شكر وتقدير

أحمد الله تعالى وأشكره على ما أنعم عليّ به من فضله وعونه لإتمام هذا العمل المتواضع وأتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من مد لي يد العون والمساعدة وأخص بالذكر الدكتور روبحي لخضر والشاعر حديبي محمد

الفهرس

الموضوع	الصفحة
كلمة شكر	
مقدمة	أ، ب
مدخل: الخيال والصورة الشعرية	05
الفصل الأول: مفهوم الصورة الشعرية	
أولا: مفهوم الصورة الشعرية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب	17
ثانيا: مفهوم الصورة الشعرية في النقد الحديث	23
أ- الصورة في النقد الغربي الحديث	24
ب- الصورة عند النقاد العرب المحدثين والمعاصرين	30
الفصل الثاني: أنواع الصورة الشعرية في ديوان مية	
أولا: الصورة البلاغية	35
أ- الصورة التشبيهية	35
ب- الصورة الاستعارية	39
ثانيا: الصورة الذهنية	44
أ- الصورة الرمزية	44
ب- الصورة الأسطورية	50
الخاتمة	54
الملحق	56
قائمة المصادر والمراجع	59
الفهرس	63

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

المصادر والمراجع

- إبراهيم أمين الزرزموني : الصورة الفنية في شعر على الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2000.
- أبو هلال العسكري : الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952.
- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 1999.
- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.
- أرسطو : فن العشر، ترجمة وتقديم وتعليق:إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د ط، د ت.
- بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992.
- الجاحظ: البيان والتبيين: تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط7، 1998، ج1.
- الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط2، 1965، ج3، ص131.
- حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981.
- حسني عبد الجليل يوسف: الأدب الجاهلي قضايا وفنون ونصوص، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001.

- خالدة سعيد: حركية الإبداع ودراسات في الأدب العربي الحديث دار العودة، بيروت، ط2، 1982.
- سلمى الخضراء الجيوسي: الإتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، ،2007.
- سيد قطب : النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط8، 2003.

صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1986.

- عاطف جودة نصر : الخيال الهيئة المصرية للكتاب، د ط، 1984.
- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2005.
- عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 1999.
- عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، د ط، 1988.
- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1981.
- عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، الدار العربية للنشر والتوزيع، د ط، 2000.
- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، ط5، 1994.
- على غريب محمد الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، ط1، 2003.
- علي جواد الطاهر : مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979.
- عمار بن زايد: "النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1990.
- فايز الداية: جماليات الأسلوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2، 1996.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق :عبد المنعم خفاجيي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، د ت.

- محفوظ كحوال : المذاهب الأدبية، دار نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2007.
- محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.
- محمد حديبي: ديوان مية، دار هومة، الجزائر، ط1، 2001.
- محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1981.
- محمد حسين علي الصغير: نظرية النقد العربي رؤية قرآنية معاصرة، دار المؤرخ العربي، بيروت، د ط، د ت.
- محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط،1979.
- محمد شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغرب، عالم المعرفة، الكويت، د ط ،1993.
- محمد عبد المنعم خفاجي: الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992.
- محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 1997.
- محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في المذهب الشعر ونقده، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، دت.
- محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية، دار المعارف، مصر، د ط، 1977.
- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1983.
- نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د ط، 1982.

يعد الخيال عنصراً هاماً من عناصر العمل الأدبي، وأهم ما يميز النص الأدبي عن غيره من النصوص.

والخيال في مقدمة القدرات التي تسهم في عملية الإبداع، فهو قوة خالقة مبدعة تعمل على استثارة الرصيد الثقافي عند الشاعر، وإسترجاع الحالة الشعورية التي إنبعثت من التجربة. كما يقوم بخلق نوع من العلاقات الخاصة بين الأشياء الخارجية، وينتقي الأحداث، ويختار المواقف الصافية ويعيد تنسيقها، لتغدو مؤهلة للبوح بما يريد الشاعر بثه.[1]

فالشاعر لا يعبر عن أفكاره وعواطفه بطريقة مباشرة، ولكن عن طريق خياله يقوم بإسقاط مشاعره وعواطفه على ما يختزنه في ذهنه من معاني حسية ومعنوية، ليقدمها في شكل صور فنية، ليست هي الواقع، وإنما واقع جديد متميز يبتدعه الشاعر.

