في كثير من اهتمامات و

[1] عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار الثقافة، دار العودة لبنان ص 96.

[2] عبد الرزاق المجدوب: في حداثة الإبداع المغربي (الحداثة لدى أحمد المجاطي تصور وإنجاز)، المطبعة والوراقة الوطنية، ط1، المغرب، 2011، ص114.

[3] محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، دار المصرية اللبنانية، ط4، القاهرة، 2012، ص55.

[4] علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري، دار الأندلس 1981، ص 25.

تعريفات الدارسين المحدثين بما أنه يشكل أينما حلّ في العمل الأدبي صورا من الواقع يعكس الحقائق بنظرة مغايرة جديدة ، فالخيال " يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية شعرية "[1].

أكد النقد العربي الحديث على اختلاف الصورة الحديثة عن الصورة القديمة فهي لم تعد تهتم على المرئي المحسوس لأنها انتقلت إلى الإيحاء من البصر إلى البصيرة.

وهكذا تتجاوز الصورة الشعرية الحديثة الحسيّة المألوفة في الشعر القديم " فأصبحت في مظهرها الخارجي وبنائها الداخلي تربط بين الخيال والشعور برباط وثيق يجعلها مجالا مكونا للصدق الفني عبر وسائط الخلق والإبداع"[2]، وهكذا يكون النقد العربي الحديث قد فقد مكانة الصورة الحسيّة، بفعل بعض المعارف الحديثة التي اهتمت ببناء الصورة مستغنية عن المظاهر المرئية، واعتمدت على الصور التي تثير الدهشة في نفس القارئ، يقول عز الدين إسماعيل :" ...فالشاعر حين يستخدم الكلمات الحسيّة بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات... الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالاته وقيمته الشعورية"[3]، ولهذا يكون الناقد قد ربط الصورة بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات.

ثانيا: الصورة الشعرية في حدود المفهوم والأنواع:

1-ماهية الصورة الشعرية:

مصطلح الصورة الشعرية من أهم المصطلحات التي عالجها النقاد في دراساتهم في العصر القديم والعصر الحديث على حدّ سواء وقد" ظلّ لمفهوم الصورة الشعرية حضوره الطاغي في عقلية الناقد العربي قديما وحديثا وقد يحضر هذا المفهوم دون التصريح باسمه الاصطلاحي فالصورة الفنية مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها"[4].

---

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغة عند العرب ص 18.

[2] مفتاح محمد عبد الجليل: نظرية الشعر المعاصر، ص 209.

[3] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه ومظاهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، بيروت، 2007، ص132.

[4] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص 8-11.

1-1 الصورة الشعرية عند القدامى:

في تراث العربي والغربي على حدّ سواء يتم ربط الشعر بالقدرة على التصوير والوصف، فقد روي أن زهيرا (520- 609م) الشاعر الجاهلي الكبير قد منع ابنه كعبا من قول الشعر ولم يسمح إلا بعد أن استوت قدراته الشعرية وأجاد الوصف والتشبيه، فالقدرة على التشبيه هي العتبة الأولى للدخول في عالم الشعر، وقد يدعو الشاعر على نفسه كدعوة ذي الرّمة (ت117هـ) بأن يقطع الله لسانه إذا فقد القدرة على التشبيه وكذلك " حسان بن ثابت (ت40هـ) الذي طلب من ابنه أن يهف له طائرا لسعه فلما وصفه وأجاد الوصف أقسم بأنه ما قاله ابنه هو الشعر عينه"[1].

وقد عرض الدكتور عبد الغفار مكاوي للعلاقة بين الشعر والتصوير مدللا بأقوال متعددة للنقاد على مرّ العصور بداية من أرسطو الذي يعتبر الشاعر مثله مثلا المصور" لعل أقدم نص نعرفه في تاريخ الأدب والنقد الغربي عن هذه العلاقة الساحرة الغامضة بين الشعر والفنون التشكيلية هي العبارة المنسوبة إلى سيموندس الكيوس (556ق م- 468) في بلاد اليونان الذي يقول فيها أن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق وإن الرسم أو التصوير شعر صامت"[2].

وقد ظل معنى هذه العبارة معنى هذه العبارة حاضرا في كتابات العديدة من النقاد الغربيين والفلاسفة المهنيين بموضوع الجمال، ففي القرن السابع عشر يؤكد الشاعر والناقد جون دارين على هذه العلاقة حيث يساوي بين الاستعارات الشعرية التي يستعملها الشاعر والألوان التي يستخدمها الرسام، فلقد" كانت الصورة وما زالت هي جوهر الشعر الثابت ووسيلة التي لا يستغنى عنها في الكشف عن الحقائق الشعرية والإنسانية التي تعجز اللغة العادية واللغة العلمية عن الكشف عنها وتوصيلها"[3]، فاللغة الشعرية لغة تصويرية في المقام الأول، والقدرة على

---

[1] المرجع نفسه، ص104.

[2] عبد الغافر مكاوي: القصيدة وصورة الشعر والتصوير عبر العصور، سلسلة عالم المعرفة، العدد 119، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، ص15.

[3] مكاوي: القصيدة وصورة الشعر والتصوير عبر العصور، ص15

التصوير هي التي تفرق بين شاعر وآخر، ولم يكن هذا الأمر غائبا عن النقاد العرب القدامى فابن المقفع يعرف البلاغة في القرن الثاني الهجري بأنها كشف ما غمض من الحق والتصوير الحق في صورة الباطل والباطل في صورة الحق التعريف الذي يورده أبو هلال العسكري في كتابه ثم يعلق عليه بقوله: "والذي قاله صحيح لا يخفى موضع الصواب فيه على أحد من أهل التمييز وذلك أن الأمر الظاهر الصحيح الثابت المكشوف ينادي على نفسه بالصحة ولا يحوج إلى التكلف لتصحيحه حتى يوجد الذي فيه خطيبا وإنما الشأن في تحسين ما ليس بحسن وتصحيح ما ليس بصحيح بنوع من الاحتلال والتخييل"[1].

فالتعليق السابق بعكس فهما عميقا لماهية الشعر باحتيالاته وخيالاته، فالنص الشعري عنده لا يمكن النظر إليه من خلال منظور خاص، وذلك على خلاف غيره من النصوص، والأمر نفسه سنجده عند ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر فالشاعر عنده مثله مثل النساج والنقاش حيث يصف الشاعر قوله:" ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوق وشبه بأحسن التفويت ويسديه وينيره ولا يهلهل شيئا فيشينه، وكالنقاش الدقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه".[2]

فالشاعر نساج ينسج الكلمات ونقاش يرسم ويلون بالألفاظ، وقد شبه قدامه بن جعفر مادة الشعر بـ:" بأنها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة"[3].

وفي موضع آخر في الدلائل يستخدم الجرجاني صيغة "سبيل الصيغة والتصوير" فالمعنى الذي يقصده الشاعر أو بالأحرى يريد الشاعر إيصاله للقارئ لابد للوصول إليه من سبيل يسير فيه الشاعر ثم يجله القارئ، فتعبير مهارة الشاعر في اختيار سبيل من سبل عديدة فالوسيلة أو السبيل الذي يقدمه الشاعر هي جوهرة الشاعرية، أما الغاية ذاتها فلها قيمتها التي لا يمكن تجاهلها، فالسبيل عند عبد القادر الجرجاني هو سبيل الصيغة والتصوير ويقرب الجرجاني المسألة عن طريق التشبيه حيث يقول:" سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع

[1] أبو هلال العسكري: ديوان المعاني تحقيق: أحمد حسن دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1994، ص435.

[2] ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق عباس السائر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص11.

[3] ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1963، ص17.

عليه التصوير والصوغ كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أن مجالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي وجودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع عليه العمل والصيغ، كذلك محال إذا أنت تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه، وكما أننا لو فضلنا خاتما على خاتم بأن يكون فضة هذا أجود أو فضة أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا من أجل معناه لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام وهذا قاطع فاعرفه"[1]، فالقضية قضية جوهرية عند الجرجاني كما هو واضح من جملته.

وفي القرن السابع الهجري نجد فهما عميقا للصورة الشعرية وذلك عند الحازم القرطاجني، حيث يسقط قضية الصدق والكذب عن المسألة الشعرية تماما فينتصر للخيال الشعري، والذي يعد أحد أهم روافد الصورة الشعرية فينتقل بنا من دائرة المرسل إلى دائرة المستقبل، ويتضح ذلك من خلال تعريفه للشعر حيث يقول:" هو الكلام الموزون المقفى، من شأنه أن يحب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إيها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه، بما يتضمن من تخييل ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية"[2]، فمدار الأمر عند القرطاجني هو القدرة على المحاكاة فأفضل الشعر عنده ما حسنت محاكاته وهيئته، وقويت شهرته أو خفي كذبه.

1-2 الصورة الشعرية عند المحدثين:

لما كانت الصورة عنصرا مهما من عناصر الإبداع الشعري ووسيلة متميزة بدا من المنطقي اتصافها بطبيعة متغيرة لما يطرأ من تبدل في القيم والتقاليد الشعرية في عصور ومراحل زمنية معينة، أو لظهور أسس شعرية جديدة أو تطور في المقاييس النقدية أو تباين في المواقف الشخصية من الشعر وموضوعاته.

[1] عبد القاهر الجرجاني: منهاج البلغاء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1946، ص 72.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، تحقيق: محمد حبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1946، ص72.

وعلى الرغم من القيمة التي أسبغت على الصورة وأهمتها في التغيير الشعري عامة، إلا أن هذا لا يمنع أن تكون لها مكانة خاصة في التجربة الشعرية الحديثة، ولا سيما الشعر الحرّ.

ولعل الصورة الشعرية لم تنل حقها الطبيعي، فيما معنى حيث أثقلتها آراء وتصورات لا تمنحها إلا سمة تزيينة زخرفية أو شارحة تعليلية، وأن لها أن تمتلك ما تستحقه مما افتقدته في خضم التعبير عن أمور جانبية أو غير جوهيرة فتنال القيمة البنائية الممتزجة بصميم العمل الفني متذيلة عن الاستطلاعات والزوائد التي تفدح في حيوية الشعر وتماسكه، وتقول بشرى موسى صالح في هذا الصدد:" يبدو لي أنها قد توحدت بالشعر في القصيدة الحديثة فأصبح الشعر هو الصورة، والصورة هي الشعر وكان على النقد أن يواكبها في طبيعتها الجديدة هذه وأن يتخلى عن التجزئة في دراسة النص الشعري وهو يسعى إلى تقويمها ولا يقتصر الأمر على هذا فإن عليه أيضا ألا يعز لها عن الموقف الفكري والرؤية الشعرية للقصيدة".[1] تشير في قولها هذا أن الصورة تحمل الفكرة في تصورها، أي أن لها قيمتين: تعبيرية موضوعية من حيث التجربة والموقف، وشكلين من حيث الفن لا يمكن فصلها مطلقا.

ولا تتعصب للقصيدة الحديثة إذا ما قلنا إن الاستدراك على التعميم في هذا الرأي فرع من أصل، لأن طبيعة البناء في الشعر الحرّ تمنح الصورة كينونة ذاتية فلا تصبح عملا ذهننا مجردا من محتواه المعنوي والفكري، هذا من جانب، ومن جانب آخر إنها تلتئم بالسياق في وحدة عضوية متكاملة لا ينظر إليها إلا كلاّ متجانسا ومن دون هذا النظرة تفقد قدرتها على الإضاءة الذهنية، وإن احتفظت بشيء من سماتها الفنية، ولذا بدا الشاعر في القصيدة الحديثة مشدودا إلى الشعر بالصورة.

أو بمعنى آخر ما عاد يشكل صوره تشكيلا تراكميا يفتقرا إلى الحاجة النفسية بمستوياتها المختلفة وبلا علاقة أو مقاربة ذهنية وساعده على هذا جنس النظم المتحرّر من سياق الشعرين والعدد الثابت للتفعيلات والقافية الموحدة

[1] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 01-01-1994، ص145.

وما ابتكره من أنماط بنائية أضافها إلى الشعر الغنائي مما استقاه من الفنون الأخرى ومنها المسرح والموسيقى والرسم وغيرها.

كما أنه في العصر الحديث عالج الكثير من النقاد مفهوم الصورة الشعرية من أمثال أحمد الشايب الذي عرض معنيين للصورة الأدبية، الأول يوصفها المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية الموسيقية ومن الخيال الذي يجمع بين التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل، والثاني يوصفها الأسلوب الخاص بالقاصي أو الروائي حيث لخص لنا مفهوم الصورة الأدبية بقوله:" وخلاصة هذا الفصل أن الصورة الأدبية لها معنيان، أحدهما ما يقابل المادة الأدبية ويظهر في الخيال والعبارة وبالتالي ما يقابل الأسلوب ويتحقق بالوحدة وهذه تقوم على الكمال والتأليف والتناسب"[1].

وتشكل الصورة الشعرية في مجمل نتاج النقد العربي المعاصر حقلا معرفيا خصبا يحفل بعدد الرؤى المختلفة حول مفهومها "وقد تباينت هذه الرؤى تباينا وصل في بعض الأحيان إلى درجة التناقض، مما دفع أكثر من باحث إلى الإقرار باستحالة وضع مفهوم محدد للصورة وإلى القول إن للصورة مفاهيم بعدد النقاد الذين درسوها"[2] ولا شك أن الاتفاق بشأن تعريف مصطلح أدبي كمصطلح الصورة الشعرية تعريفا محددا غاية قد لا يكن بسهولة، ويتنافى مع طبيعته التي تستعصي على التحديد والتقنين الصارم، فهو مثل كثير من المصطلحات الأدبية ذو دلالة هلامية متشظية تتغير بتغير مفهوم الفن الشعري عبر الزمن، كما أ، القضايا التي تنيرها تتداخل وتتقاطع مع قضايا كثير من الفنون والآداب، لذا فإن الاختلاف في هذا المصطلح يبدوا أمرا طبيعيا.

وهناك من يرى أنها :" تشكل مع عنصر الإيقاع عماد بنية النص الشعري، فيهما معا تبرز شعريته، وترى دلالاته بحيث لا يمكن تصور نص شعري جيد يخلو منهما أو يقتصر على أحدهما"[3] وإذ كان الوزن عنصرا اختص به الشعر وحده دون غيره من الفنون القول، فإن الصورة ليست مقصورة على الشعر وحده لذا يمكن أن

[1] أحمد شايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1994، ص259.

[2] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص19.

[3] وارين ويليك: نظرية الأدب، تر: محي الدّين صبحي، المجلس العلى لرعاية الفنون، سوريا، ص239.

تتوفر في بعض النصوص النثرية ذلك أن:" المادة التي يشكل بها الكاتب والأديب والشاعر صوره في كلمات اللغة فمتى تجاوزت هذه الكلمات بطريقة فنية وأفرغت من حمولتها المعجمية وشحنت بحمولة من الشاعر و الأخلية، برز عندئذ عنصر التصوير في النص الأدبي أو في غيره من النصوص"[1] فالصورة إذن تكون سمة يتزين بها أي نص لغوي ابتعدت ألفاظه عند دلالاتها المباشرة والتجريد المحض، لكنها في النص الشعري ليست سمة تزيينية، أو شيئا ثانويا بل ضرورة فنية لا يمكن للشاعر تجاهلها والاستغناء عنها فالنص بدونها يفقد قيمته الفنية وتنحسر عنه جاذبيته.

ولا شك أن ثمة مصادر يستقي منها الشاعر صوره، لعل أبرزها وأهمها الخيال:" فهذه الملكة هيء الشاعر ليمتلك قدرة على ابتداع صور في الذهن لأشياء غير مدركة بالحواس"[2] وعلى الجمع والتنسيق بين الأشياء المتناقضة، أو التي لا يربط بينهما رابط ما وإلى جانب الخيال هناك الواقع الحسي ممثلا في:" المشاهد الملتقطة من الحياة والواقع الذهني، ويشمل المؤثرات النفسية والانفعالات العاطفية بالمحيط الخاص والعام، كما يشمل المؤثرات العقلية وما يتصل بها من الموهبة والثقافة والتجربة الخاصة"[3]، وكل هذه المصادر تتفاعل فيما بينها حين يلم بالشاعر موقف شعوري ما أو انفعال يحدث من الأحداث وتأخذ في التشكيل لغويا وسيلة أو أكثر من وسائل الأداء الفني كالمجاز، والتشبيه والاستعارة والتشخيص والتجسيم، والتراسل، والرّمز.

ومن مجموع هذه المصادر والوسائل الفنية يمكن تحديد نمط الصورة الشعرية، وإذا كان من السهل تحديد نمط الصورة في الشعر الكلاسيكي قديمة وحديثة بكونها لا تتعدى إطار العلاقات الحسية والتشبيهية، فمن الصعوبة فهل هذا الأمر مع الصورة في كثير من قصائد الشعر الحديث، فهي ذات طبيعة معقدة تشابك عناصرها ومكوناتها بشكل كثيف، بحيث يتماصى فيها الواقع مع الخيال والحلم والرؤيا وينغلب فيها الشيء المعنوي إلى شيء مادي محسن وتختفي في أنساقها الحدود الفاصلة بين الزمن الماضي والحاضر.

[1] صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1986، ص30

[2] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1980، ص13.

[3] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994، ص138.

ولئن كان المجاز والأخيلة من أبرز مكونات الصورة، فهناك من يرى أن الشاعر يمكنه أن يبدع صورا موجبة دون استخدام تشبيهات أو استعارات أو رموز، وذلك إذا أحسن اختيار وضع الألفاظ والتراكيب في نسق فني مطابق كمشاعره، ويستدل من يقول بهذا الرأي بنماذج من الشعر خلت من المجاز والأخيلة والرّموز، لكنها استطاعت تصوير المشاعر تجسيد التجربة الشعرية "ولا شك أن هذا الرأي لا يخلو من صواب لكن مع هذا نميل إلى الاعتقاد بأن التصوير الفني هو أرقى من التصوير الحقيقي لأنه أكثر تأثير في نفس المتلقي وأقدر على الإيحاء"[1].

وأيا كان نمط التصوير في النص الشعري حقيقيا أم مجازيا، فالمهم هو مدى قدرة الصورة على الإيحاء بموقف شعري خاص أو تجربة إنسانية عامة، تجعل المتلقي يتفاعل معها وجدانيا محاولا قدر جهده الكشف عن دلالاته وأبعادها النفسية والجمالية، ولا يمكن للصورة أن تحقق هذا التفاعل الوجداني وتبوح لملتقيها بشيء بشيء له قيمة فنية. إلا إذا اتحدت ذات الشاعر مع عناصر الوجود في لحظات انفعالية وتجليات نفسية، وتحيل هذا الوجود بفعل" ملكة الشاعر الخيالية إلى صورة حية، إذا تزيح الستار المادي عنه وتكشف عن روحه وما يمكن وراء ظاهره، فإذا كل ما نبصره جامدا أو ساكنا يتحرك بنفس إحساساتنا ومشاعرنا"[2].

ووفق هذه الرؤية الحديثة تبرز الصورة الشعرية بوصفها أداة كشف يسأل بها الشاعر إلى باطن النفس، ودهاليز الوجود المظلمة، ليعريها ويكشف عن مكنونها وهي في نفس تجلياتها يضيق عليها هذا العالم الفسيح، فتخرج من محيطه لتؤسس لها عالما آخر يقوم على الحلم واستشراف الآتي واستيطان المجهول، وبذلك تتخلى عن عفويتها وطبيعتها البدائية الأولى التي طالما عرفت لها مختلف مراحل الشعر الكلاسيكي قديمة وحديثة، حيث كانت وسيلة لمحاكاة الأشياء وتوضيح الأفكار وتأكيد المعاني.

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدب الحديث، بيروت، ط1، 1962، ص458.

[2] شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط5، غير مؤرخة، ص229.