والخيال هو خير وسيلة للتعبير عن العاطفة المصاحبة للتجربة الشعورية. ولذلك فالشعر يخالف الحقيقة في صورته لأنه لا يعبر عنها مباشرة، بل يعتمد على التصوير الفني والتلميح، والإيحاء، وهو مع ذلك لا يبتعد عن حقيقة التجربة الشعورية.[2]

وتعد الصور الشعرية تحققا للخيال، فالصورة هي أداة الخيال ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه.[3]

---

[1] عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، الدار العربية للنشر والتوزيع، د ط، 2000، ص36.

[2] عمار بن زايد: "النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1990، ص 82.

[3] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، ص14.

والخيال ركن أساسي في أي عملية إبداعية. ولا يمكن تصور أي مفهوم للصورة بمعزل عنه، فهو وسيلة الإبداع الفني، وعالم الفنان من خلقه والدنيا وليدة تصوره وخياله.[1]

والعنصر الذي يلعب الدور الرئيسي في خلق الصور ليس اللغة ولكنه الخيال، إذ أن الصورة في أساس تكوينها شعور وجداني غامض بغير شكل، بغير ملامح، تناوله الخيال المؤلف أو الخيال المركب فحدده وأعطاه شكله أي حوله إلى صورة تجسده.[2]

فمادة الشعر الأولى في العواطف الإنسانية من حب وحزن وأمل ويأس وغير ذلك بما يشعر به الشاعر ويحس به الإنسان، وهذه العواطف هي الينابيع الصادقة للشعر وهي التي يعمل الخيال عمله لتصويرها. ويسعى لتركب الصور المودعة في العقل الباطن ومشاهده ليصوغها فنا شعريا يعبر عنها ويوضح ماخفي منها.[3] فهو إذا هو القوة التي تتصرف في المعاني لتخرجها في شكل صورة مبتكرة.

فالخيال ليس بالطاقة البسيطة إنه أعمق من أبعاد العقل والفهم في دنيا الفكر والروح، وهو أشد دقة ونعومة من كل طاقات الإبداع الفني في ملكات الإنسان ...وهو الذي يغزو كل الآفاق والأجواء التي لا تجرؤ ملكة أخرى على المغامرة فيها[4]. وهو الملكة التي لا يكاد يستغنى عنها أي باب من أبواب الأدب.

والخيال وسيلة الشاعر كذلك لإدراك كنه اللغة والوقوف على أسرارها، والمزاوجة بينها وبين التجربة.[5]

---

[1] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2005، ص60.

[2] المرجع نفسه: ص59.

[3] محمد عبد المنعم خفاجي: الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص353.

[4] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص60.

[5] عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، ص38.

فالرصيد المذخور من الألفاظ وصورها وظلالها وإيقاعاتها في الذاكرة، أو في ما وراء الوعي ينطلق متناسقا متناغما مع الانفعال الشعوري بالتجربة الحاضرة، وقد تم في هذه الحالة الفذة أن تشع الألفاظ أكبر شحنة من صورها وظلالها وايقاعاتها فتطابق الإنفعال الشعوري.[1]

فتنتقل لنا تجربة الشاعر وما يصاحبها من عواطف وأفكار بلغة خاصة تتميز بالإبداع. والإهتمام بالخيال بدأ في المذاهب الفلسفية والنفسية ثم انتقل الى الدراسات النقدية والبلاغية في الأدب.

ومعروف أن قدماء اليونان قد اهتموا بملكة الخيال ولكن اهتمامهم بهذه الملكة كان مقيدا بعقيدتهم بأن الشعراء متبوعون وأن أرواحا معينة تتبعهم.[2]

فالأدب عند قدماء اليونان كان مرتبطا بمعتقداتهم الدينية التي كانت تغزو للآلهة كل ما يحدث في هذا الكون من ظواهر.

ويتضح ذلك مما قاله سقراط من أن الخيال نوع من أنواع الجنون العلوي واستمرهذا الإعتقاد سائدا عند أفلاطون الذي كان يؤمن بأن الإلهام ضرب من الجنون تولده ربات الشعر أو آلهته في نفس الشاعر.[3]

وإنطلاقا من الفلسفة المثالية التي كانت ترى أن الوعي أسبق من الوجود، يرى أفلاطون أن الفن محاكاة للموجودات الحسية بمعنى أنه تقليد لما هو موجود في الطبيعة. وأرسطو كذلك يرى أن الشعر ضرب من المحاكاة. وإذا كان أفلاطون قد عمم المحاكاة على جميع الموجودات فإن أرسطو يحصر المحاكاة في الفنون.

---

[1] سيد قطب : النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط8، 2003، ص45.

[2] – محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط،1979 ص46.

[3] محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1981، ص50.

كما يرفع من شأن الشاعر ويجعل المحاكاة إبداعا.[1] فالفن عنده لا يعني التقليد التام، لأن الفنان وهو يحاكي الطبيعة يصنع ما هو أجمل منها.[2]

والخيال عند أرسطو هو حركة يسببها الإحساس، بحيث لا يتأتى للخيال أن يوجد بدونه ... وينبئ قوله إن التخيل حركة ناشئة عن الإحساس بأمرين، الأول أنّ الإحساس والإدراك أصل التخيل، والثاني أن كلمة الحركة الواردة في التعريف تدل من قريب أن التخيل عملية دينامية.[3]

كما ارتبط الخيال عند أرسطو بالتصورات البلاغية، فاعتبر المجاز من أجود صيغ التصوير « إنه العبقرية في أكمل صورها، والمجاز الجيد دليل الموهبة البصرية القادرة على إدراك وجوه الشبه في الأشياء غير المتشابهة ».[4]

ونظرة أرسطو هذه تؤكد على أهمية الخيال كملكة إنسانية قادرة على إدراك العلاقة بين الأشياء وتحقيق الإنسجام بينها. وبالرغم من أن أرسطو أقر بوجود ملكة الخيال إلاّ أنه كذلك جعلها مصدراً للأوهام. لذا يجب إخضاعها للعقل.

فنزعة أرسطو العقلية العملية كانت تنفر من إنطلاق الخيال، وتضعه دائماً تحت وصاية العقل.[5]

وهذه النزعة العقلية المنطقية ترجع إلى كون الإغريق كانوا أقرب الى المبدأ الذي يتخذ من الحياة مواقفها التي تقنع العقل، ويتناول جوهريات الحياة وكلياتها الدائمة الثابتة في كل

---

[1] علي جواد الطاهر : مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979، ص357.

[2] المرجع نفسه، ص357.

[3] عاطف جودة نصر : الخيال الهيئة المصرية للكتاب، د ط، 1984، ص 261.

[4] أرسطو : فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق:إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د ط، د ت، ص 192.

[5] محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري، ص 50.

بيئة وكل زمان حتى تكون في متناول إدراك العقول. كما أنهم نفروا بوجه عام من كل هو شاذ أو جامح في الخيال.[1]

والخيال عند العرب القدامى إرتبط بالشياطين، فجعلوا للشعراء الجن والشياطين تأمرهم وتنهاهم، وتعبث بهم وتتحداهم، ولولا الشيطان لما كان الشاعر، ولكل شاعر شيطان بعينه وبإسم الخاص.[2]

كما أن كلمة الخيال لم تكن لها سوى دلالتها المعجمية، فهي تشير إلى الشكل والهيئة والظل، كما تشير إلى الطيف أو الصورة التي تتمثل لنا في النوم أو أحلام اليقظة، أو في لحظات التأمل.[3]

ولكن كانت هناك مادة لغوية هامة هي التخيل والتي يمكن اعتبارها المقابل الدقيق لكلمة imagination التي تدل على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها، وهي ترادف لغوياً التوهم والتمثيل.[4] وهذا يعني أن العرب قديماً كانوا يخلطون بين الخيال والوهم. وهذا الخلط راجع إلى تأثر الفلاسفة المسلمين بالفلسفة اليونانية، وبنظرية المحاكاة التي تقوم على العقل.

والإهتمام بالفلسفة اليونانية والتأثر بها انتقل من الفلسفة إلى النقد العربي القديم. فلم يكن مبحث الخيال لدى البلاغيين والنقاد بمعزل عن منهج الفلاسفة في حده والتعرف على أنواعه وأقسامه، وقد تشبث نفر من المشتغلين بالبلاغة والنقد لما انتهى إليه الفلاسفة من نتائج، ولفوا لفهم فأدخلوا التخييل في قوالب المنطق.[5]

---

[1] محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص46.

[2] على جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ص31.

[3] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص15.

[4] المرجع نفسه، ص 15.

[5] عاطف جوده نصر: الخيال، ص163.

كما حاولوا الحد من جموح الخيال ووضعوه تحت وصاية العقل. كما اعتبروا الخيال نوعاً من الحيلة والمخادعة. فطرحوا بذلك مسألة الصدق الفني والصدق الواقعي.

وتناولوا ثنائية الصدق والكذب إستناداً إلى المرجعية الدينية، والخلقية، ثم تناولوها فيما بعد من زاوية منطقية وفلسفية، واعتبروا أن ما يميز الشعر هو كونه متخيلا، وغير ملتزم بالصدق، ولذلك فهو يؤثر في المتلقي عن طريق التوهم.