2-أهمية الصورة الشعرية:

إن نظرة الناقد العربي الحديث للصورة الشعرية أوسع من نظرة الناقد العربي القديم إذ ظلت الصورة عنده محصورة في الفنون البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية قال عبد القادر الرّباعي معلقا على ذلك " لقد طغى اهتمام النقاد باللفظ والمعنى وضرورة توافقهما منطقيا على الصورة وأبعادها الفنية أو الجمالية في الشعر أما الإشارات البسيطة للصورة التي نجدها عند بعض النقاد أمثال الجاحظ والرّماني وعبد القادر الجرجاني وحازم القرطاجني فإنها لم تنفصل عندهم كثيرا عن معنى الشكل الأدبي العام كما أنهم ظلموا محافظين على ارتباطها الوثيق بالصنعة الشكلية ذات الصلة الوثيقة بالعقل والمنطق والحقيقة أو الواقع"[1].

ولعل الصورة الشعرية في الوقت الحاضر أصبحت تقيم وفق معايير مختلفة عن المعايير التي وضعها الناقد القديم التي كان أساسها قوة النظم والسبك، فالآن أصبحت الصورة الشعرية تعتمد على الخيال وعلى شخصية الشاعر وشعوره وقدرته على نقل تجربته للمتلقي، وهذا ما أكده محمد غنيمي هلال عندما تحدث عن أهمية الخمال والإحساس في نقل المشاهد العادية التي يعيشها الشاعر ويحولها إلى شعره قال: "لا نستطيع أن نخرج من نطاق الشعر التجارب التي موضوعها هين قليل القيمة، متى استطاع الشاعر أن يضفي عليها من شعوره وتصويره وأخيلته القوية ما ينفذ به إلى ما فيها من معان جمالية أو إنسانية وبقوة الملكة الشعرية التي يستطيع الشاعر أن يجد موضوعاته للتجارب الصادقة في كل ما حوله متى خلع عليها ما إحساسه، وفاض عليها من خياله وفي هذه لابد من قدرة شعرية تفوق المألوف لتنقل المشاهد اليومية إلى عالم الشعر بقوة الإحساس والتصوير الفني"[2].

[1] عبد القادر رباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، 1980، ص15.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مكتبة الأنجلو المصرية، 1973، ص367.

ومن منطلق هذه النظرة الجديدة للصورة الشعرية أصبح الناقد العربي الحديث ينظر إليها على أنها جوهر الشعر ووسيلته فإن " الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة في معناها الجزئي والكلي"[1] وهي "الجوهر الثالث والدائم في الشعر"[2].

وجعلها شوقي ضيف ما يميز الشعر في كل اللغات فقال:" من أهم ما يميز الشعر في كل اللغات مادته التصويرية، فالشعراء لا يعبرون عن الحقائق كما هي بل يعرضونها في شكل أشباح وأطباق وتؤثر فينا هذه الأشباح والأطياف أكثر ممل يؤثر فينا الحقائق نفسها"[3].

وتبرز أهمية الصورة في النقد الحديث لأنها العنصر الأساس في الشعر القادر على نقل تجربة الشاعر إلى المتلقي وتقاس جودتها بقدرتها على التأثير في المتلقي ونقل انفعال الشاعر وعاطفته إليهم، فإنه: "مهمة الشعراء إذا أن يثيروا بألفاظهم المختارة وصورهم الجيدة كل ما يمكنهم أن يثيروه في أنفس القراء من مشاعر وذكريات"[4].

وكما تعد الصورة الأداة الرئيسية التي تمكن الناقد من المتمايزة بين الشعراء والكشف عن خصوصية كل واحد منهم وعبقريته، فالصورة هي التي" نفرق عصرا من عصور وتيارا من تيار، وشاعر من شاعر، وتظهر أصالة الشاعر وتدل على قيمة فنية، وترمز إلى عبقريته وشخصيته بل وتحمل خصوصيته وفرديته لأنها الأداة الوحيدة التي ينقل بها تجربته ولا يمكن أن يستعيرها من سواه"[5] "كما تكشف الصورة الشعرية عن تميز الشاعر عن غيره فإنها تستطيع الكشف عن قصور تجربته"[6].

---

[1] المرجع السابق، ص419.

[2] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص7.

[3] شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، سلسلة دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، 2003، ص229.

[4] تشارلين: فنون الأدب، ترجمة زكي نجيب محمود، 1944، ص80.

[5] اليافي نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982، ص44.

[6] عبد الله محمد حسن: الصورة والبناء الشعري، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1998، ص44.

3-أنواع الصورة الشعرية:

ترتبط النظرة النقدية إلى عناصر وأنواع الصورة الشعرية ووسائل تشكيلها بمفهوم التحليل الفني للشعر، وتخضع لكنه وما يقدمه من قيمة في الكشف عن ماهية الإبداع الشعري وطبيعته التي تمنحها إياها دراسة الوسائل أو العناصر المستخدمة في الصياغة الشعرية، أو بمعنى آخر دراسة (المادة) على اختلاف أنواعها من حسية أو ذهنية وأثرها في الصياغة أو البناء الشعري.

وفي البدء ينبغي لنا أن نحدد مجموعة من الأسس أو الضوابط التي لا يمكن لتحليل الصورة الشعرية أن يستقيم بغيرها منها: أن الصورة المبدعة كينونة ذاتية مستقلة عن عناصرها ويعني هذا أن قيمة التحليل تنبع من ارتباط الجزء بالكل وتأثيره الكل في الجزء، ومنها عناصر الصورة تتجانس وتتقاطع وتمتزج داخل نسيجها الفني على نحو يلغي أو يعطل من فاعلية تجريد أي عنصر من عناصرها ومنحها قيمة ذاتية مستقيلة في الوصول بالصورة إلى أن تخوم الصياغة المبدعة والأساس الآخر: اختلاف النظرة النقدية إلى عناصر الصورة طبقا لتغير النظرة إلى الصياغة الشعرية ذاتها تبعا لتعدد الصورة وتفاوت الشعراء في أساليب تشكيلهم لها والمزج بين عناصرها.[1]

"ولا يعني التحليل الفني لبناء صورة ما والكشف عن عناصرها التوصل إلى خصائص بناء ثابتة للصورة، لما تقتضيه من الشاعر أن يمدها بطبيعة متجددة، وحلات مبتكرة بين عناصرها تسعى إلى فك النسيج التركيبي المألوف وخلق الطبيعة اللغوي الحسية المتميزة"[2].

[1] ينظر: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 73.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3-1 الصورة البلاغية (الفنية):

3-1-1الصورة التشبيهية:

التشبيه.هو محض مقارنة بين طرفين متمايزين لاشتراك بينهما في الصفة نفسها، أو في مقتضى وحكم لها كما يقول "الجرجاني"[1]

أما التصوير العام للبلاغي القديم حول مفهوم التشبيه كان يقوم" إن قام الشيء مقام الشيء أو مقام صاحبه فمن عادة العرب أن الشبه به في حلات كثيرة"[2].

وكان ينظر للتشبيه على أنه نوع من العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حسّ أو عقل[3].

فالتشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، وأنت عندما تقول:" خدُ كالورد" "فإنك تعني أنك تتحدث عن خد يشبه الوردة في حمرة أوراقها وطراوتها ونظاراتها ورائحتها"[4].

وبالتالي فالتشبيه هو صفة أو الصفات التي تجمع بين المشبه والمشبه به قد تظهر أداة تربط بين طرفي التشبيه في مواضع ويستغنى عنها في مواضع أخرى، ويمكن القول إن التشبيه هو عقد مقارنة ومشابهة بين طرفي التشبيه.

ويقول ابن الرّشيق:" أن التشبيه واقع أبدا على الأعراض دون الجواهر"[5]، ويقول ابن المبرد: "إن للتشبيه حدا"[6]ويقصد بذلك أن الأشياء لا تشابه إلا من وجوه معلومة، ولا تتداخل حدودها.

والتشبيه دلالة على مشاركة أمر لآخر في المعنى والمراد بالتشبيه ههنا: ما لم يكن على وجه الاستعارة الحقيقية ولا الاستعارة بالكناية ولا التجريد.

---

[1]عبد القادر الجرجاني: أسرار البلاغة، مطبعة وزارة المعارف، د.ط، 1954، ص77.

[2]الجاحظ: الديوان، تح عبد السلام هارون، دط، 1956، ص373.

[3]الروماني: النكت في إعجاز القرآن الكريم، تح محمد خلف الله، دار المعارف، دط، دت، ص74

[4]جابر العصفور: الصورة الفنية، ص173.

[5]ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر والنقد، تح محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية القاهرة، 1955، ص286.

[6]المبرد: الكامل تح، أبو الفضل إبراهيم، دار النهضة، القاهرة، دط، دت، ص52.

كقوله تعالى:" صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَرْجِعُونَ"[1]

ونقصد أيضا بالتشبيه: الدلالة التي يحدثها المنشئ بالجمع بين المشبه والمشبه به. [2]

أ- أقسام التشبيه:

قسم التشبيه من حيث وجود وجه الشبه وعدم وجوده أفمن حيث وجود وجه الشبه، نوع التشبيه مفصل، ومن حيث عدم وجود وجه الشبه: نوع التشبيه مجمل وفيه اتخذت أداة التشبيه نحو:

أسد علي وفي الحروب نعامة... فتخاء تنفر من صفير الصّافر

كما قسم التشبيه من حيث وجود أداء التشبيه وعدم وجودها فالأول مرسل وهو تشبيه تم صرح فيه كل أركان التشبيه، نحو قول محمود درويش: وكفى صلة كالصخرة .... تخمش كل ملا يلامسها.

والثاني مؤكد مثل: الجهل كالظلام يتضمن كل عناصر التشبيه ما عدا وجه الشبه.

ثم من حيث ظهور القصد إلى التشبيه وهو التشبيه التصريح، وعدم ظهور القصة إليه وهو التشبيه الضمني.

أما من حيث الطرفان فقد قسموا التشبيه إلى أربعة أقسام:

الأولى: المشبه والمشبه به محسوسان كقوله تعالى:" **كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ** "[3]

الثانية: المشبه والمشبه به عقليان نحو العلم الحياة والجهل موت.

الثالث: المشبه به حسيّ والمشبه عقلي ومثال ذلك قول القاضي التنخوي:

وكأن النجوم بين دجاها سنن لاح بينهن ابتداع

وقول ابن طباطبا:

رب ليل كأنه أملي في ك وقد رحت عنك بالحرمان.

---

[1] سورة البقرة الآية 17.

[2] الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، مؤسسة المختار، القاهرة، ط2، ص177.

[3] سورة الحاقة، الآية 08.

الرابع: المشبه به عقلي والمشبه حسيّ ومن ذلك قوله تعالى " مَثَلُ ٱلذِينَ ٱتَّخَذُواْ مِن دُونِ ٱللَّهِ أَوْلِيَآءَ كَمَثَلِ ٱلْعَنكَبُوتِ ٱتَّخَذَتْ بَيْتاً"[1]

وينقسم التشبيه أيضا من حيث الأفراد والتركيب إلى التشبيه التمثيلي وغير تمثيلي فالتشبيه التمثيلي والمركب ينتزع من أمور مجموع بعضها البعض وذلك قول الله تعالى:" مَثَلُ ٱلذِينَ حُمِّلُواْ ٱلتَّوْرِيٰةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ ٱلْحِمارِ يَحْمِلُ أَسْفَاراً"[2]

وذلك هو حمل الأسفار التي هي أوعية العلم وخزائن ثمرة العقول، ثم لا يحس ما بها ولا يفرق بينها وبين سائر الأحمال التي ليست من العلم في شيء، فليس له مما يحمل حظ سوى أنه يثقل عليه ونجد هذا النوع في قول بشار بن برد:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوي كواكبه

التشبيه الضمني: هو ضرب من التشبيه التمثيلي لا نذكر فيه التشبيه صراحة ويأتي في صورة تمثيل يعلل به لحقيقة أو طلب أو حكمة ومن لك قول أبي تمام:

وإذا أراد الله نشر فضيلة طوبت أتاح لها لسان حسود

لولا اشتعال النار فيها جاورت ما كان يعرف طيب عرف العود

يقول عبد القاهر الجرجاني:" اعلم أن الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ظربين، أحدهما يكون من جهة أمر بين لا يحتاج إلى تأويل والآخر أن يكون الشبه محصلا بضرب من التأويل".[3]

فمثال الأول التشبيه البين الواضح كتشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل نحو أن يشبه الشيء الذي استدار بالكرة في الوجه وبالحلقة في آخر، وكتشبيه من جهة اللون نحو تشبيه الخدود بالورد والشعر بالليل، أو

[1] سورة العنكبوت الآية 41.

[2] سورة الجمعة، الآية 05.

[3] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 38.

جمع الصورة واللون معا كتشبيه الثورية بعنقود الكرم المنور ومن جهة الهيئة نحو تشبيه قامة الرجل بالرمح، وكل تشبيه جمع بين شيئين تحت الحواس.[1]

3-1 الصورة الاستعارية:

يعرفها الجاحظ:" تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه وهي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه مع قرينة عن إرادة المعنى الأصلي"[2].

ويعرفها الجرجاني:" أن تريد الشيء بالشيء، فتدع أن تصفح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه، وتجريه عليه " [3]، معنى ذلك أن الاستعارة فرع من التشبيه.

أركان الاستعارة: المستعار منه (المشبه به)

المستعار له (المشبه)

المستعار (اللفظ المنقول)

ويقسم البلاغيون الاستعارة من حيث ذكر أحد طرفيها إلى تصريحية ومكنية.

أ –الاستعارة التصريحية: يحذف المشبه ويصرح بالمشبه به أو ما استعبر فيه لفظ المشبه به للمشبه مثل: طلع البدر علينا من ثانيات الوداع، " فالبدر هو المشبه به والقرينة هي من ثانيات الوداع والمشبه محذوف وهو (الرسول صلى الله عليه وسلم)

ب –الاستعارة المكنية: هي ما حذف فيها المشبه به أو المستعار منه ورمز له بشيء من لوازمه المسمى تخيلا، نحو قول الشاعر:

وإذا المنية أنشبت أظفارها * * * ألقت كل تميمة لا تنفع.

[1] المرجع نفسه، ينظر: ص 39.

[2] فيصل حسين طحيمر العالي: البلاغة الميسرة في المعاني والبيان والبديع، مكتبة الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، ص 170.

[3] ابراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر على الجارم

" شبه المنية بالسبع بجامع الاغتيال في كل واستعارة السبع للمنية وحذفه مشيرا إليه بذكر لازمة وهو الأظفار على طريق الاستعارة المكنية وقرينتها لفظ (الأظفار)"[1]

3-1-3-الصورة الكنائية:

أ-الكناية لغة: "مصدر لفعل كنيت أو كنوت بكذا عن كذا أي تكلمت بما يستدل به عليه أو تكلمت بشيء وأردت غيره "[2].

ب -اصطلاحا: "هي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي وسميت كناية لأن تحت المعنى الظاهر معنى آخر هو المراد"[3]

ويعرّفها عبد القاهر الجرجاني:" الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ إليه، ويجعله دليلا عليه، ومثال ذلك قولهم (هو طويل النجاد) يريدون طويل القامة، (امرأة نؤوم الضحى) المراد أنها مترفة مخدومة لها ما يكفيها من أمرها"[4]

ج -أنواع الكناية: تنقسم الكناية إلى أقسام يختلف بعضها عن بعض في مراتب الفصاحة:

1-**كناية عن صفة:** وهي التي يطلب بها الصفة نفسها وتعرف بذكر الموصوف في قول عمر بن ربيعة:

بعيدة مهوى القرط إما لنوفل أبوها وإما عبد شمس وهاشم.

فقد وصف صاحبته بعيدة مهوى القرط ليدل على أنها طويلة الجيد وهذه الكناية تنقسم إلى:

-**كناية قريبة:** وهي ما يكون الانتقال فيها إلى المطلوب بغير واسطة بين المعنى المنتقل عنه والمعنى المنتقل إليه.

---

[1] عبد اللطيف شريفي: الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 1 – 2004، ص 147.

[2] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط 2، 1982، ص 713.

[3] فيصل حسين طحيمر العالي: البلاغة الميسرة في المعاني والبيان والبديع، ص 189.

[4] ينظر: إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر على الجارم، ص 176.

-**كناية بعيدة:** "وهي ما يكون فيها الانتقال إلى المطلوب بواسطة أو وسائط "[1].

2- كناية عن موصوف: وهي التي يطلب بها الموصوف نفسه شريط أن تكون الكناية مختصة بالمكنى عنه لا تتعداه ليجعل الانتقال منها إليه، كقول أبي نواس في شرب الخمرة:

فلما شربناها ودبّ دبيبها . . . إلى موطن الأسرار قلت لها: قفي؟ [2]

" فموطن الأسرار كناية عن القلب أو الدماغ لكن الشاعر انصرف عن التعبير الحقيقي الصريح إلى ما هو أوقع في النفس".

3-كناية عن نسبة: يسميها بعض البلاغيين الكناية التي يطلب بها تخصيص الصفة بالموصوف أو التي يراد بها إثبات أمر لأمر، أو نفيه عنه، يقول علي الجارم:

لا ينزل النصر إلا وفق رايتنا . . . ولا تمس الظبا إلا نواصينا.

" فالشاعر ينسب النصر للمصريين ويقصر عليهم دون سواهم، وقد صرح بالصفة والموصوف وجعلنا نبحث عن النسبة لتكتمل الصورة الكنائية"[3].

3-2 الصورة الحسّية:

وهي الصورة التي منبعها الحواس، فالحواس هي النافذة التي يستقبل بها الذهن التجربة الخام، فيعيد تشكيلها بناءا على ما يتصوره من معاني ودلالات فالحواس دور الهام في تشكيل الثور في شعرنا العربي: ويلجأ الشاعر إلى التصوير الحسيّ ليضفي على الصورة طابع الحسية والمشاهدة فتبدو الصورة قريبة للعيان لأن أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرا والشاعر يصور الموضوعات المخزونة في ذهنه والتي استقاها من تجاربه تصويرا حسيا، فتكسب صوره بعدا جماليا"[4].

---

[1] عبد اللطيف شريفي: الإحاطة: في علوم البلاغة، ص 144، 165.

[2] عبد اللطيف شريفي: الإحاطة في علوم البلاغة، ص 165.

[3] إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص 182

[4] أحمد على الفلاحي: الصورة في الشعر العربي، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص127.

فالشاعر عند تصويره حدث ما يعمد إلى تقريب الصورة للقارئ من خلال توظيفه للطابع الحسيّ الذي يتجسد من خلال الحواس.

فالصورة الحديثة عند "عز الدين إسماعيل" تتمثل في "كيفية استخدام الشاعر للكلمات الحسية بشتى أنواعها وهذا لا يعني أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية، وكل ما للألفاظ الحسّية في ذاتها من قيمته هنا هو أنها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهامها"[1].

"وليست الألوان والأشكال وحدها هي العناصر الحسيّة التي تجذب الشعر بل أن الملمس والرائحة والطعم لتتداخل مع الشكل واللون في الصورة الشعرية"[2].

فالنقاد المحدثون يقسمون الصور بحسب الموضوعات التي تستمد منها عناصرها، فتكون حسيّة إذا كانت العناصر المكونة لها مستمدة عن طريق الحواس، ويتفرع هذا أنواع خمسة بحسب الحواس فتكون الصورة بصرية سمعية أو ذوقية أو لمسية أو شمية.

" الحسيّة ⟵ بصرية⟵ سمعية ⟵ ذوقية ⟵ لمسية ⟵شمية"[3]

وقد تتداخل هذه الصور فتكون بصرية سمعية أو بصرية ذوقية في الوقت نفسه وهو ما يسمى تراسل الحواس"

3-2-1 الصورة البصرية:

يعدّ البصر الرّكيزة الأولى لدى الإنسان لما له مع طابق حسيّ " **إن البصر هو تلك الحاسّة التي هي عنوان الحواس وأولها وأولاها بالاهتمام وأفضلها وهي من أنفع وسائل الإنسان إلى المعيشة والحياة على اختلاف مسالكها ثم يكفيها قيمة وشرفا أن تكون وسيلته الأولى لاكتساب المعارف والعلوم والطريق للاستمتاع** بالنظر

[1] ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، (د ب) ط3، د ت، ص132.