ولقد كان المفهوم القديم للخيال عند أرسطو والعرب والكلاسيكيين عقبة في فهم الصورة... لإن الخيال والوهم شيء واحد عند أولئك جميعا.[1]

فالمدرسة الكلاسيكية تأثرت إلى حد بعيد بفلسفة أرسطو، ونادت بالحقيقة وحدها وجعلتها مدار الأدب والفن وتضاءلت قيمة الخيال. وظنه نقاد تلك المرحلة نوعاً من الجنون، ووصفوه بأنه ملكة فوضوية لا تخضع لسلطان العقل.[2]

ولذلك دعوا إلى الإبتعاد عن نزوات الخيال، والرجوع إلى العقل لأنه وحده قادر على التمييز بين ما هو حقيقي وما هو مزيف.

ولقد تحقق أعظم تحول في مفهوم الخيال، بفضل الفيلسوف الألماني كانت "Kant". إذ يرى أن الخيال أجل قوى الإنسان، وأنه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال.[3]

وبعد كانت"Kant" ظهرت المدرسة الرومانسية التي اعتدت بالخيال وأكدت على أهميته في العمل الأدبي فبعد أن كان الأدب خاضعا لقواعد الفكر، والخيال خاضعاً للعقل، أصبح الأدب عند الرومانسيين تعبيراً عن الذات ووسيلة لنقل المشاعر والأحاسيس.

---

[1] محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 1997، ص388.

[2] محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 46.

[3] محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، ص 388.

وفي ظل الإتجاه الرومانسي وجد الإيمان المطلق بالخيال، وأطلق الرومانسيون العنان لكل ما هو جامح في الخيال. فالخيال عندهم أحب من عالم الحقيقة المحدود.[1]

ومن أعظم من بحثوا في الخيال وأكدوا على أهميته ووظيفته الفنية في الشعر وردزورث الذي فرق بين الخيال والوهم. ويقرر سمو الثاني وفضله على الأول.فالوهم سلبي يغتر بمظاهر الصور ويسخرها لمشاعر فردية عرضية، أما الخيال فهو العدسة الذهنية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه، اصيلة في شكلها ولونها.[2]

كما حظي الخيال باهتمام بالغ عند الشاعر والناقد الإنجليزي صمويل كولريدج. فقد أفرد هذا الناقد للخيال فصولا في كتابه سيرة أدبية. جعلت من فكرة الخيال جزءاً من فلسفة عامة وأساساً لنظرية في النقد الأدبي كان لها آثارها الخطيرة في تغير كثير من المفاهيم النقدية السابقة، وفي وضع أسس لمذهب جديد في النقد.[3]

والخيال عند كولريدج قدرة –مهارة عقلية – موازية للتفكير، وأساسها الفطري هو الربط بين المدركات بتخليصها من قيد الزمان والمكان،أما من حيث هي عمل واع فهي تخلق مركبات جديدة من المعاني.[4]

كما قسم كولريدج الخيال إلى نوعين: أولي وثانوي، فالأولي يقوم بعملية الإدراك والجمع، أما الثانوي فهو الذي يحلل وينشر ويجزئ لكي يخلق من جديد.[5]

---

[1] عاطف جودة نصر: الخيال، ص293.

[2] محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار نهضة مصر، للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت، ص77.

[3] محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص54.

[4] محمد شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغرب، عالم المعرفة، الكويت، د ط ،1993، ص ص116-117.

[5] عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، ص37.

والخيال الأولي هو الخيال الذي يشترك فيه جميع الناس، أما الثانوي فهو خاص بالشعراء كما يسمى بالخيال الشعري أو الفني.

وقد كان لرواد المذهب الرمزي فهما خاصا للخيال وعلاقته بالصورة الشعرية، وعن رؤية الرمزيين للخيال والصور الشعرية، عبر بودلير في مقولتين جوهريتين الأولى تشبه ما ذهب إليه كولريدج من أن الخيال المبدع يستقطب تحطيم العالم المدرك وإعادة بناءه بضرب من الجدة الباعثة على الدهشة... وتتمثل المقولة الثانية فيما يسميه بودلير تراسل الحواس.[1] فالصورة في المذهب الرمزي تقوم على معطيات الحس بشتى أنواعها. وكل معطيات الحواس تتراسل وتتداخل وتتبادل فتصبح المشمومات أنغاماً والمسموعات ألواناً.... وهكذا.

ومبنى التراسل في الرمزية المعاصرة يؤول إلى سيكولوجية الإدراك وديناميةالخيال في تركيب صور تتوالج فيها معطيات الإدراك الحسي. بحيث تقع الصورة الشعرية عبر الإدراك المألوف للعالم.[2]

فالخيال هنا يخلق عوالم جديدة إنطلاقاً من المدركات الحسية للواقع الخارجي. والخيال في إبداعه هذا لا يخرج عن الذات الإنسانية وتجاربها، وعن المدركات الحسية.

أما المذهب الواقعي فلم يهتم بالخيال إهتماماً بالغاً كالمذاهب التي سبقته. فلقد كان قوامه تصوير العالم الحقيقي تصويراً أميناً، ووصف الحياة المعاصرة بطريقة الملاحظة والتحليل والعرض الموضوعي، بمنأى عن الذاتية والإنفعال الخاص.[3]

ولقد كان للآراء والمفاهيم التي تتعلق بالخيال والصورة الشعرية عند الغرب، تأثير كبير على النقاد العرب المحدثين.

---

[1] عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص264.

[2] المرجع نفسه: ص265.

[3] عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 1999، ص136.

فقد حظيت نظرية الخيال لكولريدج باهتمام كبير عند النقاد المتأثرين بالمذهب الرومانسي، وخاصة الديوانيون الذين تبنوا أفكار الرومانسيين في الخيال. وكان الخيال مصدرا للصورة عند الديوانيين يمتاح منه الشاعر صوره فيمتلك القدرة على إبداع العلائق التي تتصف بسمة الرؤية الشاملة في محاورة العالم وإضفاء الحياة على مادياته حركة وتفاعلا وتجاوزا بإكسابها بعدا فنيا ذاتيا.[1]

فالديوانيون أكدوا على أهمية الخيال في تشكيل الصور الشعرية، وبحثوا في طبيعة هذا الخيال وحددوا أنواعه.

وتبع أصحاب المهجر أصحاب الديوان في فهمهم للخيال، فكان الخيال عندهم نبعا أزليا يمتاح الشاعر صوره ويجاوز به ما هو سائد ومألوف.[2]

ومن الذين بحثوا في الخيال المازني الذي كان يرى أن مصطلح الخيال غير واضح عند الكثيرين فحاول تحديد المفهوم الصحيح لهذا المصطلح.

كما حاول عبد الرحمان شكري إزالة اللبس بين الخيال والوهم أو التخيل والتوهم فيقول موضحا الفرق بينهما: " إن التخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق، والتوهم هو أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود، وهذا النوع الثاني يغرى به الشعراء الصغار، ولم يسلم منه الشعراء الكبار".[3]

ومن أبرز نقادنا المعاصرين الذين بحثوا في الخيال نجد مصطفى ناصف الذي تحدث عن الخيال كنوع من الإلهام، حيث يقول: "إن المظهر العام للخيال المتفنن هو

[1] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد الحديث، ص 53.

[2] المرجع نفسه: ص 54.

[3] المرجع نفسه: ص ص 53-54.

ذاك الإلهام الذي يعتبر نضجا مفاجئا غير متوقع لكل ما قام به الشاعر من قراءات ومشاهدات وتأملات أو لما عاناه من تحصيل وتفكر".[1]

وناصف هنا يؤكد على أهمية الإلهام في عملية الخيال والإلهام يمثل الجانب الفطري للخيال والذي يتطور عن طريق الممارسة. وظل الخيال محورا نقديا مهما في المناقشات النقدية، فقد حاول نقادنا المعاصرون أن يسبغوا عليه أهمية تتسق ودوره في تشكيل الصورة المبدعة والتعبير عن ذات الفنان. وتمثل ذلك في موقفين، فقد اكتفى قسم من النقاد بترديد فكرة كولريدج عن الخيال وأقسامه ودوره في تشكيل الصورة. [2]

أما الموقف الآخر فاتضح في محاولة طائفة أخرى من نقادنا البحث عن جذور المصطلح التراثية في النقد العربي أو تأصيل المصطلح. [3]

[1] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1983، ص 12.

[2] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد الحديث، ص 55.

[3] المرجع نفسه: ص 55.

إن أهم ما يميز النص الشعري عن غيره من النصوص، مادته التصويرية، فقوة الشعر في الإيحاء بما يزخر به من شعور وعاطفة، وذلك من خلال الصور الشعرية، التي يجلو فيها الأديب عواطفه وأفكاره، ويعرب عن تجربته.