[2] المرجع نفسه، ص132

[3] عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص83.

إلى الجمال بمختلف ضروبه ومظاهره والتأمل في هذه الحياة والكون وما ينطويان عليه من أسرار وعظمة"[1] ، ومعنى هذا أن للبصر أهمية كبيرة في وضع الصورة الشعرية.

"فعاد يتجه الشاعر إلى خلق صورة بصرية تحرك خيال المتلقي ليرى من خلالها صورة أخرى يسعى الشاعر إلى إيصالها إلى ذهن المتلقي"[2].

وقد تحولت العين خلال التاريخي الطويل من عضو يميز الأشكال تلبية للحاجات الفطرية إلى عضو إنساني يرى (بمعنى يدرك) فيتأمل ويفكر ويتصرف، أي تجاوزت العين غايتها الأولى من البحث عن إشباع الحاجات الحيوانية الأولى وتحامي الأعداد إلى غرض الرؤيا العقلية الشاملة والرؤيا المكثفة عبر حواجز الزمان والمكان، فصارت العين ترتب المشاهد في المكان مستمدة خامات تصويرية من الذاكرة لتصنف المشاهد في الزمان أيضا وفي أثناء العمل لتغيير البيئة اكتسبت عين الإنسان قدراتها على تصور الواقع على نحو أكمل وأفضل، ففي أثناء العمل الإنساني ترتقي الحواس لتصبح بمثابة مجموعة من الفلاسفة النظريين فعين الفنان غير عين الرجل العادي وعين المثقف غير عين الإنسان المحروم من الثقافة وليس كل من له عينان للرؤية يرى.

ومن المعروف أن الفنان يتمتع بذاكرة ارتسامي قرية، فهو يرى بعين الخيال كما أنه يحتفظ بموهبة الأطفال في استحضار الصور، والذاكرة الإرتسامية فعين الفنان في التعبير بالجزئيات المشخصة بدلا من المعاني الكلية، وقد كان "شارل ديكنز" و"ألفونس دودي" و"شال" و"كولردج".. إلخ. كل هؤلاء الفنانين امتازوا بذاكرة ارتسامية قوية.[3]

[1] محمد بن أحمد الروغان: الصورة الشعرية عند العمان في العصر العباسي، رسائل ماجستير، إشراف: إبراهيم أحمد الحاروكي، قسم الدراسات العليا، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 1988، ص24.

[2] ينظر: أحمد علي الفلاحي، الصورة في الشعر العربي (دراسة نظرية وتطبيقية في شعر صريع الغواني سلم بن الوليد)، ط1، 2013، ص128.

[3] ينظر: جمال عبد المالك: مسائل في الإبداع والتطور، دار جيل بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص97.

"وتظهر الألوان طلائع للصور البصرية وأبرز ما يدل عليها أن الألوان من العناصر الأساسية في عالم الحسّيات، فنحن لا نستطيع أن نصنف الأشياء التي نعيش بينها ونجدها حولها من غير التعبير عن ألوانها، فاللون من جهة يميز بين الأشياء وهو من جهة ثانية من الخصال الأكثر لفتا للنظر"[1].

ويساهم اللون أيضا في تشكيل البنية الدلالية للنص الشعري ومن ثم فهو عنصر تأسيسي لبلاغة الصورة الشعرية، كما أنه يستدعي الدرس الذي أغفله النقاد المحدثين.

والاستجابة لجماليات اللون في الشعر تتعدد وتتنوع، وذلك لأن شعرية اللون على حدّ تسمية "جون دوني": " تصدر عن إطار إشكالية ربط الشاعر بالتراث والطبيعة والعصر واللغة والإيديولوجيا"[2].

ولهذا ينبغي البحث في رمزية كمعبر لمعرفة الدلالة اللونية في الشعر، وقد قال في هذه الرّمزية "ريد جوجان" "إن بعض الألوان تعطينا إحساسات غامضة، وعلى ذلك لا يمكننا استخدامها استخداما منطقيا، بل ننظر إلى توظيفها بطريقة رمزية"[3].

ومن الملاحظ أن استخدام النص الشعري للون يتم عبر أنماط أربعة يمكن تلخيصهما في التصريح، التلميح، الترميز والارتياح، فالنمط الأول يوظف الدلالة الحرفية للون والمحكومة بمعرفة سلفية للألوان يضبطها القانون الأنثروبولوجي، ولذلك فهي حالة تطابق بين الدّال والمدلول يسهل تحديدها وتفهمها آليا، وهذا النمط يغلب على شعرنا العربي القديم، فالأبيض للجمال والنقاوة والسلام والأصفر للإدارة والمجد والثروة والأحمر للسعادة والفرح، والأخضر للبعث والحياة المتجددة...إلخ.

أما النمط الثاني فيوظف الدّلالة اللونية يوصفها علاقة مشابهة بين الدوال ومدلولاتها، وفيها تجاوز دلالي لا يصل إلى فقدان الهوية ويكون النمط الثالث من باب الترميز الذي يستخدم مدلولات اللون لتمثيل دواله، ولذلك فهو أصعب من النمطين الأولين لتركيبه المعقد.

---

[1] ينظر: وجدان الصايغ: الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص118.

[2] ينظر: محمد حافظ دياب: جماليات اللون في القصيدة، مجلة فصول، القاهرة، مصر، 1985، ط2، مجلد، ص45.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويأتي النمط الرابع الحديث إلغاء للنموذج اللوني المعروف وانزياحا شاملا عن الدلالة القديمة التي أصبحت تعددا مفتوحا على الرؤيا الغامضة، فلا علاقة منطقية سابقة فيها بين الدول والمدلولات.

وإنما هي إبداعية فردية لما يسمى بكيمياء اللّون والتي تتخطى الدّلالة اللونية المعجمية، لتؤسس دلالة جديدة قابلة للتأويل اللانهائي، تستفيد مفاهيم الفلسفة الظاهراتية في توحيد الذات بالموضوع ومعاني الظاهر بالباطن في التفسير والفهم.

3-2-2 الصورة السمعية:

تعد الصورة السمعية من أبرز أنواع الصور الحسّية يقول عبد الفتاح صالح "فلعل حاسّة السمع في الحاسّة الأولى التي أحلّها بشار محل البصر في تميز الجمال واعتمد عليها اعتمادا كبيرا ولا يخف ما لهذه الحاسّة من أهمية في إدراك الجمال فهي عماد كل نمو عقلي وأساس كل الثقافة الذهنية"[1].

كما يرى إبراهيم أنيس: "أن حاسة السمع أكثر أهمية بن البصر في تشتغل ليلا ونهارا وفي الظلام والنور وحين المرئيات لا يمكن إدراكها إلا في النور والإنسان يستطيع أن يدارك عن طريق الكلام أفكار أرقى وأسمى مما قد يدركها بالنظر الذي مهما عبر فتعبيره محدود المعاني"[2].

ويعني هذا أن حاسة السمع هي الحاسة، لوحيدة لا تستطيع للإنسان التحكم فيها، فهي تعمل على عكس المرئيات التي لا تدرك إلا بتوفر الضوء، ومن هذا تتضح أهمية السمع على البصر" فقد يتوسد الشاعر السمع لخلق عالم تصويري يسند عملية التوصيل الشعري فكان للصوت أثرا واضح في إيجاد صورة حسية تعلق في ذهن المتلقي"[3].

[1] عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في الشعر بشار بن برد، دار الفكر، عمان، الأردن، دط، 1983، ص169.

[2] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، دط، 2013، ص15.

[3] هيثم علي عباد: الصورة الحسّية في شعر جرير بن حطبة الخطفي، مجلة العلوم الإسلامية، العدد 80، دت، ص68.

فالصورة السمعية تتجسد من خلال الأفعال الدّالة على التكلم والاستماع "لقد سبق السمع في نموه ونشأته نمو الكلام والنطاق والسمع أقوى من الحواس الأخرى وأعلم نفعا للإنسان من النظر مثلا في تمييز المرئيات ومن السمع في التعرف على الروائح"[1].

وحاسّة السمع تعتبر من أهم الحواس الأخرى لما تتلقاه من الأصوات تمكنها من رصد الصورة دراستها عن طريق تلك الأصوات.

3-2-3 الصورة الذوقية:

الصورة الذوقية هي الصورة المستقاة من حاسة التذوق التي لا تنفع إلا إذا وضع الجسم مع اللسان فهي تقوم على مبدأ التماس بالدرجة الأولى"[2] لكونها ذات تفاعل كيميائي "فجوانب اللسان تجيد الإحساس بالحامض والمالح والحلو، أما الإحساس بالمرّ فيكون قويا في مؤخرة اللسان ما يعني أن الحاسة الذوقية ممتدة على مساحة عريضة منبسطة من اللسان"[3].

ويمثل الذوق حاسة من الحواس الخمسة للإنسان " فالذوق إدراك طعوم للمواد المذاقة واللسان أداته الخاصة، وهو عضو عضلي مغطى بنسيج رابط يعلوه طلائي حرشفي متقرن جزئيا"[4].

فالإنسان بطبعه يتذوق الطعوم بلسانه إذ هو أداته الفعالة في التوفيق بين الطعوم، فالصورة الذوقية " مثلها مثل الصور الشمسية لكنها تختلف عنها من حيث طبيعة الاتصال بالموضوع المحسوس، فعلى حين ينفعل الشم عن بعد نجد أن حاسّة الذّوق لا تنفعل إلا إذا وضع الجسم على اللسان، إذن حاسة قائمة على الالتماس"[5].

---

[1] عبد الفتاح مالح نافع: الصورة في شعر بشار بن يرد، مرجع سابق، ص169.

[2] وحيد صبحي كبابه: الصورة الفنية في الشعر الطائين بين الانفعال والحس، دار رسلان، ط1، 2000، ص131.

[3] المرجع نفسه، ص134

[4] محمد كشاش، اللغة والحواس، المكتبة المصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص36.

[5] سامية بوعجاجة وآخرون: إضاءات نقدية في الأدب العربي، دار علي بن زيد، بسكرة، الجزائر، ط1، 2016، ص 15-16.

2-4 الصورة الشّمية:

الشّم مثل سابقيه من الحواس، فهو يتمثل في إدراك معنى المشموم تتم العملية بعد استنشاق الإنسان الرّوائح التي تصل إلى الأنف عضو حاسة الشم، تنتقل الرائحة المشمومة عبر إحدى الوسائط الهواء أو الماء الذي يظهر بشكل بخار يتبخر من ذي الرّائحة"[1].

والصورة الشّمية هي الصورة التي تحاك أنسجتها من خيوط حاسة الشم عن طريق عضو الشم "الأنف" فلهذه الحاسة أهمية كبيرة في حياة الإنسان التي يستخدمها في تحديد نوع المشمومات من روائح زكية أو غير زكية فالصورة الشّمية: "يتعلق الإنسان في حياته بالرّوائح الطيبة والأطعمة الشّمية ويمقت الرّوائح والمأكولات الكريهة بالنظر لما تتميز به حاسة الشم من بعد المدى، فإنها تأتي في المرتبة الثانية بعد السمع عندما يضيع البصر، فهي تسهم في تنويع حياة الكفيف وإثارة الاهتمام كما تسهم في التعرف على روائح البدن الطبيعية"[2].

3-2-5 الصورة اللمسية:

تمثل الصورة اللمسية أحد أنواع الصورة الحسيّة حيث:" يلتمس الإنسان الأشياء بيده فيحس بالحرارة والبرودة والإحساس بالجفاف والرطوبة الإحساس بالصلابة والليونة والإحساس بالخشونة والنعومة الإحساس بالسّمك والحدّة والرّقة والإحساس بالألم"[3] فاللمس هو حاسة من حواس الإنسان إذ تتبلور اللمسية في الشعر من خلال وضع وتوظيف الشاعر ألفاظ وكلمات تدل عليها.

كما تعتبر الصورة اللمسية الصورة في تقوم مبدأ حاسة اللمس:" التي تتعلق بأطراف الأصابع ثم سائر جسد اللامس، وتتجاوز ما ذكرت إلى سائر الحواس فيشترك بعضها مع البعض"[4]، ولكن الملاحظ على هذه الحاسّة أنها نادرا ما يكون استعمالها بارزا فهي كثيرا ما تكون مضمرة متوارية خلف الحواس الأخرى، كما أن لحاسة

---

[1] محمد كشاش: اللغة والحواس، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، 2001، ص38.

[2] سامية بوعجاجة وآخرون: إضاءات نقدية في الأدب العربي، مرجع سابق، ص15.

[3] سامية بوعجاجة وآخرون: إضاءات نقدية في الأدب العربي، مرجع سابق، ص16.

[4] نادر مصاروة، شعر العميان: الواقع والخيال، المعاني والصور الفنية حتى القرن 12 ميلادي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2008، ص151.

اللمس دور مهم في الوصول إلى الجمال باعتبارها "حاسّة مهمة في إدراك الجمال فهي تطلعنا على مالا تستطيع العين اطلاعنا عليه كالنعومة والرّخاوة والملاسة"[1] فالشاعر يأخذ هذه المادة ليسقطها على الصورة الشعرية فيتأثر بكل ما يدور حوله "الإحساس بالملامسة والخشونة والصلابة والليونة"[2] فهي الصورة التي يشكلها الشاعر بما يتوافق مع أحاسيسه الفنية وملكاته.

3-2-6 تراسل الحواس:

اهتم الشاعر منذ القدم بالتصوير الفني باعتباره وسيلة يعبر بها عما يختلج الوجد والذات الشاعرة، لهذا كان في حاجة إلى التفرّد والتميز في إنتاج في إنتاج الخطاب الشعري ولا يتحقق ذلك إلا بتلاحم الحواس في بعث المدركات داخل الحقل التخيلي والتركيب اللفظي لإنشاء جسر تواصلي يربط حواس الإنسان في حوار يلغي الفوارق الوظيفية بينها.

فتصبح "عملية تبادل مدركات الحواس عملية تشكيل الحواس في الصياغة الشعرية، وهذه العملية تشبه الذوبان الذي تتعرض له قطعة جليدية بتأثير حرارة الشمس حتى تتحول إلى سائل ذات سمات واحدة، وهذا ما يحدث للحواس عندما تتبادل وكلّ حاسّة تؤدي وظيفة الحاسة الأخرى"[3]. فتولدت من هذه العلاقة ظاهرة فنية جاءت تحت ما يسمى بتراسل الحواس Synesthesia، عرّفها غنيمي هلال في قوله:" هي وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما وتصبح المرئيات عطرة"[4]. أي تختلط الحواس فيما بينها ويتغير منطقها، فمثلا يصبح هناك تراسل بين حاسّة البصر والسمع، البصر، والذّوق، الشّم، والسمع، وهكذا...

[1] نادر مصاروة: شعر العميان، الواقع والخيال، (مرجع سابق)، ص151.

[2] وحيد صبحي كبابة: الصورة الفنية في شعر الطابتين، (مرجع سابق)، ص128.

[3] عبد الرحمان محمد الوصيفي: تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، مكتبة الآداب، ط1، مصر، 2003، ص47.

[4] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص395.

وقد تتراسل أكثر من حاستين في حاسّة واحدة، ويضيف غنيمي هلال هي:" نظرية الشعرية استعملها الشعراء قديما بأعمال ملكة الخيال لديهم"[1]. لأن الخيال هو أهم مقوم فني يستلهم الشاعر من خلاله المعاني المقصودة وغير المقصودة، ليشكل صوره التي تتجلى جمالياته حين يجمع بين العناصر المتنافرة والمتناقضة من الحواس في ذهنه، تولّد دلالات إيحائية جديدة تنجم عنها انفعالات مؤثرة قد" تتشابه من حيث وقعها النفسي، فقد يترك الصوت أثرا شبيها بذلك الذي يتركه اللون أو تخلفه الرّائحة، ومن ثم يصبح طبيعيا أن تتبادل المحسوسات فتوصف معطيات حاسّة بأوصاف أخرى، بل قد يضفي الشاعر خصائص الماديات على المعنويات أو يخلع سمات المعنويات على الماديات"[2]فتتشكل الصورة الشعرية الممزوجة بين الحسية والذهنية المفعمة بالحياة والحركة.

وقد امتدت ظاهرة "تراسل الحواس" عبر الزمن وأصبحت الوسيلة الأكثر توظيفا في الشعر العربي المعاصر، لما تحمله من قدرة على التأثير في ذهن المتلقي ولفت انتباهه إلى الصياغة الشعرية الغربية، حتى يتعمق كثيرا في تحليل الصورة التراسلية.

3-4 الصورة الرّمزية:

لجأ الشعراء المبدعون إلى كتابة الشعر باعتباره الملاذ إلا من الذي يفرون إليه من أجل البوح عن تجارب واقعهم بلغة شعرية قادرة على الإفصاح عن الأحاسيس الكامنة في النفس، فكان الرّمز الوسيلة الرئيسية التي يتوسل بها الشعراء من أجل التعبير عما يجوب في نفوسهم وقد اعتبر الرّمز شكلا من أشكالا التعبير عن الأفكار، ومن أبرز وسائل التصوير التي عرفت منذ القدم حيث استخدم في البلاغة من خلال التقريب بين المتباعدين، وهذا وجه التلميح والإيماء، فكان الرّمز سمة من السمات الأساسية في النص الأدبي إلا أن

[1] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص418.

[2] عبد الرحمان محمد الوصيفي: تراسل الحواس في الشعر العربي القديم (مرجع سابق)، ص48.

استخدامه في الشعر العربي القديم انطلق:" من القوانين البلاغية المتمثلة في الاستعارة والكناية والتشبيه البليغ والتشبيه التام"[1].

وإذا انتقلنا إلى القصيدة المعاصرة نجد أنّ أهم ما تتميز به هو طغيان الرّمز على أبياتها، فظهر نوع من الشعر أطلق عليه الشعر أطلق عليه الشعر الرمزي الذي يعتبر عند أصحابه: "تعبيرا عن الحالات النفسية وحقائقها الغامضة بأسلوب يعتمد على وسائل الإيحاء المشوية بالغموض"[2].

فهو مرتبط بالتجربة التي يعيشها بالتجربة التي يعيشها في واقعه الراهن فالرّمز:" مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي تعانيها الشاعر والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا"[3].

لأن الشعر شديد الصلة بحياة الإنسان في كل زمان ومكان لكونه: "المعبرّ الوحيد الذي يمكن من خلاله إيصال الدلالة اللامحدودة الخيالية التي نتخطى حدود العقل والحس المباشر"[4] ليعتبر الرّمز بذلك الوسيط الذي يتمكن من خلاله المبدع نقل الشعور والإحساس.

[1] عناد غزوان: أصداء دراسات أدبية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 225.

[2] محمد مندور: الأدب ومذاهبه، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ص30.

[3] عز الدين إسماعيل: الشعر المعاصر (مرجع سابق)، ص 172.

[4] عناد غزوان: أصداء دراسات أدبية نقدية، ص226.

الفصل الثاني

تجليات الصورة الشعرية في القصيدة العربية الجديدة – نماذج شعرية مختارة -

أولا: القصيدة العربية الجديدة في حدود المفهوم.

1-مفهوم القصيدة العربية المعاصرة

يعد مفهوم القصيدة طريحا عويصا، ومشكلة شغلت الكثير من الدارسين سواء القدماء أو المحدثين أو المعاصرين.

وعلى هذا فإن البحث في الأصل اللغوي للقصيدة عامة تجدها تأخذ المعاني التالية: الاستقامة والجودة والتهذيب والتنقيح، إذ جاء في لسان العرب معناها استقامة الطريق فيقال: "قصد، يقصد قصدا"[1].

وقوله تعالى :<< وَعَلَى ٱللَّهِ قَصۡدُ ٱلسَّبِيلِ وَمِنۡهَا جَآئِرٞۚ وَلَوۡ شَآءَ لَهَدَىٰكُمۡ أَجۡمَعِينَ >>[2].