وقد حظيت الصورة الشعرية باهتمام بالغ عند النقاد والبلاغيين القدماء والمحدثين. كما أن البحث في الصورة من أهم المباحث التي إستقطبت النقاد والدارسين الغربيين والعرب على حد سواء.

فالصورة الشعرية من أهم عناصر الإبداع الشعري، بل هي جوهره الثابت والدائم، كما أنها ظاهرة نقدية وبلاغية تستوجب الوقوف عندها. ولذا جاءت هذه الدراسة لتتناول "الصورة الشعرية في ديوان ميه للشاعر حديبي محمد" وقد آثرت أن تكون هذه الدراسة في إحدى التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة.

ولقد كان سبب اختياري لديوان مية اعجابي بقصائد هذا الديوان وبأسلوب الشاعر وسعة خياله. فكان هذا البحث محاولة للوصول إلى مفهوم الصورة الشعرية. ومعرفة أنواعها. فما هي الصورة الشعرية؟ وما هي أنواعها في ديوان مية؟

وقد إقتضت طبيعة الموضوع إتباع المنهج الوصفي التحليلي الذي يعمد إلى رصد الظاهرة بوصفها وتحليليها والتطرق إلى أنواعها وأبعادها. هذا وقد قسمت هذه الدراسة إلى مدخل وفصلين:

ففي المدخل تطرقت إلى الخيال وعلاقته بالصورة الشعرية عند مختلف المذاهب الأدبية والنقدية. وذلك باعتبار الخيال المدخل الطبيعي لدراسة الصورة الشعرية.

أما الفصل الأول فوسمته "بمفهوم الصورة الشعرية" وقد قسمته إلى مبحثين، المبحث الأول تناولت فيه مفهوم الصورة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب بدءا من الجاحظ ووصولا إلى عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني. وفي المبحث الثاني تناولت مفهوم

الصورة في النقد الحديث، وذلك عند مختلف المذاهب الأدبية والنقدية الغربية ثم عند النقاد العرب المحدثين والمعاصرين أمثال جابر عصفور وعبد القادر القط ومصطفى ناصف... وغيرهم.

وفي الفصل الثاني الذي عنونته بـ "أنواع الصورة الشعرية في ديوان مية" فقد حددت فيه أنواع الصورة الشعرية في هذا الديوان وقسمته إلى مبحثين الأول تناولت فيه الأنواع البلاغية في ديوان مية من صور تشبيهية وأخرى إستعارية. وتطرقت في المبحث الثاني الى الصورة الذهنية الرمزية والأسطورية باعتبار الصور في الشعر الحديث قد حققت مكانتها وأهميتها عن طريق الرمز والأسطورة.

ولم تغفل هذه الدراسة الإفادة من كثير من المصادر والمراجع أهمها الصورة الشعرية في النقد الحديث لبشرى موسى صالح، والصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب لجابر عصفور والنقد الأدبي الحديث لمحمد غنيمي هلال.

وقد واجهت بعض الصعوبات خلال انجاز هذا البحث لعل أهمها قلة البحوث والدراسات التي تناولت ديوان مية.

وختاما أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف روبحي لخضر الذي حباني بتوجيهاته القيمة ونصائحه الثمينة.

ABSTRACT

This study dealt with study poetic image in the office mayya of the Algerian poet “Hadibi Mohamed “This is considered the imagining element the most Important elements of photography artistic construction in the poem, and the artistry element of the poet to express his experience and his emotions and thoughts.

This study has been divided into the entrance and two chapters, I dealt at the entrance with the concept of imagination and its relationship to the poetic image. In the first chapter which is a chapter of the theoretical research, I have dealt with the concentric image in the rhetorical heritage and critical of the Arabs, the its concept in modern criticism, thus, in the literary and critical doctrines, then, with the modern Arab critics and contemporaries, who are over the traditional concept that limits the poetic image in the rhetorical tools of analogy and metaphor, the picture in modern criticism is based on the movement and the color and ironically freelancing senses… and so on.

The second chapter, which acts as the applied part, the study was headed towards the identification of the types of poetic images in the office “Mayya” I divided this chapter into two parts, in the first one I dealt with the types of rhetorical images, aided with poetic models of the office.

Through highlighted and analyzed. The second section I dealt with the mental image of the field of symbolic image. The legendary image, which varied in this office.

Then, in finished the study with a conclusion that contained the most Important of the research.

الملخص

لقد تناولت هذه الدراسة "الصورة الشعرية في ديوان مية للشاعر الجزائري حديبي محمد"، وذلك باعتبار عنصر التصوير من أهم عناصر البناء الفني في الشعر، ووسيلة الشاعر الفنية للتعبير عن تجربته وعواطفه وأفكاره.