أي على الله تبيين الطريق المستقيم والدّعاء إليه بالحجج والبراهين الواضحة كما جاء " القصيد من القصد ما تم شطر أبياته، سمي بذلك لكماله وصحة وزنه"[3].

وكان القدماء يميزون القصيدة بالوزن والقافية يذهب إلى ذلك قدامة بن جعفر الذي يعرّفها على أنها:"قول موزون مقفى يدل على معنى"[4]، بيد أن " ابن طباطبا " بري القصيدة الحقة فيما يلي: " فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن مازج الرّوح، ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفت السحر، وأخفى دبيبا من الرّقى، وأشد إطرابا من الغناء، فسل السّخائم، وحلل العقد وسخي الشحيح، وشجع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيب، إلهائه وهزه وإثارته"[5].

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، المجلد الخامس (مرجع سابق) ص 264.

[2] سورة النحل: الآية 09.

[3] ابن منظور: لسان العرب، المجلد الخامس، ص 264.

[4] قدامة ابن جعفر: نقد الشعر عبد المنعم لأفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، د ت، ص 53.

[5] أحمد ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1982، ص 22.

إذا توافرت في القصيدة هذه السّمات من مراعاة اللفظ والمعنى واختياره وانسجام الوزن والقافية مع عدم التكلف فيها حتى تكون أشد تأثيرا على النفوس، فهي قصيدة تامة الصفات وتستحق أن تسمى بذلك المصطلح.

هكذا راج مفهوم القصيدة عند القدماء، وإذا كان قد ارتكز على الشكل خاصة، فإن مفهوم القصيدة المعاصرة ارتكز على المحتوى، وأهمية الرّسالة التي تؤديها، بل إنها " تنبني على تفجير اللغة"[1] لا على أساس الألفاظ وإنما على أساس بؤرة تلتقي فيها مجموعة من الأحاسيس والمشاعر البالغة الأهمية، وذات دلالات عميقة تسمح لنا بتأطير مشكلات العصر وما فيه شوائب.

لقد أعاد الشاعر المعاصر النظر في مفهوم القصيدة فهي بالنسبة له: "قصيدة الأزمة أو قصيدة الإشكال"[2] كما يراها "يوسف اليوسف" لاعتبارات الشاعر المعاصر خزّان محمل بأعباء العيش ومشكلات العصر بجميع جبهاتها (السياسية والاجتماعية والتاريخية والنفسية). وهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدّل على أن ناظم القصيدة مهتم بالأزمة الإنسانية الجماعية لا بأزمة الفرد في وسط المجتمع.

حينها أضحت القصيدة بمثابة :"رسالة سامية يتنزلها الشاعر من عالم الروح ليؤديها بين الناس أما اللغة فليست ألفاظا جامدة وبيانا وبديعا ومنطقا، وإنما هي ترجمة للروح والحياة"[3] حيث أمست فضاء شاسعا، ليس من السهل استيعابه وفهمه وإدراكه فقد:" باتت مجالا ثقافيا معقدا ومتخالط الأصداء والأصوات"[4] وهذا ما يصعب مهمة القارئ، والمهتم بها فالراغب في خوض غمار فهم ما تملؤه أعشاء القصيدة، لا بدّ له أن يتحلى بثقافة واسعة ميثولوجية، وإطلاع فائق خاصة إذا كانت هذه القصيدة :" نوع من مغنطة اللفظة، بحيث تنطق بما لم تألف

[1] محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، لسراس للشر، ط3، 1996، ص 28.
[2] يوسف سامي اليوسف: الشعر العربي المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1980، ص 26.
[3] غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، القاهرة، ط 3، 1991.
[4] غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين (مرجع سابق)، ص 45.

النطق به من قبل أو لا يمكنها حمله لو أنها كانت في سيّاق نثري"[1] فهنا لابد على القارئ من فك رموزها وغموضها "وتتبع بنائها العضوي وعقد علاقة بين أجزائها المبنية، وإرجاع الصور إلى أصولها الأسطورية والتراثية والتاريخية والصوفية والذهنية"[2]

على ضوء هذا يتضح لنا جليا الفرق بين القصيدة القديمة التي عدت قول موزون، وبين القصيدة المعاصرة التي عدت فضاء ثقافيا ضخما من الصعب التقفي فيه، والبحث في مجاله، وهذا يقضي إلى أن القصيدة المعاصرة تبقى طرحا عويصا ليس بالأمر الهين تحديد مجالها، كما تبين صعوبة تحديد مفهوم دقيق ومجمل وهذا ما ظهر على يد جملة من المؤسسين الذين جالوا مسالكها الوعرة وخاضوا في مسارها.

وصفوة القول إن القصيدة العربية الجديدة تختلف كليا عن القصيدة القديمة سواء من حيث الإطار أو المحتوى ولكن لا يفوتنا أنه لولا القديم لما ساد الجديد، فما كان حديثا في القديم سار ماضيا في الحديث ويمكن للشعر المعاصر أن يصبح من الماضي، ما دام هناك إبداع وانتعاش في التجربة الشعرية.

2- رواد الحداثة وبدايات القصيدة العربية المعاصرة:

لا شك أن الشاعر العربي قد تمتلكه الرّغبة في التطور والتجديد، لقد كانت الدعوة الحضارية تنادي إلى وجوب طموح كبير يدفع بالفرد والجماعة نحو التغيير، ولذا لم تكن حركة الشّعر الحرّ إلا استجابة لهذا الميل وظهور شكل جديد كل الجدة سواء من حيث الإطار أو المحتوى.

وهذا الميل إلى التغيير لم يكن بمحض الصدفة، وإنما نتيجة لحالات نفسية ذاتية واجتماعية تمثل معاناة الشاعر في القوانين والظروف المحيطة به اجتماعيا، كما أن طبيعة الفرد وشخصيته تنفر من التقليد، ومسايرة القديم

[1] محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر المعاصر (مرجع سابق) ص 04.

[2] حميد الحميداني: القراءة وتوليد الدلالة – تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي – المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2003، ص 13.

وتوصف إلى التطلع لما هو آت والبحث عما يخلفه الحاضر بغية إثبات فرديته وذلك:" باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم، إنه يرغب في أن يستقل ويبدع لنفسه شيئا يستوحيه من حاجات العصر، يريد أن يكف عن أن يكون تابعا لامرئ القيس، والمعري، والمتنبي "[1].

لقد كثر اللغط حول من الرائد الأول للقصيدة المعاصرة، ومن ثم مع من بدأت القصيدة المعاصرة، وإن الحديث عن هذه المسألة نتطلب من كل واحد بذل جهد والإمعان في المراحل التي قطعتها الحداثة والقصيدة لما أثاره هذا الموضوع من جدل وصراع، حيث إن كل يتزعم ويمنح لنفسه السلطة والأولوية في ابتكار القصيدة وتزعم الحداثة، فنجد "نازك الملائكة" و"بدر شاكر السياب" يمنحا لنفسهما هذه الزعامة وحجتهم في ذلك أن الثورة الشعرية قام بها شعراء العراق، وهم حاملين مشعل هذه الثورة، وإذا عد هذا الأمر صحيح، فلا ينبغي أن تنسى الأصل الذي يتمخض عنه ظهر الشيء الآخر، لا إبداع وليد الصدفة، إلا وينبع من أحضان تجربة سابقة، وعلى هذا الأساس تكون القصيدة مسقية من محاولات سابقة عليها، تطمح إلى التغيير والتجاوز وامتلاكها إشعاعات التجديد سواء أكان في الشكل أو المضمون.

لقد أرخا الشاعرين "نازك الملائكة" و"بدر شاكر السياب" ظهور القصيدة الحرة عام1947 وخصصت الشاعرة بلد العراق بالذكر في قولها: "كانت بداية حركة الشعر الحر سنة1947 في العراق ومن العراق، بل من بغداد نفسها زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطني العربي كله"[2].

لكن تمت من يؤرخ لشخصية أخرى ويقصد بذلك "على أحمد بالكثير" الذي سمح للعديد من الشعراء بالاطلاع على تجربته، واستفادوا منها وتوسعوا فيها حق أنهم تجاوزوا والخطوط الأساسية التي وقف عندها، إضافة إلى هذه الشخصية هناك " لويس عوض " الذي حاول اكتشاف نظام شعري جديد مع مجموعة من الشعراء أمثال: عبد القادر المازني، محمد حسين إسماعيل وبديع حقي على الرغم من هذه الأسماء اللامعة تبقى تجربة "على

[1] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1981، ص 58/57.

[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، (مرجع سابق)، ص 35.

أحمد باكثير" هي الأفضل حيث استطاع التجديد في الإيقاع إذ أبقى على مبدأ تناسبية البيت وفك الوحدات الأساسية للعروض العربي، ووزعها توزيعا جديدا محاولا المزج بين التفعيلات المتنوعة لبحور متعددة كالمحدث والمقارب، وهذا التجديد في البنية الفنية مفاده تشكيل مضامين جديدة، والتنوع في العملية الإبداعية.

والذي زكّى وأثرى هذه الأسبقية هو اعتراف الشاعر "بدر شاكر السياب" والشاعرة "نازك الملائكة" ويقرا بموضوع فضل "باكثير" في تطوير الشكل الشعري إذ يقول: "إذا نظرنا إلى المسألة نجد أن على أحمد باكثير كان أول من استخدم الشعر الحر في ترجمته لرومي ووجولييت لشكسبير المنشورة سنة1947"[1] وقد استثمرت نازك الملائكة هذا في قصيدتها " الكوليرا ".

على ضوء ظهور هذا اللون الجديد ظهرت أسماء تأثرت بهذا النوع من الشعر أمثال: "صلاح عبد الصبور"، "عبد الوهاب البياتي"، "خليل حاوي"، "أدونيس"، "أحمد عبد المعطي الحجازي"، "محمود درويش"، "إيليا أبو ماضي"، "عز الدين مناصرة"، "عبد القادر رابحي" وغيرهم الكثير من الأسماء الأخرى، هذه الكثرة أدت إلى اختلاف في تسميات هذا الشعر الجديد، فنجد "عز الدين إسماعيل" يسميه "الشعر المعاصر" ونازك الملائكة "شعر التفعيلة" وتارة نجده باسم "شعر المرسل" أو " الشعر الجديد".

يبد وأن الاهتداء إلى الحديث حول بداية القصيدة المعاصرة لم يعد يجدي نفعا لأن النقاد والشعراء لم يعلقوا كل بحوثهم: "على اكتشاف أول من كتب هذا الشعر الحديث لأننا في الواقع لن نهتدي إليه وإذا اهتدينا فلن نتفق وإذا اتفقنا فلا بد أن يجيء آخرون يجتهدون في الموضوع ولن يكون بوسعنا أن نقول بأنهم مخطئون وإذا خالفونا الرأي"[2].

[1] نذير عظمة: مدخل إلى الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط 1، 1988، ص 181.

[2] أحمد سليمان الأحمد: الشعر الحديث بين التقليد والتجديد، الدار العربية للكتاب، د ط، 1983، ص 157.

ثانيا: تجليات جمالية الصورة في القصيدة الجديدة:

1-جمالية الصورة البيانية.

1-1- جمالية الصورة التشبيهية:

يعتبر التشبيه من أهم الأنماط المتوافرة في الشعر العربي إذ أن "الدراسات البلاغية الحديثة رفضت نظرة البلاغيين القدماء له باعتبارها وسيلة يتم الكشف من خلالها عن التجربة الشعرية، فالتشبيه في الأصل يهدف إلى الإبانة بشرط أن تفهم الإبانة على نوع من أنواع الكشف والتصرف إلى الجوانب الغامضة من التجربة التي يعانيها الشاعر"[1] لماله من أثر عميق على النفس.

وقد نظر النقد الحديث إلى التشبيه على أنه :"صورة شعرية تقود على تقريب حقيقتين، فلا ينظر إليه من خلال طبيعة كل حقيقة إلا كانت مجردة أو حسية وإنما من خلال عملية التقريب والجمع بحد ذاتها ومع موقع هذا الجمع داخل السياق العام ويمكن للعلاقة الجديدة المستحدثة بين طرفي التشبيه أو تولد من إيحاءات ومدلولات"[2] لتجسيد قيمته في عملية التقريب بين الأمور المحسوسة والمجردة فهو أقرب الصورة البلاغية القائمة على تقريب الأمور المتباعدة وكذلك لما يلعبه من قيمة في المحافظة على النسيج الشعري واختصار للقصد في طريق الإقناع لأنّ التشبيه من أبسط الأشكال البلاغية وهو من الأساليب الأدبية ليس في اللغة العربية فحسب، وإنما في سائر اللغات، إذ عني به العرب وجعلوه أحد مقاييس البلاغة الأدبية ... كل ينظر إليه من زاوية ويقسمه تقسيمات مختلفة"[3] وبذلك يكون التشبيه شكل من الأشكال الفنية التي يمكن للمبدع أن يعتمد عليها في رسم صورة التي تعكس أفكاره ومعانيه المجردة لتترجمها وتحولها بطريقة جمالية إلى صورة أدبية بطرب المتلقي لتلقيها والتحول في ثناياها منقبا وباحثا عن أبرز الجماليات الفنية التي تكتنف ثناياها.

---

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 415.

[2] صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكناية الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986، ص 115.

[3] مصطفى الصاوي الجويني: البلاغة العربية، منشأة المعارف، د ط، 1985، ص 81.

لقد تباينت رؤى الشعراء المعاصرين واستعمالاتهم لهذه الصورة البلاغية، ومن هذه التشبيهات ما قاله الشاعر الجزائري "يوسف وغليسي" في قصيدته:

"نَبِيّ سَقَطَ مِنَ الْمَوْتِ سَهْوًا"

كَانَ لِي وَطنٌ ضاربٌ فِي دَمِي،

راسِخٌ في امتِدادِ الزَّمَانْ،

شَامِخٌ كالنَّخِيلْ،

فارِغٌ كالصَّنَوْبَرِ والزّان والسّندِيان...

كانَ لِي وَطَنٌ يَومَ كانَ![1]

فالشاعر هاهنا يشبه الوطن بالنخيل في شموخه والصنوبر في علوه والزان في السنديان، وهذه التشبيهات اشتملت على أركان التشبيه الأربعة من مشبه ومشبه به والمعنى المشترك وجه الشبه وأداة التشبيه، لتوضيح بذلك صورة هذا الوطن العريق الضارب بعروقه على امتداد التاريخ لينقل الشاعر ما أبصره وما أحسه اتجاه وطنه إلى السامع ذاكرا أوصافه وأحواله المرئية.

ويقول أيضا في القصيدة نفسها:

كُنْتُ وَحْدِي طَرِيحَ النَّوَى مِثْلَ غُصْنٍ حَقِيرْ

على الأرضِ مُلَقَى[2]

[1] يوسف وغليسي: بنيات الأسلوب في ديوان تغربية أحمد الطيار، ص35.

[2] المرجع نفسه، ص29

وَكَانَت رِيَاحُ النُبُوَّةِ تَعْبِرُنِي

اشتملت هذه الأبيات هي الأخرى على أركان التشبيه وهي صور بسيطة قريبة التناول غير معقدة، حيث شبه نفسه بالغصن الحقير الملقى علة الأرض، وبذلك يكون الشاعر قد أوقف مجال الإيحاءات وتعدد دلالة وجه الشبه ليكشف لنا قسوة الغربة التي يعيشها وآلامه التي تكتنف روحه وما تنطوي عليه نفسه من جراح، فالشاعر استعان بالتشبيه "للتعبير عن المعاني المجرّدة عما هـ وخفي بالتمثيل الحسي قصد إفهام المتلقي"[1].

كما نجد استخدام التشبيه بكثرة عند الشاعر "عز الدين مناصرة" فيقول في قصيدة:

"جفرا .... لا تؤاخذينا":

ليلا .... أتسلّلُ مثلَ فِدائيّ مكبوتْ

كالصلّ الأقرط، أنسابُ على الطُرقاتِ الرَمليَّة،

أتركُ آثاري ..... وأَمُوتْ

كَي يَنْفجرَ الينبوع ربيعا من توتْ[2].

استخدم "عز الدين المناصرة" عنصر التشبيه ليعبر عن حالة انفعال حركة شعور الحزن والألم جرّاء ما يحدث في بلده (فلسطين)، فه ويعيش أمنية النضال والمقاومة والتضحية في سبيل الوطن المحتلّ في لحظة تحمل أسمى مشاعر الوطنية، على الرغم من أنه شاعر أسير في المعتقل مفتوح ومغلق في آن واحد (المنفى)، الذي يحرم المرء من حق الرّجوع إلى مسقط رأسه، ويقيّد حرّيته في المطالبة بهذا الحق.

[1] نوارة ولد أحمد: شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر، 2008، ص93.

[2] عز الدين مناصرة: الأعمال الشعرية، الجزء 2، ص15.

وقد تجسدت أمنيته في تشبيه نفسه بالفدائي والصلّ الأرقط، قامت على نمط تصويري يجمع بين أركان التشبيه الحسّية، والشاعر هو الفدائي المتسلّل خفية عن الأنظار العدوّ، زاحفا نحو مواقعه ليلا ليزرع أينما حلّ سمّ الانتفاضة والثورة حتى الموت فداء لوطنه إلى أن تشرق شمس الحرّية، وما زاد من الطاقة الإيحائية للصور التشبيهية المشكلة هو توظيف بعض الألفاظ (ينفجر–الموت) عكست بذلك درجة الانفعال النفسي الممزوج بالتوتر لدى الشاعر.

يقول بدر شاكر السياب في "المومس العمياء"

اللَّيْلُ يطَبِقُ مَرَّة أُخْرَى فَتَشْربُهُ الْمَدِينَة

وَالْعَابِرُونَ إِلَى القَرَارَةِ مِثْلَ أُغْنِيَة حَزِينَة

وَتَفَتَحَتْ كَأَزْهَارِ الْدَفْلي مَصَابِيحُ الْطَرِيقْ

كَعُيُونِ مِيدُوزَا تحجّر كُلَ قَلْبِ بِالْضَغِينَةِ.

وَكَأَنَّهَا نَذْر تبشر أَهْلَ بَابِلَ بِالحَرِيقِ[1].

توحي هذه التشبيهات بأن كل شيء في المدينة مأساوي، فالعابرون فالطرقات يسيطر عليهم الحزن والبؤس حتى كأنهم أغنية لا ينبعث منها سوى اللحن الشجي.

ومصابيح الطريق تفتحت كأزهار الدفلي، وهي صنف من النباتات السّامة دائمة الخضرة، ولهذا التشبيه دلالة مأساوية توحي بالعدم والموت فقد تحولت المصابيح من وسائل إنارة إلى أداة لنفث السموم.

[1] ديوان بدر شاكر السياب، مج 1، ص509.

ويمعن السياب في إبراز الجو الخانق السام الذي يتنفسه أهل المدينة، فيشبه المصابيح بعيون (ميدواز) تلك المرأة الفاتنة الذي تروي عنها الأسطورة اليونانية أنها أساءت ذات يوم إلى أثينا إلهة الحكمة وزوجة زيوس كبرى الآلهة، فعاقبتها بأن جعلتها من أبشع خلق الله منظرا حتى إن كل من ينظر إلى عينيها يتحول إلى حجر.[1]

هذه العيون التي يتطاير منها الشر هي إنذار لأهل بابل (بغداد) بأن الحريق (الثورة) قادم لا محالة.

هكذا تحول التشبيه إلى وسيلة إيحائية توحي بمشاعر اتجاه المدينة الملأ بالفساد الشر.

ومن تشبيهات صلاح عبد الصبور قوله في قصيدة "الحزن"

حُزْنٌ تَمَددَ فِي الْمَدِينَةِ

كاللّص في جوفِ السَّكينَة

كَالْأَفْعْوان بلا فَحيحْ[2].

يدخل الحزن النفس دون استئذان مثل اللّص الذي يتسلل خفية في جوف الليل ومثل الأفعوان الذي يباغت ضحيته دون فحيح لا تنتبه إليه، ومثل هذه التشبيهات إن بدت في حينها جديدة وغريبة، فإن الصلة بين طرفيها تبد ومرئية ومن اليسير استساغتها.