وقد قسمت هذه الدراسة إلى مدخل وفصلين تطرقت في المدخل إلى مفهوم الخيال وعلاقته بالصورة الشعرية. أما الفصل الاول وهو الفصل النظري من البحث، فقد تناولت فيه مفهوم الصورة الشعرية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ثم مفهومها في النقد الحديث، وذلك عند المذاهب الأدبية والنقدية، ثم عند النقاد العرب المحدثين والمعاصرين. الذين تجاوزوا المفهوم التقليدي الذي يحصر الصورة الشعرية في الأدوات البلاغية من تشبيه واستعارة. فالصورة في النقد الحديث تقوم على الحركة واللون والمفارقات وتراسل الحواس... إلى غير ذلك.

أما الفصل الثاني والذي يمثل الجزء التطبيقي، فقد اتجهت الدراسة فيه نحو تحديد أنواع الصور الشعرية في ديوان مية، وقسمت هذا الفصل إلى قسمين، الأول تطرقت فيه إلى أنواع الصور البلاغية مستعينة بنماذج شعرية من الديوان وذلك من خلال إبرازها وتحليلها. أما القسم الثاني فتطرقت فيه إلى الصورة الذهنية في نطاق الصورة الرمزية، والصورة الاسطورية والتي تعددت في هذا الديوان.

ثم انهيت هذه الدراسة بخاتمة احتوت أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

مقدمة

الخاتمة

المدخل

الخيال والصورة الشعرية

الفصل الأول

مفهوم الصورة الشعرية

أولا: مفهوم الصورة الشعرية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب

ثانيا: مفهوم الصورة الشعرية في النقد الحديث

أ- الصورة في النقد الغربي الحديث

ب- الصورة عند النقاد العرب المحدثين والمعاصرين

الفصل الثاني

أنواع الصور الشعرية في ديوان مية

أولا: الصورة البلاغية

أ- الصورة التشبيهية

ب- الصورة الاستعارية

ثانيا: الصورة الذهنية

أ- الصورة الرمزية

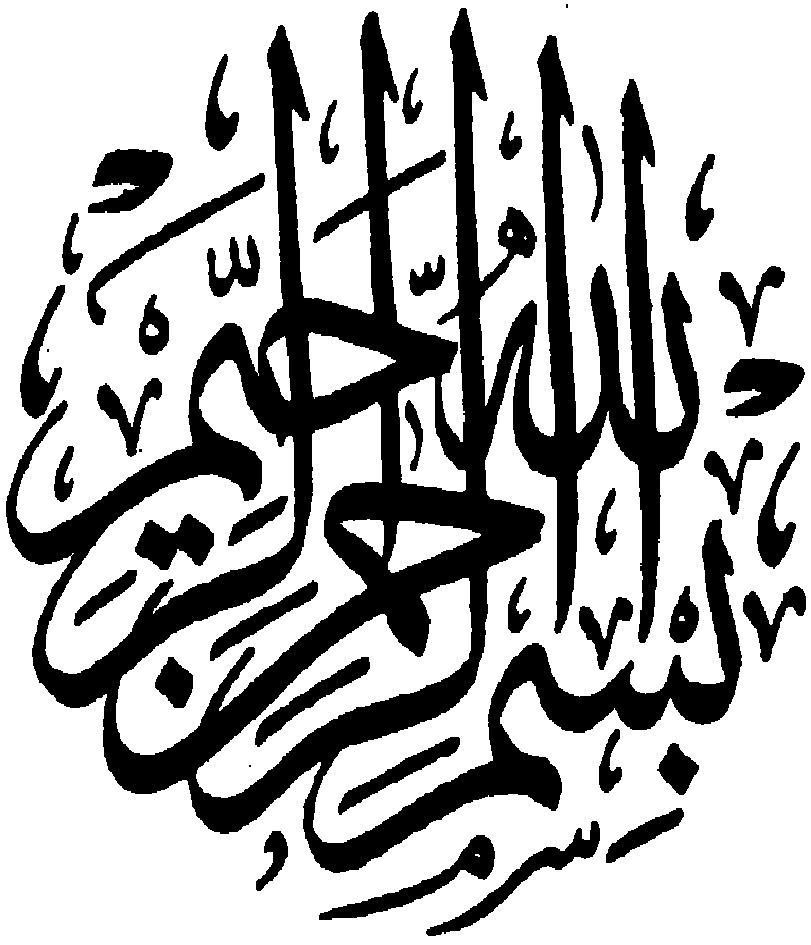
ب- الصورة الاسطورية

قائمة المصادر والمراجع

الفهرس

الملخص

الملحق



الخاتمة

يعتبر ديوان "مية" للشاعر الجزائري حديبي محمد تجربة من التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة المتميزة، والتي تظهر فيها شخصية الشاعر المتمرد الثائر المفعم بالوطنية، كما تظهر لنا جماليات القصيدة الجزائرية المعاصرة من خلال هذا الديوان الذي شكلت الصورة الشعرية أحد أهم مقوماته وركيزة أساسية من ركائزه.