وهناك تشبيهات يكاد ينعدم فيها الرباط الحسي بين طرفي التشبيه كقول البياتي في قصيدته "الأفاق":

أفّاق لَئِيم

وَيَضْحَكُون وَيوصدون

[1]ينظر: ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، حسن نعمة، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994، سلسلة موسوعة الأديان السماوية والوضعية، رقم 1، ص103.

[2]ديوان عبد الصبور: دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص37.

أَبْوَابِهم فِي وَجْهِهِ، ويَعودون لِلْمَقْهَى الْحَزِينْ.

كَالْبَيْدَق المَخْذُول.

كَالْحَلَزُون يَحْلُم بِالمَرَاعِي وَالْحُقُولِ[1].

لا توجد علاقة حسّية بين الإنسان اللئيم والبيدق والمخذول والحلزون الحالم، لكن قد تظهر علاقة من نوع آخر إذا جمعنا بين هذا الأفاق اللئيم في حال انطوائه وانكماشه وانصراف الناس عنه، وبين ذلك البيدق الذي مني بهزيمة ساحقة، أو الحلزون البحري الذي يعيش داخل الصدف.

إذن هناك علاقة خفية بين المشبه والمشبه به هي الانطواء والخذلان والضعف وضالة الشأن.

1-2 جماليات الصورة الاستعارية:

الصورة الشعرية مكونة أساسا من مكونات بناء الشعر فهي عماده وقوامه، وتعتبر الاستعارة بنوعيها أهم عناصر تشكيل الصورة الشعرية، تتولد الاستعارة وتتم وفي "قاعدة المجاز اللغوي لأنها أحد أنواعه ويكون في اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة مشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وهي لا تزيد عن التشبيه إلا بحذف المستعار له"[2].

مع الاعتماد على التناسب بين طرفيها، كما أن لها أهمية في الدراسات البلاغية والنقدية القديمة والحديثة على حدّ سواء لأنها عنصر أساسي في الشعر، بوصفها من أبرز أدوات الشاعر في تكوين صوره بالتعبير عن المشاعر والأحاسيس والانفعالات حين تقف اللّغة العادية عاجزة على التعبير عن ذلك.

[1] ديوان عبد الوهاب البياتي: دار العودة، الطبعة 4، 1990، مج1، ص182

[2] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص161.

وقد كان للاستعارة دور مهم في تشكيل الصورة عن شعراء المعاصرين، فقد اعتمدوا عليها بغية تصوير مشاعرهم الدفينة وتجسيدها تجسيدا حسّيا يكشف الحجاب عن كنهها بطريقة تجعل القارئ ينفعل انفعالا عميقا بها، لما تضيفه على التعبير الشعري من حيوية ووضوح.

يقول محمود درويش في قصيدة "لاعب النرد":

هَهُنَا، فِي مَا تَبَقَّى مِنَ كَلَامِ الله

فَوْقَ الصَّخْرِ

نَتْلُو كَلِمَاتَ الْشُكْرِ فِي اللَّيْلِ وَفِي الْفَجْرِ

فَقَدْ يَسْمَعُنَا الْغَيْب، وَيُوحِي

لَفَتَى مِنَا بِسَطْرِ مِنْ نَشِيد الأبدية[1].

هنا استعار صفة السمع وضعها في غير مكانها الأصلي وأنسبها إلى الغيب وبالتالي شبه الغيب بالكائن الذي يملك حاسة السمع وبالتالي شبه شيء مادي بشيء معنوي، فحذف المشبه به وهو السامع وترك لازم من لوازمه وهي (يسمعنا).

ونجد الاستعارة كذلك قد وظفها أيضا في قصيدته: "على محطة قطار سقط عن الخريطة":

كَانَ الْقِطَار سَفِينَة بَرِيَّة تَرْسُو..... وَتحملنَا.

إلَى المُدُن الخَيَال الوَاقِعِيَة كُلَمَا احْتَجْنَا إلَى

اللَّعِب الْبَرِيّ مَعَ الْمَصَائر لِلْنَوَافذِ فِي الْقِطَارِ

[1]محمود درويش: ديوان "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"، دار الرياض، الرّيس، ط1، 2009، ص07.

مَكَانَة الْسِحْرِي فِي الْعَادِي: يَرْكُض كُلَّ شَيء

تَرْكُضُ الْأَشْجَارُ وَالْأَفْكَار وَالْأَمْوَاج وَالأَبْرَاج

تَرْكُضُ خَلْفَنَا وَرَوَائِح اللَّيْمُون تَرْكُض وَالْهَوَاء

وَسَائِر الْأَشْيَاء تَرْكُضُ، وَالْحَنين إِلَى بَعيد غَامِض، وَالْقَلْب يَرْكُض[1].

ففي هذه الأبيات مصطلح الركض استخدم استخداما مجازيا غير حقيقي فهما نسب الشاعر هذا المصطلح لأشياء لا تركض (كالأشجار، الأمواج، الأبراج، روائح الليمون، القلب وكل شيء) وبالتالي هي استعارات وظفها لتقريب المعنى وتوضيحه.

ونجد الشاعر "عثمان لوصيف" قد وظف الاستعارة في شعره، يقول هذا الأخير في قصيدة "الغابة العذراء"، من ديوان "إرهاصات":

كَانَ البُخُور يَلُفُنِي

وَالْيَانْسُون يَحَفنِي

وَمَضَيْت يَدْفَعُنِي الْهَوَى[2].

هذه الأبيات عبارة عن صور شعرية متمثلة في الاستعارة المكنية، حيث شبه البخور بشيء مادي مملوس وهو الغطاء وترك لازمة من لوازمه وهي (يلفني) على سبيل الاستعارة المكنية، ونفس الشيء مع البيتين الثاني والثالث ويكمن سرّ بلاغتهم في تشخيص المعنى وتقديم المحسوس في صورة الملموس، مما يزيد المعنى قوة ووضوحا، لذلك تعمل "الصورة الاستعارة على إذابة عناصر الظاهرة الخارجية وتفتيتها لإعادة جبلها من جديد

[1] المرجع نفسه، ص16.

[2] عثمان لوصيف: الإرهاصات، دار هومة، الجزائر، دط، دس، ص07.

على نح وتتضح فيه رؤية الشاعر الجمالية للأشياء"[1]، فالاستعارة هي جوهر الصورة الفنية وأداة تصويرية في الإبداع الشعري، لما فيها من تكثيف عاطفي، وتمثيل جمالي لمختلف أغراض الشاعر النفسية ومدى تجسيدها في العمل الفني.

كما يظهر جمال التصوير عند الشاعر الجزائري "عز الدين ميهوبي" أثناء استخدامه للكلمات استخداما جديدا، لأن اللغة في هذه الحالة تقتصر على تلبية حاجاته والوفاء بمطالب إدراكاته ورؤيته الحالية "ولذلك يستخدم نفس الكلمات اللغة في سياقات جديدة على سبيل الاستعارة فهي قادرة على تخطي العلاقات الحرفية بين أجزاء الواقع، ومن فالاستعارة قادرة على صياغة من جديد"[2]، وفق رؤية المبدع ومن ذلك قوله:

يَبْتَلِعُ الْبَحْرُ مِئْذَنَةَ اللَّيْلَة السَّابِعَةَ

وَيَطْوِي الْمَصَاحِف

وَيَحْرِقُ كُلَّ الْدُّرُوع[3]

يلاحظ هنا أن الشاعر قد جعل البحر إنسانا بمقدوره أن يبتلع، مستعينا في ذلك بالاستعارة المكنية حيث شبه البحر بالإنسان وترك شيئا من لوازمه وهو" يبتلع "، وفي هذا تصوير للوضع المأساوي الذي آلت إليه الدول العربية وتصوير للموت الذي أحاط بها من كل النواحي، فكان البحر هو المشبه بالمشبه به الذي حذف وهو المستعمر الذي يبتلع ويطوي ويحرق.

ويقول أيضا:

وَيَمُوتُ مِنْ كَمَدٍ

[1] عدنان حسين قاسم:التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، الدار العربية للنشر والتوزيع، دط، دس، ص114.

[2] مدحت سعد الحيارة: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، دط، ص133.

[3] عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس شعر، 210

عَلَى قَدْرِ الْشِفَاه!

وَأَفَقْتُ حِينَ رَأَيْتُ مَمْلَكَةَ مِنَ الْأَحْزَان

تَحْكُمُهَا الْشِّيَاه![1]

تتجلى في السطر الأخير صورة استعارية تكمن في تشبيه الشاعر الحكام العرب بالشياه لكن دون أن يعلن ذلك في النسق التشبيهي المتعارف عليه (المشبه، المشبه به، وجه الشبه) إذ حذف المشبه (الحكام) وأبقى على المشبه به وصرح به (الشياه) فالصورة إذن استعارة تصريحية حيث "إذ ذكر في الكلام لفظ المشبه به فقط فهي استعارة تصريحية أو مصرحة"[2]، وبموجبها يغد والحكام العرب لا فرق بينهم وبين الشياه في تخاذلهم وخوفهم وتبعيتهم للذئاب البشرية.

1-3-جمالية الصورة الكنائية:

لقد أصبح للكناية في النقد العربي مكانة لا يستهان بها، حيث أن الدراسات العربية المعاصرة قد تأثرت بالمفاهيم النقدية الغربية.

تبني الكناية على معنيين: "معنى مباشر وصريح ومعنى غير مباشر أي المعنى الردف المستمر خلف المعنى الجلي الواضح، لكن بين المعنيين صلة فالأول دليل الثاني، وهذه العلاقة تمنح الشاعر فرصة في أن يعبر كيفما يشاء عن طريق علاقته باللغة ليبدع أشكالا غير مألوفة"[3]، ومن هذا التصور تطور استخدام الكناية في الشعر الحديث وأصبح يعتمدها الشاعر في بناء صوره واخراج ما يختلج فكره ووجدانه، وتوظيفه لها لم يختلف عن

[1] المرجع نفسه، ص 55.

[2] أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مطبعة السعادة، ط 2، مصر، 1974، ص 185.

[3] أحمد الصغير المراغي: الخطاب الشعري في السبعينات، دار العالم للنشر، 2009، ص 284.

استخدام الشعراء القدامى بل وأصبح أبسط بكثير لولع الشاعر الحديث بهذه الصورة البيانية وليثبت تمكن من بنائها، فقد أكثر الشعراء المحدثين استعمالها.

يقول الشاعر بدر شاكر السياب في قصيدة أنشودة المطر:

وَكَرْكَرَ الْأَطْفَال فِي عَرَائِشِ الْمَكْرُوم.

وَدَغْدَغَت صَمْت الْعَصْافِير عَلَى الْشَجَرِ

مَطَرْ

مَطَرْ

مَطَرْ

تَتَّاءَب الْمَسَاء وَالْغُيُوم مَا تَزَالْ

تَسُحُّ مَا تَسحّ مِنْ دُمُوعهَا الثقَالْ[1]

في البيت الأول كناية عن صفة لأنه صرح فيه بالموصوف وهو"كركر الأطفال" كناية عن أنها تضحك بالمطر حيث يصور لنا السياب شدة فرح الأطفال بالمطر وقد استخدم هنا كلمة كركر للدلالة على شدة الضحك.

وفي البيت الثاني أيضا كناية عن صفة تعني كناية عن الحرية والانطلاق يصور لنا الشاعر العصافير صامتة وكأنها تنتظر المطر ولكن يفعل فاعل خرجت العصافير من صمتها وقد استخدم الشاعر هنا كلمة "دغدغت" أي أنه من قام بهذا الفعل هو المطر.

[1] الخبو محمد: مدخل إلى الشعر العربي الحديث " أنشودة المطر " لبدر شاكر السياب أنموذجا "، ص 34.

وقوله في البيت الرابع "من دموعها الثقال" كناية عن صفة أخرى وهي كناية عن شدة ما يعانيه الوطن من ظلم وقهر ويمكن الدموع الثقال على سبيل الحقيقة لأن الكناية غير مانعة على المعنى الأصلي.

كما أننا نجد سيولا من الصور الشعرية المبهجة في قصيدة " المعبد " لعثمان لوصيف فيقول:

الْطَبِيعَة ... كُلُ الْطَبِيعَة

مَعْبَدْ ... حَيْثُمَا كُنْتَ

أَمَامَ الْعَشَايَا الْتِي تَتَضِرَّج

أَمَامَ الْمَزَايَا الْتِي تَتَبَرَّج

أَمَامَ الْجَمَالْ ...أَمَامَ الْجَلَالْ

وَتَحْتَ الْسَمَاءَ الْمَنِيعَة[1].

إن قيمة الجمال الموجودة في هذه الأسطر ليقف القارئ عاجزا أمامه، فكأنما نقف أمام قديس فني يتضرع إليه الباحث بالدراسة والتنقيب عن خفايا تلك الصورة الشعرية، التي جاءت عبارة عن كناية عن موصوف وهو جمال الطبيعة.

يقول "محمود درويش" في ديوانه "عاشق من فلسطين":

مُلَوَنَة يَا كُؤُوس الطُفُولَة

بِطُعْمِ الْكُهُولَة[2].

في هذه الأبيات يقدم الشاعر تشكيلتان متنوعتان لكنايات مختلفة دلاليا على الرغم من انحدارها في الرؤية الكلية، فنجد الشاعر قد اتخذ من الكناية ستارا يحتمي به ليبوح عما يدور في خلجات نفسه فنرى في البيت الأول

[1] عثمان لوصيف: الإرهاصات (مرجع سابق)، ص 09.

[2] محمود درويش: ديوان عاشق من فلسطين، دار العودة، 1993، ص 25.

(ملونة يا كؤوس الطفولة) فالتشكيل الكنائي لهذا السطر يدخل في باب الوصف الذي يقع فيه الشاعر، فيصف فيه حالة الأطفال الفلسطنيين كناية عن القهر والظلم والقتل، فإسرائيل تقتل كل يوم فيهم عشرات الأطفال، وفي الوقت نفسه يمتزج تفكير هؤلاء الأطفال بتفكير الكبار من خلال قوله (بطعم الكهولة).

ويقول أيضا:

فِي حَجْمِ مَجْدِكُم نَعْلِي وَقَيْدَ يَدِي

فِي طُولِ عُمْرِكُم الْمُجَدْوَل بِالْعَار[1].

في البيت الأول (في حجم مجدكم نعلي) فهنا نسب المجد الإسرائيلي إلى نعل الفلسطيني فه ولا يساوي حتى حذاء الفلسطيني البسيط، وفي قوله (قيد يدي في طول عمركم المجدول بالعار) كناية عن تاريخ بن وإسرائيل الحافل بالهمجية والإبادة وقتل الأنبياء، وأن هذا القيد الذي وضعه المحتل للفلسطيني لا يساوي إلا أيام موسومة بالعار والهمجية والتي تزداد يوم بعد يوم كلما طال هذا المحتل.

كما اهتم " أبو القاسم سعد الله" بالكتابة اهتماما لا يقل عن اهتمامه بالتشبه والاستعارة وغيرهم يقول:

أَعَدُّوكَ لِلْثَائِرِين

كَرَمزٍ مَخَوفِ مَهَول،

وَأَحْكَمَ أَقْفَالَكَ الْغَاصِبُون [2]

لَتَمْضَغَ أَجْسَامَنَا

لَتُرْهِبَ أَرْوَاحِنَا

[1] المرجع نفسه، ص 47 – 48.

[2] أبو القاسم سعد الله: ديوان الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1985، ص 223.

اعتمد سعد الله هنا على صورة كناية للإفصاح عن معنى متحجب يرمي إليه، ففي قوله "وأحكم أقفالك الغاصبون" كناية عن الظلم والاستعمار الذي قيد حريته وحرية وطنه المكبل بالقيود.

ويقول في موضع آخر:

سَتَنْهَارُ جُدْرَانَكَ الْقَائِمَة

وَأَقْفَالُكِ الْمُحْكَمَة

كَأَمْسْ الْجَعِيد[1]

هناك كناية عن الحرية التي ستأخذ عن طريق مقاومة الاستعمار وقد أشعت الكناية بإيحائها عن المعانات التي يكابدها الشعب الجزائري ولعل رؤية الشاعر الثورية تشكل الجانب الأكبر من تجربته فكانت قصائده التعبير الصادق عن هموم شعبه والتصوير الأوضح عن الواقع القبيح الذي ينبغي تغييره.

2-جمالة الصورة الحسية:

يعمد الشاعر في كثير من الأحيان ولغرض تجسيده للصور الشعرية إلى التعبير عن مكنوناته ومواضيعه استنادا إلى تفعيل حواسه المختلفة فنجده يلجأ إلى تشخيص معانيه في هيئة المحسوس من خلال ما تراه عيناه ويشمه أنفه وتسمعه أذناه وتشعر به يداه ويستكشفه فمه من خلال الطعم.

وقد ارتبطت الصورة الحسية بمفهوم الصورة الشعرية ارتباطا وثيقا "بالشكل الذي ترسخ في الدراسات البلاغية القديمة والحديثة بوصف الشاعر ميالا إلى التعبير عن العوالم الشعورية المجردة بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم وأشياءه الحسية للقيام بمهمة الأداء وذلك بإعادة تشكيلها على وفق ما يتصوره من معان ودلالات تعجز

[1] المصدر نفسه: ص 224.

اللغة المباشرة عن الإفصاح عنها ففي هذا المستوى تقدم المدركات المجردة في صورة مظاهر محسوسة"[1]، لنقل العواطف وإثارة الإحساس لارتباطها بالأثر النفسي الذي تحدثه في الملتقى.

2-1جمالية الصورة البصرية:

"هي الحاسة التي تمكن الرّائي من إدراك أدق تفاصيل محيطه الخارجي وما يدور حوله فهي من أوثق حلقات وصل الإنسان بما حوله وتعد أكثر تعاملا مع الواقع"[2].

وقد اهتم الشعراء العرب المحدثين بالصورة البصرية طيلة تجاربهم الشعرية، إذ نحت وبالكلمات مادة بصرية تفضي عن الأحاسيس والمعاني المترامية داخل المتن الشعري.

ومن ذلك يقول محمود درويش في قصيدة بيروت:

وَلَوْ أَنَّا عَلَى حَجْر ذَبَحْنَا

لَنْ نغَادِرَ سَاحَة الْصَّمْتِ الْتِي سَوَّتْ أَيَادِيكُمْ

سَنَفدِيهَا وَنَفدِيكُمْ

مَرَاكِبُنَا هُنَا احْتَرَقْتْ

... لَنْ نَرْتَدَّ عَنْ جُغْرَافْيَا دَمِكُمْ

... لَنْ نَقُولُ "نعم"

فَمِنْ دَمنَا إِلَى دَمِنَا حُدُودِ الْأَرْضِ

[1] شيماء عثمان محمد: الصورة الحسية في شعر فهد العسكر، مجلة أبحاث، البصرة، المجلد 36، العدد 1، 2011، ص 69.

[2] رائد وليد جرادات: بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر) نازك الملائكة " أنموذجا " ص 70.

مِنَ دَمنَا إلَى دَمِنَا[1]

في هذه الأبيات يصور لنا الشاعر كفاح الشعب كما أنه استعمل الدّم كدليل على الأرض (جغرافيا دمكم)، (من دمنا إلى دمنا حدود الأرض)، فلم يعد هناك ما يدل على هذه الأرض سوى الدّماء التي يقدمها الشعب الفلسطيني المكافح في سبيل التحرر ومقاومة الاحتلال.

ويقول أيضا محمود درويش في قصيدة الحوار الأخير في باريس:

وَبَارِيسُ نَائِمَة مِنْ هُنَا يَبْدَأُ اللَّيْل

مِنَ أَيْنَ؟ مِنَ شَارِع وَاسِع لَا يَسِيرُ عَلَيهِ سِوَاكَ.

وَمِنَ شَجَرِ لَا تَرَاهُ

وَمِنَ حَسَدٍ أَبْيَض يَشْتَهِيك،

وَمِنَ طَلْقَةٍ قَدْ تَرَاكَ[2]

يخاطب الشاعر صديقه "عز الدين القلق" رئيس منظمة التحرير الفلسطينية الذي اغتيل في باريس، عن طريق حوار داخلي في سياق يوحي بالموت، فالشارع واسع ولا يسير عليه سوى "عز الدين القلق، كما أن الشجر الذي يضفي على المكان شيئا من الأمان لا يرى على عكس طلقات النار، وانطلاقا من ذلك يمكن القول إن اللون الأبيض في هذا السياق يوحي بالدمار والقتل والموت ومما يكرّس هذه الدلالة اقتران هذا اللون بجسد يشتهي ولا يختفي في هذا السياق ما لفعل "الاشتهاء" من دلالات توحي باللهفة والرّغبة في القتل وهو ما تم فعلا.

كما نجد الشاعر الجزائري "سعد الله" قد استعمل الصورة البصرية في قصيدته "الجزائر الخالدة"، فيقول:

[1] محمود درويش: ديوان حصار لمدائح البدر، قصيدة بيروت، دار العودة، بيروت، لبنان، 1984، ص 441.

[2] محمود درويش: المرجع نفسه، قصيدة سنة أخرى فقط، ص 425.

وَإِنْ هِي ثَارَتْ عَلَى غَاصِبِيهَا

رَأَيْتَ الْبُطُولَة مِلْءَ الجِبَاه

صَوَارِيخَ تَنْفُضُ نَارًا وَنُوَارًا

فَتَرْدِي حَيَاة وَتَبْنِي حَيَاة

تَغْنِي سَمَاء وَأَرْضًا وَبَحْرًا

هُنَا مَصْرَع الْغَاصِبِين الْطُغَاة[1]

استطاع الشاعر في هذه الأبيات أن يعطي الأحقية لحاسة البصر أكثر من الحواس الأخرى وكأن الشاعر رسم لوحة فنية قادرة على أن تتكلم بالكلمات الموحية، فهو يمارس الكتابة بالبصر ليرسم صورة توضح مدى اشتياق الشاعر لحرية وطنه الذي سيكون مقبرة الغاصبين، فهذه الصورة البصرية المتوالية التي قام الشاعر بتوظيفها تحمل كلها دلالات موحية تدل على تجربة الشاعر الشعورية وما يرافقه من حالات نفسية مختلفة مرتبطة بواقعه المعاش، وجمال الصورة ها هنا جاء من أنه وظف صورته على وجه التشبيه عندما قام بتصوير السماء التي يراها إنسانه تغني، وهذا ما عكس مدى قدرة الشاعر على تذوق الألفاظ وإضفاء سمة الإيحاء التي تزود صوره قوة وجمالا.

ونجد الشاعر عبد القادر رابحي عبر عن أحاسيسه وذلك بربطهما بحاسة البصر وهذا ما تجلى في قصيدته "شجر من نزيف الكلام" فيقول:

أَنَا وَاحِدٌ مِثْلَ هَذَا الْجَمِيع

[1] أبو القاسم سعد الله: ديوان الزمن الأخضر (مرجع سابق)، ص 244.

يَرَى وَجْهَهُ فِي مَرَايَا يَدَيْه

وَيَقْرَأُ أَوْجَاعَهُ فِي تَجَاعِيد أَشْعَارِه

يَتَصَفَّحُ أَحْزَانَه فِي الْجَرِيدَة

.. ..

وَأَحْلُمُ لَوْ أَنَّنِي كُنْت فِي سُوقِهَا تَاجِرَا

ثُمَ يَنْبُتُ فِي دَاخِلَي

شَجَرٌ مِنَ نَزِيفِ الْكَلَام[1].

لم يجد الشاعر أفضل من الصورة البصرية ليعبر عما يعانيه من حزن وجرح وألم وحرمان وبعد عن أحبابه فيقول: "يرى وجهه يقرأ أوجاعه، يتصفح أحزانه" على الرغم من ذلك يؤمن بحقيقة لا مفر منها وهي حتمية الموت وضرورة الكناية لأنها الوحيدة القادرة على مواجهته فالكتابة الشّعرية تولد من رحم التضحية والمقاومة والحزن والدم لينبت الشجر الذي يرمز إلى الحياة والعظماء فكانت حاسة البصر وسيلة جوهرية استند عليها الشاعر لوصف الحالة الشعرية.

يقول الشاعر "عثمان لوصيف" في قصيدة الغريق من ديوان "نمش وهديل"

كَانَ نَحِيفًا أَسْمَرًا

مُرَاهِقًا مُسْتَهَترًا

عَيْنَاهُ وَاحَتان

[1] عبد القادر رابحي: أرى شجر يسير، منشورات ليجوند، الجزائر، 2011، ص 43- 44

أَهْدَابُهُ سَعَف

وَفَمُهُ شَغَف[1].

هنا لم يرى الشاعر ذلك الفتى بعينه ولو لم يكن يعرفه لما وصفه بهذه المواصفات الدقيقة (نحيف، أسمرا، عيناه، واحتان...) وبالتالي برزت صورة شعرية حسنة بصرية أبدع الشاعر فيها بحيث يستطيع المتلقي تخيل شمل ذلك الفتى وهو غريق وذلك من خلال وصفه وصفا ماديا، وهو ما زاد المعنى جمالا ووضوحا وقوة.

2-2 جمالية الصورة السّمعية:

تعتمد هذه الصورة على تصوير الأصوات ومدى تأثيرها في النفس باعتماد كلمات ذات دلالات سمعية، فقد احتلت هذه الصورة مكانة راقية في نفوس الشعراء المحدثين، حيث اعتبروها الجسر القادر على نقل أفكارهم ومعانيهم.

يقول الشاعر "عز الدين ميهوبي":

ذَاتَ سَبْت ...

أَنْشَدَت "زَيْنَب" فِي مَوْكِبِ الْأَطْفَال

الْحِوَارِي "قَسَمًا"

سَمِعْت فِي آخِرِ الْشَارِعِ طِفْلًا أَخْرَس

الْصَوْت يُغَنِي "فَاشْهَدُوا"

قَلْبُه الْمَبْحُوح يَنْزُ أَلَمًا

[1] عثمان لوصيف: ديوان نمش وهديل، قصيدة العريق، دار هومة، الجزائر ،1997، ص 55.

فَأَعَارَتْهُ فَمَا ...

وَبَكَتْ زَيْنَب

عَادَتْ تَتَهَجَى بِيَدَيهَا "قَسَمًا"[1]

تشكل هذه الجمل الشعرية مشهدا قائما بذاته إنه "ذلك التشكيل المرئي الناطق الذي يقوم أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا، والموزع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية"[2]، ينقله لنا الشاعر من الواقع" إذا المشهد قطعة من الحياة بما تزخر به من تنوع ظاهر ومن تعقد واضح"[3]، وهو: "مشهد تتراءى فيه الحركة، ويسمع الخطاب، وفي هذا تتجاوز الصورة حدها البياني لتناسب حرّة، وإن تأطرت في مشهد"[4].

فهي صورة قصصية درامية تجمع بين المأساوية والوطنية وهي صورة سمعية تم فيها الخرق الدلالي من خلال تركيب مفردات لا تجمع في العرف اللغوي (قلبه المبحوح، عادت تتهجي بيديها) مما يشكل انزياحا دلاليا فالشاعر صاحب لفظة "القلب" بالنعت "المبحوح" والتهجي بالجار والمجرور "بيديها" فهذا الطفل يحاول أن ينشد ولكن صوته يخرج أنينا، والأنين أصوت متقطعة لا تحمل في ذاتها دلالة إلا على الألم، لا يستطيع أن يبين لأنه أخرس، والخرس يكون في الصوت، ولكن الشاعر أكده بقوله :"أخرس الصوت" ومع ذلك "يغني" ليدل على دافعية هذا الفعل وهو التعلق بالنشيد الذي يرمز إلى الوطن وهو الدافع نفسه الذي جعل "زينب" تؤثره بفمها فتعيره صوتها، وتكمل النشيد بالتهجي بيديها والتهجي هو القراءة بالصوت فهذا التصرف في البنية الدلالية من خلال اللاملائمة الإسنادية جعل الدلالة لا منطقية أكسبت النص شعريته، وتصورنا من خلاله الأصوات وفعلها في النفوس في إطار مشهد درامي حسيّ.

---

[1] عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، الجزائر ،1997، ص 40.

[2] عبد الله حسين البار: الصورة الفنية في القصيدة الجاهلية، ص 95.

[3] حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2003، ص 170.

[4] عبد الله حسين البار: المرجع نفسه: ص 16.

يقول الشاعر نزار قباني:

لَقَدْ لَبَسْنَا قِشْرَة الْحَضَارَة

وَالرُّوح الجَاهِلِية

بِالنَاي وَالْمِزْمَار[1].

فالصورة السمعية هنا تمثلت في البيت الثالث (الناي والمزمار) فهو يربطها بحاسة السمع وذلك بالتقاط الأذن لهذه الأصوات التي شملت وسمعت هذه الأصوات التي أحدثها الناي والمزمار وعليه فإنّ الصورة السّمعية في هذه القصيدة تجسدت في الأصوات التي أحدثها الناي والمزمار.

وفي موضع آخر يقول:

يُوجِعُنِي أَنْ أَسْمَعَ الْأَنْبَاءَ فِي الْصَّبَاحِ

يُوجِعُنِي ...

أَنْ أَسْمَعَ الْنُّبَاحَ[2].

وظف نزار قباني هناك الصورة السمعية التي تمثلت في "الأنباء" و"النباح" فربط هذه الأوجاع بالأنباء المؤسفة التي يسمعها في الصباح، كما نجده أيضا يتوجع لسماعه النباح، كأن هذا النباح من الكلاب فالصورة السمعية هنا ما هي إلا نتيجة الأوجاع والنباح. وكأن الشاعر هنا يخبرنا بأنه سمع الأوجاع التي تختلج في صدره، ولكن في الحقيقة هي لا تسمح، فهذه الصورة أعطت معنى للقصيدة في لوحة فنية جميلة تمثلت في الأوجاع.

يقول محمود درويش في قصيدة "لحن فجري":

[1] سمر الضوي: روائع نزار قباني – دار الجبل – للنشر والطباعة، 2003، 129.

[2] على الغريب محمد الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، 2003، ص 131.

زمنٌ فَاضِحٌ

وصَوْتْ

يَشْتَهِينَا إذَا عبَرْ[1]

في هذه الأبيات خرج الشاعر عن النمط المألوف وذلك من خلال كسر توقع القارئ الذي يميل للتنميط والألفة، ولأن عنوان القصيدة يبوح في ظنّ القارئ بمضمون جمالي، فهو يتحدث فقط عن مشاهد اليأس والدمار والقتل.

ويقول أيضا:

أَكُلَّما ذَبُلَتْ خبَّيْزةُ

وَبَكَى طَيْرٌ عَلَى فَنّ

أَصَابَني مَرَضٌ

أو صِحْتُ: يَلا وَطَنِي[2].

إن بكاء الطير في هذه الأسطر كفيل بأن يبعث فينا ما كان يحس به الشاعر من مشاعر الحزن والألم، فبكاء الطير من التشرد والانهيار والمرض...إلخ، ويعتبر "محمود درويش" واحدا من الشعراء الذين يتمتعون بحس مرهف إلا أنه يعبر عما يشعر به من خلال مظاهر الطبيعة مثلما يفعل الشعراء الرومانسيون الذين يستعينون على جلاء الصور في الشعر بالطبيعة ومناظرها، وعلى أن يراعي الشاعر صنوف التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسيّة، وفي هذا

[1] محمود درويش، ديوان حصار لمدائح البحر، مرجع سابق، ص386.

[2] المرجع نفسه، ص385.

الإطار رجوع إلى محاكاة الطبيعة في إخراج الأفكار الذاتية صورا طبيعية ولكن على أن يحتفظ الفنان أو الشاعر بأصالته في البحث عن الصور الطبيعية التي تمثل أفكار وترتبط ما بينها عضويا حول موضوع واحد[1].

2-3 جمالية الصورة الذوقية:

تعتبر حاسة الذوق من أهم الحواس في تشكيل الصورة الشعرية "فليست الصورة البصرية وحدها هي العناصر الحسية التي تجتذب الشاعر بل إن الملمس والرائحة والطعم تتداخل مع اللون في الصورة الشعرية لأن العقل لا ينفذ مع الطبيعة من خلال النظر فحسب وهو لا يتحرك في نطاق المرئيات وحدها وإنما هو يستهلك كل الأشياء الواقعة وكل الصفات سواء أكانت مرئية أم غير مرئية"[2].

يقول الشاعر عبد القادر" رابحي":

أَنَا لَا أَسْتَطِيعُ الْتَمَلُّق

لَا أَسْتَطِيعُ الْهُرُوب مِنَ الْوَاقِعِ الْمُر

لَا أَسْتَطِيعُ الْخُرُوجَ عَلَى جُثَتِي

وَانْتِمَائِي لِهَذَا الْزَّمَنِ. ..[3]

ركز الشاعر في تذوقه لمادة صورته على طعم المرارة فقد أحال إليها مباشرة في صفحة الذوق في مادة صورته، فالمرارة دليل على إحساس الشاعر بالغربة والألم الذي يعانيه في وطن لا يتمكن من الخروج منه إلا إذا كان ميتا.

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، (مرجع سابق)، ص414.

[2] عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 129.

[3] عبد القادر رابحي: ها أنا أسمع خطوي، ديوان أربشجرا يسير (مرجع سابق)، ص 09.

ويقول أيضا في قصيدة " عودة سيزيف «:

أَتَصَوَّرُهُ وَطَنًا

وَالْحُشُودُ تَطُوفُ تَوَارِيخُهَا

حَوْلُهُ...

عَلَّهَا تَتَطَهَّرُ مِنْ رِجْسِهَا...

مِنَ عَذَابَاتِ سَقْطَتِهَا...

وَتُطِيلُ الدُعَاء..

عَلَّهَا تَرْتَوِي مِنَ سَحَابَاتِ زَمْزِمِه[1]

في وسط هذا الظلام والموت يطل الشاعر على بصيص من الأمل ليوحي به على الإصرار والتغيير والصمود ورفضه للواقع وللموت، وتحديد تلك التي يعذب فيها الإنسان أخاه الإنسان فكان رجاء الشاعر أن تتطهر الجزائر وترتوي من سحابات السلام وحضور حاسة الذوق ليس بالمعنى الحقيقي وإنما بالمعنى المجازي الذي أنتج حركة الجمال والشفافية الدلالة العميقة.

يقول الشاعر "نزار قباني":

مَالِحَةٌ فِي فَمِنَا الْقَصَائِدُ

مَالِحَةٌ ضَفَائِرُ الْنِسَاءِ

مَالِحَةٌ أَمَامَنَا الْأَشْيَاء..

[1]عبد القادر رابحي: أرى شجر يسير (مرجع سابق)، ص 26.

هنا الشاعر وظف الصورة الذوقية والتي تمثلت في طعم الملوحة فوظف حاسة الذوق وأعطى لها صورة ذوقية فهو يربطها بالدلائل المجازية المتمثلة في (القصائد، النساء، الأشياء) وذلك باستحضاره لصفة الملوحة ولكنها تمثلت في اللفظ لا في جزالته ولا يمكن أن تتذوق قصيدة أو نساء أو أشياء لأنها مادية.

ونجد أن الشاعر عثمان لوصيف قد استخدم هذه الصورة فيقول في قصيدة "شعاع":

هَذِهِ قَهْوَتِي فَارْتَشَفَ مِنَ سَوَادِ الْجُنُونِ[1].

هنا اعتمد الشاعر في تصويره على القهوة التي تستشعر لذتها بالتذوق فكأن لذتها تلك تطابق ما يصفه لنا ليصل لنا كمتلقين في صورة واضحة ومؤثرة، وهو صورة شعرية حسية ذوقية أبدع فيها الشاعر.

2-4 جمالية الصورة الشميّة:

وظفت هذه الصورة لدى العديد من الشعراء يقول محمود درويش في إحدى قصائده:

المَكَان الرَّائِحَة

قَهْوَةٌ تَفْتَحُ شُبَّاكَا. غُمُوضُ المَرْأَة الأولى[2].

إن ذاكرة الرائحة تستدعي أمكنة لم تعد موجودة، والشاعر يتذكر ذلك المكان المفقود يذكر بالضرورة زمانا مرتبطا به، فالمكان هو الرائحة التي عندما يشمها الشاعر تستدعي صور المكان القديم وزمانه وهكذا أصبحت قهوة أمه استحضارا لذكرياته ولصورة أمه بما تمثله له من حنان افتقده تدريجيا مع الزمن فيتمنى ولو قليلا منه، فهذه القهوة إذن هي التي تميز أمه ثم أرضه ووطنه، لذا لم يقف الأمر على حدّ الحنين، بل أصبحت القهوة وطنا للشاعر بكل أبعاده المادية، والملفت للنظر في هذه الصورة أن الشاعر لا يتذكر من القهوة سوى رائحتها،

[1] عثمان لوصيف، ديوان نمش وهديل، (م، س)، ص41.

[2] محمود درويش، ديوان حصار لمدائح البحر (م.س)، ص413.

وتلك إضافة أخرى نعيدها إلى ما أسلفنا الحديث عنه من أن الرائحة بصورة مثلت لغة تخاطب بين الشاعر وأرضه، بيد أن رائحة القهوة تبقى متقدمة على غيرها لاقترانها بحمولة دلالية أكبر، فهي من جهة لغة تخاطب بين الشاعر وأرضه، ومن جهة أخرى لغة تخاطب بين الشاعر وطفولته، ثم أنها واحدة من الرّموز التي اقترنت بالعرب وأوضحت ممثلة لهم في كثير من السياقات الاجتماعية والثقافية على حد سواء[1].

ومن الصور الشّمية نجد الشاعر "يوسف وغليسي" الذي يقول في قصيدته "نبي سقط من الموت سهوا"

وَرَّثَنِي أَبِي خَاتَمَ الْأَنْبِيَاء،

وَأَرْسَلَنِي كَالسَّرَابِ "إِلَى جِهَةِ الْرِّيح"...

أَحْمِلُ زَنَبَقَة فِي يَدِي ... وَكِتَابِي الْمُقَدَّس،

أَرْسُمُهُ فِي الدُّجَى...

وَأَرُشُ البِقَاعَ بِعِطْرِ الْطُفُولَة....

اسْتَبَاحُوا دَمِي فِي الْشُهُورِ الْحَرَامِ وَمَا خَجَلُوا...[2]

وظف الشاعر لفظة "عطر" لتفعيل حاسة الشّم فصارت هذه اللفظة بمثابة الرمز الذي يرمي به إلى رؤيته، فالشاعر يستحضر ذكريات حطت له في عالم الطفولة فهذا العالم يلح عليه أن يعيد صياغة الماضي من أجل حل مشكلات الحاضر ومحاولة إعادة البهاء والسعادة له، إذن استطاع الشاعر من خلال هذه الصورة أن يرسم وقائع قد عاشها من قبل في عالم الطفولة السعيدة باستعمال لفظ الدال على الرائحة الطيبة "عطر" فيتشكل بذلك صورة شمية ساهمت في تقريب الصورة إلى ذهن القارئ.

[1] ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ص200.

[2] يوسف وغليسي: تعريبة جعفر الطيار (مرس)، ص28.

2-5 جمالية الصورة اللّمسية:

الصورة اللّمسية تقوم على مبدأ حاسة اللمس، ونجد الشاعر "إبراهيم نصر الله" وظفها فيقول في قصيدته "الجندي":

تَمُرُ الْظَهِيرَة مِنَ بَيْنِ عَيْنَه

لَا يُبْصِر الْشَمْس

يَحْمِلُ فِي كَفِهِ حَجَرًا

ثُمَّ يُلْقِيه فِي المَاءِ

يرقبهُ في اتّساع الدّوائر

تَمُرُ الْظَهِيرَة مِنَ بَيْنِ عَيْنَه

لَا يُبْصِرُ الدَّمَ فِي النَّهْرِ

يَحْمِلُ فِي كَفِّهِ خِنْجَرًا

ثُمَ يُلْقِيه فِي المَاءِ[1]

الشاعر هنا يصف لنا حالة الجندي الإسرائيلي الشرس الذي لا توجد في قلبه الرّحمة يقتل ويصلب دون أي شعور بالإنسانية، فالإنسانية منعدمة فيهم فبعد أن يصور لنا الشاعر لا مبالاة الإسرائيلي بالدّمار الذي يخلفه حيث ينتقل إلى السطر الثالث (يحمل في كفه حجرا) في قوله هذا الصورة لمسية توحي لنا بصلابة وقساوة

[1] إبراهيم نصر الله: ديوان الخيول على مشارف المدينة، قصيدة الجندي، المؤسسة العربية العامة للتأليف والنشر، 1980، ص49.

المحتل، فالحجر هنا صورة رمزية على الشّدة والقسوة التي تميز بها دائما المحتل الإسرائيلي، فهي توحي بتلك الآلام التي يحدثها التمزيق الإسرائيلي، وترسم الصورة حيزا موحشا يمزق كل القيم.

ومن النماذج الدالة على هذه الصورة في القصيدة الجديد قول الشاعر "عز الدين ميهوبي"

طَارِق يَظْهَرُ فِي الشَارِعِ العَرَبِي حَزِينًا...

يُعَانِقُ أَفْرَاسِهِ العَائِدَة

فَتَحْتَرِقُ الكَف وَالسَّيْف وَالخُطَة الْوَاعِدَة[1]

تلمح الصورة اللّمسية في هذا النص من خلال ذكر الشاعر لاشتقاقات الأفعال الدالة على فعل يتم بواسطة اليد وسيلة حاسة اللمس الرئيسية مثل (يعانق تحترق) وقد ورد على هيئة الملامسة الجسدية لكون حاسة اللمس تتعلق بأطراف الأصابع.

2-6 جمالية تراسل الحواس: يعتبر التراسل الحسيّ لدى المبدعين عملية تواصل وتأثير وتأثر لا تكون إلا عن طريق اشتراك معظم الحواس كاشتراك حاسة البصر مع حاسة السمع وحاسة الذوق مع حاسة اللمس ...إلخ، حيث تراسل فيما بينها لتقدم لنا صورة فنية جمالية تؤثر في القارئ:

تقول نازك الملائكة في قصيدة "الوصول":

لَقَدْ وَصَلْنَا. هَا هُنَا يَحْيَا الْجَمَال،

وَالدِّفْء، وَالْشَّمْسُ الْأَنِيقَة، وَالسُّكُون،

وَالْامْتِدَاد وَعَالَم يَسعُ الْقُرُونْ

[1] عز الدين ميهوبي: ديوان في البدء كان أوراس، منشورات الشهاب، باتنة، 1985، ص214.

بَحْرٌ مِنَ الأَلْوَانِ يَخْلُقُهُ الخَيالْ

وَتَمُوجُ فَوْقَ مَدَاه آلاف الظِلَالْ[1]

أقامت "الملائكة" بنية صورتها في هذا المقطع على تراكمية تجميعية لمحسوسات منها ما هو بصري، ومنها ما هو سمعي، أو لمسي لمظهر كوني لم تخترقه نفسها الشاعرة، وهي لوحة متكاملة من الحواس فيها اللون/ الظلال، والحركة/ تموج، والإحساس /الدفء، والبصر/ الشمس الأنيقة.

وتقول في قصيدة أخرى:

دَعِيه يُعَانِقُك سَكْرَان مِنَ وَهَجِ هَذَا الْبَرِيق.

وَيَشْرُبُ يَشْرُبُ هَذَا الضَيَاء وَلَا يَسْتَفِيق.

يَفِيضُ عَلَيْهِ سَنَاكَ الْحَنُون

وَلَوْلَاكَ يَا شَمْس مَا ذَبُلَ النَشِيد نَشِيد المُرُوج [2]

وَجَفَّ رَحِيق الْشَذَى تَحْتَ بَرْدِ الْشِتَاء اللَّجُوج.

هذه الأبيات تقوم بصورة أساسية على فكرة تبادل معطيات الحواس، إذا يتحول الضياء مادّة سائلة تشرب كما نشرب السوائل، ويصير للشذى رحيق تمتصه الشفاء لا تشمه الأنوف، ويصير أيضا مادة ملموسة لا مشمومة، وتنبثق الحرارة من العقل لا من العروق، ويصبح للهتافات أضواء وأشعة قمرية، وللقمر عذوبة بدلا من الألق، ويتحوّل الجرس عن سمعيته فيوصف بصفات بصرية ونفسية مشتركة كالذيول، ويفقد ميزاته الأساسية من جهر وهمس، أو رخاوة وشدة، أو قوة ورقة، وتغيّر النجوم سناها وبريقها بأصوات تسكب وعيون تضحك تنوب عن

[1] نازك الملائكة: الديوان، مجلد 2، د س، ص368-369.

[2] نازك ملائكة" قصيدة "أغنية لشمس الشتاء"، م2، ص373-375.

الشفاه، وهكذا تتبدل الصفات الأساسية بصفات جديدة تحمل حرارة النفس واضطراب القلب وتوتر دقاته، وتتبادل الأشياء مهامها ومواقعها، ووظائفها بسهولة دون أن ينكر ذلك على الشاعرة:

كما يقول محمود درويش في قصيدة "أغنية أندلسية صحراء":

وَانْتَظِرِنِي قَلِيلًا قَلِيلًا لِأَسْمَع صَوْتَ دَمِي

يَقْطَعُ الْشَّاعِرَ الْمُنْفَجِرْ[1]

في هذين السطرين تراسلت حاستا السمع والبصر في (صوت دمي) لأن الصوت مجال حاسة السمع، والدّم مجال حاسة البصر، وقد امتزجا في تركيب لغوي واحد فاندلقت خصائص بسمع في معين حاسة البصر وذاب الحاجز المادي بينهما وتحولا إلى انفعالات متعددة الدلالات، وربما كان هذا المزج بين حاستي البصر والسمع نتيجة الحرب في فلسطين وما يخلفه دوي الانفجارات من أشلاء ملطخة بالدماء، فنتيجة لتكرار هذا المشهد اختلطت حواس الشاعر بين تحسس الشعور في النفس وإدراكه في الذهن، فأصبح الشاعر يستحضره صورة الدم كلما سمع صوت الانفجارات هنا وهناك.

ويقول الشاعر "عثمان لوصيف" في إحدى قصائده:

وَلَكِنَّ يَدَان حَرِيرِتاَنِ

تَمُرَانِ فَوْقَ جَبِينِي

فَأَرْحَل فِي عَبَقِ الْزَنْجَبِيل[2].

[1] محمود درويش: دوان حصار لمدائح البحر (م.س)، ص389.

[2] عثمان لوصيف: نمش وهديل (م س)، ص31.

وهناك قد تلتقي اليدان الحريرتان فيمكننا لمسهما وتمران فوق الجبين ويمكننا إبصارهما ويرحلان في عبق الزنجبيل الذي يمكننا شمه من خلال رائحته العطرة وقد اجتمعت هنا كل من حاسة اللمس والبصر والشّم، وهذا إن دلّ على شيء، فهو يدل على وجود زحمة وفوضى تبادل الحواس لدى الشاعر الذي حاول من خلالها عن مختلف أحاسيسه ومشاعره التي يعيشها في حياته ومجتمعه.

كما يقول الشاعر "عز الدين مناصرة" في قصيدة "حصار قرطاج"

آه قرطاجُ: وَجْهُكِ سَمْحٌ لَذِيذْ

حُورَةٌ ضامِرٌ وَعَرَاقِيبُهَا كَالْفُرْسِ[1]

تعمد الشاعر في هذين السطرين خلق صورة تراسلية حين مزج بين ما يدرك بالبصر وهو (وجه سمحٌ) وما يدرك بالذوق (لذيذ) هي علاقة الصفة بموصوفها التي تعدّت حدود التركيب اللفظي المألوف (وجهك سمح لذيذ).

3- جمالية الصورة الرمزية:

يشكل الرمز المرحلة النهائية في بنية الصورة الفنية في القصيدة الجديدة لأنه:" دائم الحركة كالحياة، وغرضه التقاط ما هو دائم الحركة، وهو بطبيعته متحرك لأنه انتقال مستمر، فيضع في هذه الجوامد الموضوعة حياة لأنه يحولها إلى كائنات نفسية تتدرج في تطور"[2].

وتستند بنية الصورة الرمزية في القصيدة الجديدة إلى تداعي الرؤى والمدركات البصرية في ذهن المتلقي ونفسه، غير أن هذا التداعي فيها ظاهري " وهو مقصود من الشاعر للإيحاء بموضوعات نفسية دقيقة تقصّر عنها الصورة المنطقية أو الواقعية".

[1] عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ج2، ص297.

[2] كرم أنطوان غطاس: الرمزية في الأدب الحديث، دار الكشاف، بيروت،1949، ص2.

يقول الشاعر يوسف وغليسي:

يَسْأَلُونَكَ عَنِي..

قُلْ إِنّي مَا قَتَلُونِي وَمَا صَلَبُونِي وَلَكِنْ

سَقَطَتُ مِنَ الْمَوْتِ سَهْوًا...

رَفَعْتُ إِلَى حَضْرَةِ الْخُلْدِ.. [1]

من المؤكد أن قصة سيدنا "عيسى عليه السلام" قد أغرت شعراءنا المعاصرين لما لهما من قدرة على التعبير عن آلام الإنسانية ومعاناتها من مرارة الواقع الذي تعيشه، فالمسيح هو رمز من رموز العذاب والخلاص في الوقت ذاته. وفي هذا النص جاء المسيح ليرمز به على الخلاص من المعاناة من خلال قوله: " سقطت من الموت سهوا" فعند سماعنا لهذا السطر الشعري يتبادر إلى أذهاننا أن هذا النبي لم يمت، مما يستوجب استحضار صورة للمسيح "عيسى عليه السلام" صورة حية تجسدها الأدلة التالية: "ما قتلوني، ما صلبوني" بل إنها صورة موسومة بالخلود والرفعة (رفعة/ الخلود) وفي ذلك تجسد لصورة متعالية على الموت، وعندما نتأمل النص الشعري نجده غنيا بالصور فالشاعر يتقمص شخصية النبيّ فه ويتحمل العذاب لأنه حامل لرسالة مقدسة وهي استرجاع الوطن الذي ضاع.

يقول الشاعر محمود درويش:

أَلْفُ شَبّاكٍ عَلَى البَحْرِ الْذِي قَدْ أغْرقَ الإغْرِيقَ

كَيْ يُغْرِقَنَا الزَّمَانْ

[1] احمد محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1987، ص341.

بَيْضَاءُ هِيَ الجُدْرَانُ

زَرْقَاءُ هِيَ المَوْجَةُ

سَوْداءُ هي البَهْجَة

وَالفِكْرَةُ مِرْآة الدّمَاءِ الطّائِشَة

فلتُحَاكَم عَائِشَة

ولْتُبَرَّأ عَائِشَة. [1]

وتتمثل المعاناة التي يعاني منها الشاعر في البحر والموج والغرق الذي يرمز له بالرحيل من ناحية وللعد والصهيوني ومن يقفون وراءه من جهة أخرى، ويدع والشاعر من خلال توظيفه لحادثة الإفك إلى الإقرار بالحقيقة وهي الاعتراف بدولة فلسطين، ومطالبته برحيل اليهود الذين احتلوا الأرض واعتبروا أن الفلسطينيين هم الذين سلبوهم حقوقهم، وترتبط حادثة الإفك في الدين الإسلامي بالاتهام دون الاستناد إلى دليل واضح من جهة، ثم تزول البراءة من أخرى، وهو ما جعل درويش يستلهم هذه المعاني ويسقطها على الواقع الفلسطيني.

وكمثال عن الرّمز التاريخي نجد الشاعر "عبد القادر رابحي" في تحدثه عن القدس في قصيدته "نص أيقونة" يقول:

وَالوَطْنُ المَسْلُوبُ؟؟

قَالَ:

عِنْدَمَا أُجَاوِزُ الْمَعْبَرَ دُونَ أَنْ أَخْتَرِقَ الْجِدَارْ..

[1] محمود درويش: ديوان حصار لمدائح البحر، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص412.

أَكُونُ قَدْ تَرَكْتُ مَا يَجُولُ دَاخِلَ الْعُلبةِ

مِنَ عُفُونَهْ..

أَكُونُ قَدْ فَتَحْتُ هَذِهِ الطَّرِيقَ

وَرَفَعْتُ عَنْ بَقَايا شَعْبِي الْحِصَارْ..

والقُدسُ؟؟

قال:

أَكْتَفِي بِهَذِهِ الأَيْقُونَة...[1]

إن ما يلاحظ على هذا النص أنّه قد حقل بجملة من الرّموز إضافة إلى رمز القدس التي تحمل على تصوير مدى قوة الحصار الذي يطوف هذه الأيقونة بذكر لدلالة "المعبر أخترق الجدار" وإن كان الشاعر يعبر عن صورة السلب بضمير المتكلم، فهو في العمق يلهج بصوت الجماعة المصادر "شعبي" فيتم التحول من الحصار إلى رفعه.

كما يصادفنا إلى جانب رمز القدس رمز آخر وهو رمز الأوراس " الذي شغل حيزا كبيرا في التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة حيث غدا هذا المكان ثورة أساسية وأصبح رمزا يكتسي بجل القصائد المعاصرة، فالشعراء قد تغنوا بالثورة وبجبال الأوراس التي انطلقت منها أول رصاصة معلنة عن قيام ثورة تحريرية فعند استرجاعهم

[1] عبد القادر رابحي: أرى شجرا يسير (م س)، ص84.

للتاريخ الجزائري تستحضر مباشرة جبال الأوراس التي ارتبط تاريخها المعاصر بتاريخ ثورة عارمة حددت أمل الأمة العربية في الحرية والوحدة والتقدم"[1]، وبذلك اعتبر الأوراس رمزا للبطولة والتضحية والفداء.

كما يعتبر الرّمز الطبيعي من أهم الرّموز الذي عاشت في القصيدة الجديدة، والتي تبناها الشعراء المحدثين.

يقول الشاعر إبراهيم نصر الله في قصيدة أحاديث:

كَانَ يَوْمًا جَمِيلاً

فَأَمْعَنَ فِي الصَّمْتِ حينًا

وَكَيْف؟

قُلْت لَوَحْت الشَّمْس جَبْهَتَه

قَالَ: كَيْف؟

أنَا لَا أَرَى شَمْس صَيْف[2]

الشمس مصدر للنور بصفة عامة، وأما خصوصيتها فأحيانا تأتي لترمز إنسان وذلك ما وظفه في هذه الأبيات.

كما نجد القمر حاضرا في قصيدة (يطير الحمام يحط الحمام) للشاعر محمود درويش فيقول:

إِلَى أَيْنَ تَأْخُذُنِي يَا حَبِيبِي مِنْ وَالِدَيَّ

وَمِنْ شَجَرِي، وَمِنْ سَرِيرِي الصَّغِير مِنْ ضَجَرِي،

مِنْ مَرَايَايَ مِنْ قَمَرِي، مِنْ خِزَانَةِ عُمْرِي وَمِنْ سَهَرِي،

[1] عبد الله ركيبي: الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الجزائر، 1983، ص10.

[2] إبراهيم نصر الله: الخيول على مشارف المدينة (م. س)، ص64.

مِنْ ثَيَابِي وَمِنْ خَفْرِي[1]

إن هذا التعالق بين الشجر والقمر والسرير والمرايا والخزانة والثياب والخفر... إلخ يدل على أن الشاعر يرى في القمر إحدى أهم العناصر الأساسية في حياته فهو هويته وشخصيته كمواطن فلسطيني، بل هو أيضا دليل هذه الأرض التي يشع فيها بنوره ويرفع عنها ظلمة الليالي.

ومن بين الرموز الطبيعية التي زخرت بها الدواوين العربية الجديدة رمز "اللّيل" فاللّيل يحمل صورة الوحدة والكآبة والوحشة والدمار والشر، يقول الشاعر "عز الدين ميهوبي " في قصيدته" الجدار":

مَتَى؟

إِنَّهُ اللَّيْلُ يَأْتِي...

يَجِيئُونَ أَوَلَا يَجِيئُونَ...

لَا فَرْقَ هُمْ يَعْرِفُونَ...

وَأَنْتَظِرُ الْمَوْتَ تَحْتَ الجِدَارِ[2]

يحيل هذا المقطع الشعري على نفسية الشاعر المتألمة على الوضع المتأزم الذي يعيشه وطنه والمجتمع من تقتيل، فالليل في هذا المقطع زيادة على أنه يرمز للظلام الحالك بما يحمله من صورة مخيفة أصبح يرمز للموت الذي يترقب حضوره مع كل لحظة فتظهر دلالة العذاب الذي تعيشه النفس مع كل لحظة تمر وهكذا تتأسس صورة الفاجعة على اللّيل الآتي بصيغة المضارع المتجدد (يأتي، وانتظار الموت، أنتظر).

وفي موضع آخر يقول الشاعر "ابراهيم نصر الله":

[1] محمود درويش: حصار لمدائح البحر (م، س)، ص 420.

[2] عز الدين ميهوبي: شعر عولمة الحب (كاليغولا *يرسم غرنيكا الرايس*) دار أصالة، 2002، ص30.

وَالعَصَافِير تَحْفر في الذَاِكرَة

مَوْجَة وَعُيُونًا لَهَا خُضْرَة الْفَرَح الأغْنِيَات[1]

ويقول أيضا:

وَلَمْسْت وَجْهَكَ شَطْرَ العَصَافِير

لَمَا تَرَكْت العَصَافِير خَلْفَك[2]

الشاعر من خلال توظيفه للعصافير نجده يريد إيصال رسالة تعبر عن معاناة وأحزان الفلسطنيين ونشردهم، فالعصافير هي رمز للطفولة والبراءة.

لقد استعان الشعر الحديث بالأساطير، خصوصا الأساطير التي تحمل في طياتها معنى الانبعاث ولما لها من قدرات تمنح الشاعر أملا للقضاء على مشكلة معينة وكذلك "إن استخدام الأسطورة في الشعر الحديث هو استخدام لرمز يخضع لمقاييس محددة شأنه شأن سائر الوسائل الفنية الأخرى التي استخدمتها القصيدة مثل الصور والرموز غير الأسطورية أو التضمينات بأسلوبها الحديث "[3] لتمنح بذلك الصورة الفنية منبرة جمالية مغايرة عن الصورة الفنية القديمة.

يقول الشاعر "سعد الله" في قصيدة "أغاريد الجمال":

هَذَا رَبِيعُكَ يَا (فِينُوس) فَابْتَهِلِي [4]

عُرْسُ الْطَبِيعَة وَأَسَى بِالْعَنَاقِيد

[1] إبراهيم نصر الله: ديوان الخيول على مشارف المدينة، ص 83.

[2] المرجع نفسه، ص 08.

[3] علي البطل: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الريعان للنشر، الكويت، 1982، ص 117.

[4] أبو القاسم سعد الله: ديوان الزمن الأخضر، ص 84.

يخاطب الشاعر "فينوس" (آلهة الحب والجمال) ويعلمها بوصول الزمن الذي تعشقه، وأن زمن البرد والجليد الذي انتزع منها شهوتها قد تولى، والربيع قد حل والحياة عادت كسابق عهدها أرضا خاصة، فكان الانبعاث المصحوب بالخيرات على جميع الأصعدة، وبناء على هذا وظف الشاعر هذه الأسطورة ليرمز بها إلى الوطن (الجزائر) الذي يستبشر خيرا بعودة الربيع (الاستقلال) بغلبة الحق على الباطل وبقاء الأمل في الحرية.

خاتمة

الخاتمة

بعد هذه الدراسة لجمالية الصورة الشعرية في القصيدة العربية الجديدة والتي من خلالها حاولت الإجابة عن الإشكالية المطروحة في بداية البحث توصلت إلى مجموعة من نتائج البارزة والمهمة التي ألخصها في النقاط الآتية:

- ان مصطلح الصورة قديم له أصوله المتجدرة في التراث الأدبي.
- اختلف مفهوم الصورة في النقد القديم عن مفهومها في النقد الحديث فقد كانت قديم محصورة في أساليب البيان من تشبيه ومجاز وكتابة، أما في النقد الحديث فتعددت ذلك إلى الرّمز
- تعتبر الصورة الشعرية أحد أهم الأركان الأساسية في بناء القصيدة الشعرية والعمل الأدبي ذلك أنها أصدق تعبير يعبر عن أحاسيس الشاعر وخوالجه النفسية والشعورية.
- إن الصورة الشعرية هي أحد أهم العوامل التي يعتمد عليها الشاعر في إبراز الوعي الإجمالي لقصائد الشعرية والإبداعية.
- بعد عنصر الخيال من المقومات الأساسية في تشكيل الصورة الشعرية بل إنه مصدر تشكلها خاصة وتعلق الأمر بمساهمته في تصوير ابداع الشاعر والتعبير عما بشعر به فالخيال وهو وسيلة توليد الصور في هيئته الجديدة.
- تحملت الصورة أعباء المعنى العام للتجربة الشعرية المعاصرة، فعكست انفعالات الشاعر الذي حاول تصوير مشاعره وأحاسيسه من خلال اعتماده عل العديد من العناصر المشكلة للصورة الفنية سواء من الواقع أو من الأثر النفسي لتجاربه المختلفة.
- اغترف الشعراء المحدثون صورهم الشعرية من الواقع الذي يحتضنهم فتنوعت مصادر صورهم من خيال وأماكن وشخصيات وأحداث تاريخية، وعناصر طبيعية.
- أدرك الشعراء المعاصرون مدى أهمية الصورة البلاغة التقليدية القائمة على التشبيه والاستعارة والكناية، ولما لها من دور بارز في تصوير الأحاسيس الدفينة فلا تكاد تخلو أي قصيدة منها.

- اتكأ الشاعر العربي المعاصر على توظيف الصورة الحسية أثناء التعبير عن تجاربهم الشعرية، لما تنطوي عليه من طاقات تأويلية ثرية تفتح آفاقا دلالية تستدرج المتلقي إلى الممارسة التأويلية، فالشاعر قد اعتمد على الحواس كوسيلة مهمة في صوغ صوره كون التصوير قائم في ذاته على أساس حسّي، ومن هذه الصورة البصرية السمعية، الشمية والذّوقية اللمسية.
- يعتبر الرّمز من أبرز الآليات الفاعلة التي استعان بها الشعراء في رسم صورهم أثناء بناء نصورهم الشعرية، فمن خلال النماذج الذي توقفت عندها يظهر جليا أن جل النصوص الشعرية قامت على إعادة بناء نصوص سابقة تتوافق ورؤاهم المعاصرة والقضايا المواد التعبير عنها من خلال توليد معاني جديدة من النص الغائب.
- استعان الشاعر المعاصر بالصورة الرّمزية المشبهة بالدلالات الايحائية العميقة التي تفتح الآفاق التأويل بغية التعبير عن الصراع الذي يكتنف روحه من خلال استدعائه تراثية وأسطورية.

وفي الختام يمكنني القول إن الصورة الشعرية حظيت بالكثير من الاهتمام من طرف النقاد والباحثين خاصة الشعراء المعاصرين واستخدمها الشعراء كوسيلة يبرزون بها ما كان يتملكهم من أحاسيس ومشاعر.

وفي الأخير يسعني إلا أن يقول: إن كنت قد أصبت فمن الله وحمده وعن أخطأت فمن نفسي.

قائمة المراجع

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم (رواية ورش عن نافع)**

أولا: المصادر.

1-أبو يعقوب يوسف السكاكي: مفتاح العلوم المطبعة اليمنية، مصر، دط، دس.

2-أبو بكر عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1988.

3-أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق، محمود مجد شاكر مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، مطبعة المعني، ط3، 1992.

4-أبو هلال العسكري كتاب الصناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1402 هـ.

5-حازم القرطاجي: منهاج البلغاء، تح: محمد الحبيب، ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ،1966.

6-محمد بن أحمد بن طب طب العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

7-إبراهيم نصر الله: ديوان خيول على مشارف المدينة، المؤسسة العربية العامة للتأليف والنشر،1980.

8-أبو قاسم سعد الله: ديوان الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب ،1985.

9-بدر شاكر السياب: الديوان، مج، دار العودة ،1986.

10- عبد الصبور: الديوان دار العودة، ط1، 1972.

11- عبد القادر رابحي، ديوان أرى شجرايسر، منشورات ليبوند، الجزائر، 2011.

12- عثمان لوصيف: ديوان نمش وهديل، دار هومة الجزائر ،1997.

13- عثمان لوصيف: الارصاصات، دار هومة، الجزائر،1997.

14- عز الدين، المناصرة: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والتوزيع،2001.

15- عز الدين ميهوبي: ديوان في البدء كان أوراس، منشورات الشهاب، باتنة، 1985.

16- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، مؤسسة آصاله للإنتاج الإعلامي والفني، 1997.

17- عز الدين ميهوبي: شعر لم الحب، دار أصالة، 2002.

18- محمود درويش: ديوان حصار المدائح البحر، دار العودة، بيروت، لبنان، 1984.

19- محمود درويش: " لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، دار الّرياض، الرّايس، ط 1، 2009.

20- محمود درويش: ديوان عاشق من فلسطين، دار العودة ،1993.

21- نازك الملائكة: الديوان، مجلد 2، د ط، د س.

ثانيا: المراجع

1-الكتب:

1- إبراهيم أمين الزرزومي: الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للنشر والطباعة والتوزيع، القاهرة، د ط، 2000.

2- إبراهيم رماني: الغموضي في الشعر العربي الحديث، دار المطبوعات الجامعية.

3- ابن الكثير: تفسير القرآن العظيم، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1401 هـ، ج 4.

4- أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، تحقيق: أحمد حسن، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، 1994.

5- ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر والنقد، تح، محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، دط، 1955.

6- أحمد علي إبراهيم الفلاحي: الصورة في الشعر العربي (دراسة تنظيرية وتطبيقية في شعر صريح الغواني لمسلم بن (الوليد) دار غيداء عمان، الأردن، ط1، 2013.

7- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط4، 1971.

8- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 10، 1944.

9- أحمد سليمان الأحمد: الشعر الحديث بين التقليد والتجديد، الدار العربية للكتاب، د ط، 1983.

10- أحمد الصغير المراغي: الخطاب الشعري في السبعينات، دار العالم للنشر، 2009.

11- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مطبعة السعادة، ط2، مصر 1974.

12- أحمد محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1987.

13- احسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط 2، 1959.

14- احسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق لنشر والتوزيع الأردن، ط 2، 1992.

15- الأخضر عبكوس: الحبال الشعري وعلاقة بالصورة الشعرية، مجلة الآداب ن العدد 1، 1994.

16- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، مؤسسة المختار، القاهرة، ط2، 2004.

17- الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار الجبل، بيروت، ج3، د ط، 1948.

18- الخبر محمد: مدخل إلى الشعر العربي الحديث " أنشودة المطرية شاكر السباب أنموذجيا" دار الجنوب للنشر، 1995.

19- المبرد: الكامل تح: أبو الفضل إبراهيم، دار النهضة القاهرة، د ط، د س.

20- الروماني: النكت في أعجاز القرآن تح: محمد خلف الله، دار المعارف، د ط، دس.

21- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 01 -01-1994، ط1.

22- بكري شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم المعاني علم البيان، علم البديع) دار العلم للملايين ط1، 1982.

23- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، عند العرب المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.

24- جمال عبد الملك: مسائل الابداع والتطور، دار جبل، بيروت، ط1، 1991.

25- حبيب مؤنس: شعرية المشهد في الابداع والتطور، دار الغرب للنشر والتوزيع ،2003.

26- حسن نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة دار الفكر، بيروت، 1994، سلسلة موسوعة الأديان السماوية.

27- حميد الحيمداني: القراءة وتوليد الدلالة – تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي – المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2003.

28- رائد وليد جردات: بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر) مجلة جامعة: دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، سوريا، 2013.

29- سامية بوعجاجة وآخرون: إضاءات نقدية في الأدب العربي، دار علي بن زيد، بسكرة، الجزائر، ط 1، 2016.

30- سامية بوعجاجة: الصورة الشعرية: عند أبي فراس الحمداني والأمير عبد القادر الجزائري (موازن) دار علي بن زيد، الجزائر، ط 1، 2017.

31- سمر الضوي: روائع نزار قباني، دار جبل للنشر والطباعة، 2003.

32- سيد قطب: التصوير الفني في القرآن الكريم ن دار الشروق، بيروت لبنان، ط7، 1982.

33- شوقي دراسات في الشعر العربي المعاصر ن دار المعارف القاهرة، ط5 غير مؤرخة.

34- شرقي ضيف: في النقد الأدبي ن دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1962.

35- شيماء عثمان محمد: الصور الحسّية في شعر فهد العسكر، مجلة أبحاث، المجلد 36، العدد 1، 2011.

36- صبيحي البستاني: الصورة الشعرية الكناية الفنية الأصول والفروع دار الفكر اللبناني، ط 1، 1986.

37- عادل بشير الصاري: الصورة الشعرية _ مفهومها وتقنياتها في النص الشعري الحديث – مجلة الجامعة الأسمريد. د س.

38- عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط 1، 1999.

39- عبد الرحمان محمد الوصيفي: تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، مكتبة الآداب، ط 1، مصر، 2003.

40- عبد الرزاق المجدوب: في حداثة الابداع المغربي (الحداثة لدى أحمد المحاطي – تصور وإنجاز – المطبعة والوراقة الوطنية ط 1، المغرب، 2011.

41- عبد الغفار مكاوي: القصيدة وصورة الشعر والتصوير عيد العصور سلسلة عالم المعرفة، العدد 119، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

42- عبد القادر رباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، د ط، 1980.

43- عبد الله محمد الحسن: الصورة والبناء الشعري، ط 1، دار المعارف، القاهرة، 1998.

44- عبد اللطيف شريفي: الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 2004.

45- عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في الشعر بشار بن برد ن دار الفكر عمان، عمان الأردن، د ط، 1983.

46- عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، الدار العربية للنشر والتوزيع، د ط، د س.

47- عز الدين إسماعيل: التفسير للأدب، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع ،1984.

48- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه ومظاهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، بيروت لبنان، 2007.

49- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر المكتبة الأكاديمية القاهرة، ط 5، 1994.

50- علي قاسم محمد الخراشة: الصورة ودورها في العمل الأدبي مجلة الآداب، 2014.

51- على عشيري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، مصر، ط 4، 2002.

52- على البطل: الصورة في الشعر العربي، حتى آخر القرن الثاني هجري دار الأندلس، 1981.

53- على البطل: الرّمز الأسكوي في شعر بدر شاكر السياب، شركة الريحان للنشر، الكويت، 1982.

54- عليشاوة آل وادي: فلسفة الفنّ وعلم الجمال، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط 2، 2015.

55- عناد عزوان: أصداء دراسات أدبية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

56- علي الغريب محمد الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطليحي، كتبة الآداب، 2003.

57- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، القاهرة، ط3، 1991.

58- فيصل حسين طحمير العالج: البلاغة الميسرة في المعاني والبيان والبديع مكتبة الثقافة للنشر والتوزيع، ط 1، 1995.

59- قدامة ابن جهفرة: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، ط2، 1963.

60- فهد ناصر عاشورة: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر للدراسات والنشر، 2004.

61- كريب رمضان: فلسفة الجمال في النقد الأدبي (مصطفى ناصف أنموذجيا، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، د س، الجزائر.

62- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة، مصر، القاهرة، ط 6، 2005.

63- محمد بلوحي: بنية الخطاب الشعري الجاهلي (في ضوء النقد العربي المعاصر)، بحث في تجليات المقاربة النسبية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات 2009.

64- محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ط 4، القاهرة ،2012.

65- محمد حافظ دياب: جماليات اللون في القصيدة، مجلة فصول القاهرة، مصر، ط 2، مجلد 5، 1985.

66- محمد كشاش: اللغة والحواس المكتبة العصرية، بيروت لبنان، ط 1، 2001.

67- محمد مندور: الأدب ومذاهبه، دار نهضة، مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاصر، 2004.

68- مفتاح محمد عبد الجليل: نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، مكتبة الآداب، 2007.

69- مهند محسن عبد الرضا: دلالة المجاز اللغوي في نهج البلاغة، مجلة كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، د س.

70- مصطفى الصاوي الجويني: البلاغة العربية، منشأة المعارف، د ط، 1985.

71- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوفيات، المجلس الأعلى للثقافة، 1996.

72- محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر: السياب، سعدي يوسف، درويش، أدونيس، أنموذجيا، مراس، 1996.

73- نادر مصاورة: شعر العميان، الواقع والخيال – المعاني والصور الفنية حتى القرن 12 ميلادي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2008.

74- نذير عظمة: مدخل إلى الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1988.

75- ناصر معماش: النص الشعري والنسوي العربي في الجزائر (دراسة في بنية الخطاب) دار آذار للطباعة والنشر، العلمة، سطيف، د ط، د س.

76- نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1 ،1981.

77- نوارة ولد أحمد: شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة النشر ،2008.

78- نعيم باقي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د ط، 1982.

79- وجدان الصايغ: الصورة الاستعمارية في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، 2003.

80- وجيد صبحي رسلان كبابة: الصورة الفنية في شعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 ،2000.

81- يوسف سامي اليوسف: الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1980.

المعاجم:

1-ابن منظور الإفريقي المصري أبو الفضل جمال الدين محرم بن مكرم: لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 6، 1997.

2-إسماعيل بن حماد الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، تخفيف أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط 1، 1987.

3-الخليل بن أحمد بن أحمد الفراهيدي: معجم العين: تح: عبد الحميد هنداوي دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 2003.

4-مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آيادي: قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط2، 1982.

3-المجلات والدوريات.

1. مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد ،116، د س.
2. مجلة الآداب، العدد 110، 2014.
3. كجلة دراسات الكوفة، العراق، العدد 6 ،2007.
4. مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، عدد 15، 2013.
5. مجلة الجامعة الأسمرية، العدد 17، السنة التاسعة.

4-**الكتب المترجمة**

1. تشارلن: فنون الأدب، ترجمة زكي نجيب محمود،1944.

2. وارين ويليك: نظرية الأدب، بترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون، سوريا، د ط، دس.

5-المذكرات والرّسائل الجامعية

1. ابتسام دهينة الصورة الشعرية وجماليتها في شعر أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي، مخطوط مذكرة دكتوراه العلوم في النقد الأدبي، قسم الآداب واللغة العربية، ككلية الآداب واللغات، جامعة، محمد كبير خيضر، بسكرة، الجزائر، 2012-2013.

2-أسماء محمود الملاح : الصورة الشعرية في شعر شرف الدين الانصاري ، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية و آدابها بعمادة الدراسات العليا في جامعة الخليل، فلسطين، 1436هـ - 2015م 3 .

3-خدير خضرة : جماليات الصورة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر، مشروع الشعرية العربية نظام ل م د رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب العربي، قسم اللغة العربية و آدابها، كلية الآداب واللغات و الفنون، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2019- 2020

4- السعيد شعيب : الصورة في الشعر العربي المعاصر "قراءة في شعر عز الدين المناصرة" رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم والآداب و اللغة العربية، تخصص : نقد معاصر، كلية الآداب و اللغات والفنون، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2017- 2018

5-السعيد قرفي : بناء الأسلوب في شعر عثمان لوصيف، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب و اللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، 2018

6- الربح ياحي : الصورة الشعرية في ديوان سعال الملائكة متعبين لـ "خابد بن صالح"، مذكرة لنيل شهادة الماستر، تخصص أدب جزائري، فرع أدبي، كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2015 - 2016

7-عبد الرزاق بلغيث : في تجربة الشاعر عز الدين ميهوبي - دراسة أسلوبية - مذكرة معدة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية و آدابها، كلية الآداب و اللغات، جامعة بوزريعة 2، الجزائر، 2009-2010

8-غادة خلدون أبو رمان : تراسل الحواس في شعر العميان في العصر العباسي بشار بن برد - أنموذجا - ، قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية و آدابها، عمادة البحث العلمي و الدراسات العليا جامعة جرش 2016

9- مسعودي سارة : تلقي الشعرية و الاشكالات الجناسية في النقد العربي المعاصر " كتاب قصيدة النثر أو خطاب الارض المحروقة لـ " رشيد يحياوي" – أنموذجا – مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان الادب العربي : مسار مناهج النقد، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، الجزائر 2013 – 2014 10 . 10- لنمس نادية : تجليات الصورة الشعرية عند محمود درويش ديوان أعراس – أنموذجا – مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر، تخصص أدب حديث، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2017 – 2018.

فهرس

المحتويات

قائمة المحتويات	رقم الصفحة
تشكر.	
اهداء.	
ملخص.	
قائمة المحتويات.	
مقدمة.	أ
مدخل	
1-الجمال والجمالية	5
1-1 تعريف الجمال	5
1 – 2 تعريف الجمالية:	6
2- مقومات الصورة الشعرية	9
3- الوظيفة الجمالية للصورة الشعرية:	13
الفصل الأول: في ماهية الصورة الشعرية	
أولا: مفهوم الصورة	18
1 - الصورة في القرآن واللغة	18
1-1 -الصورة في القرآن الكريم	18
1-2- المفهوم اللغوي للصورة:	19
2- المفهوم الاصطلاحي للصورة:	20
3-المفهوم النقدي للصورة:	22
3-1 الصورة في النقد العربي القديم:	22
3-2 الصورة في النقد العربي الحديث:	23
ثانيا: الصورة الشعرية في حدود المفهوم والأنواع:	25
1-ماهية الصورة الشعرية:	25
1-1-الصورة الشعرية عند القدامى:	26
1-2الصورة الشعرية عند المحدثين:	28
2-أهمية الصورة الشعرية	33

3-أنواع الصورة الشعرية:	35
3-1 الصورة البلاغية (الفنية):	36
3-1-1الصورة التشبيهية:	36
3-1-2 الصورة الاستعارية:	39
3-1-3- الصورة الكنائية	40
3-2 الصورة الحسّية:	41
3-2-1 الصورة البصرية:	42
3-2-2 الصورة السمعية:	45
3-2-3 الصورة الذوقية:	46
2-4 الصورة الشّمية:	47
3-2-5 الصورة اللمسية:	47
3-2-6 تراسل الحواس:	48
3-4 الصورة الرّمزية:	49
الفصل الثاني: تجليات الصورة الشعرية في القصيدة العربية الجديدة نماذج شعرية مختارة	
أولا: القصيدة العربية الجديدة في حدود المفهوم.	52
1-مفهوم القصيدة العربية المعاصرة	52
-2- رواد الحداثة وبدايات القصيدة العربية المعاصرة:	54
ثانيا: تجليات جمالية الصورة في القصيدة الجديدة:	57
1-جمالية الصورة البيانية.	57
1-1- جمالية الصورة التشبيهية:	57
1-2 جماليات الصورة الاستعارية:	62
1-3-جمالية الصورة الكنائية:	66
2-جمالة الصورة الحسية:	70
2-1جمالية الصورة البصرية:	71
2-2 جمالية الصورة السّمعية:	75
2-3 جمالية الصورة الذوقية:	76

2-4 جمالية الصورة الشميّة:	81
2-5 جمالية الصورة اللّمسية:	83
2-6 جمالية تراسل الحواس:	84
3- جمالية الصورة الرمزية:	87
الخاتمة	96
قائمة المصادر والمراجع	99