– ومن خلال دراستي للصورة الشعرية في ديوان مية توصلت إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها فيما يلي:

– الخيال مصدر أساسي من مصادر تشكيل الصور الشعرية.

– أما مفهوم الصورة عند النقاد والبلاغيين العرب القدامى فقد تأسس على مقولة الجاحظ الذي أراد من لفظ التصوير الشكل الذي تتجسد فيه المعاني. ولقد اتفقت الآراء النقدية والبلاغية القديمة على قيام الصورة على الأشكال البلاغية كالتشبيه والاستعارة، أما النقد الحديث فيعتبر الصورة أكبر من أن تكون شكلا بلاغيا فهي تقوم على الرمز والأسطورة والمفارقات وتراسل الحواس... إلى غير ذلك.

– وفي ديوان مية نجد الصور البلاغية تقوم على شكلين بلاغيين هما التشبيه والاستعارة، أما الصور الذهنية فقد تعددت بين صور رمزية وأخرى أسطورية.

– فالشاعر وظف العديد من الرموز الطبيعية والتاريخية... كما وظف التراث الشعبي والتراث الأسطوري في تشكيل صوره الشعرية.

كل هذا جعل الصورة الشعرية في ديوان "مية" متنوعة ومتعددة. وتحمل تجربة الشاعر الشعورية، وتكشف عن عالمه الخاص.

وبهذا يكون البحث قد استوفى دراسة بعض أنواع الصورة الشعرية في ديوان "مية".

مفهوم الصورة الشعرية

تعد الصورة الشعرية ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي، فهي تمثل جوهر الشعر، وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته والتعبير عن واقعه.[1] كما أنها أداة الناقد المثلى التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع. وهي إحدى معاييره الهامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق، يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه.[2]

ولقد تبوأت الصورة مكانة مهمة في مناهج النقد المختلفة، ووضعها النقاد في مقدمة وسائلهم لدراسة جوهر الشعر وما يتعلق به من مؤثرات. وأضفى كل منهج درس الصورة واعتمد عليها في تحليله العميق على مفهومها، منحها بعداً نقديا جديدا ً.[3]

وتبعاً لتعدد هذه المناهج وتباينها تعددت مفاهيم مصطلح الصورة الشعرية. لذلك نجده من بين المصطلحات الأكثر إلتباساً في النقد الحديث والمعاصر. ليس فقط لتعدد مفاهيم هذا المصطلح، بل لوجود مصطلحات أخرى متداخلة معه كالصورة الفنية، والصورة البيانية، والصورة البلاغية...

فضلاً عما تتصف به الصورة الشعرية من طبيعة مرنة تتأبى التحديد الواحد المنظر أو التجريدي.[4]

وبالرغم من ذلك يظل الاهتمام بها قائما. فالصورة الشعرية هي الجوهر الثابت في الشعر وأساس التجربة الفنية، والاتجاه الى دراستها وفهمها يعني فهم العملية الإبداعية. [5]

---

[1] على غريب محمد الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، ط1، 2003، ص17.

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

[3] بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994 ، ص7.

[4] المرجع نفسه ص19.

[5] عبد الحميد هيمة : الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص56.

أولا: مفهوم الصورة الشعرية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب

إنّ الذي يميز موقف الشاعر من عالمه عن غيره من الناس، هو أنّ الشاعر لا ينظر إلى هذا العالم من منطلق كونه إنساناً فقط، وإنمّا بوصفه مبدعاً يواجه عالمه بتشكيل فني.[1]

وإذا تأملنا موقف الشاعر الجاهلي من عالمه نجد أنّ هذا العالم كان بالنسبة له مثالاً للجمال والجلال، يستمد منه الشاعر رموزه واستعاراته.[2] فالطبيعة بكل عناصرها كانت مبعثاً للإلهام ومصدراً أساسياً للصور الشعرية. خاصة وأن الشاعر قد اتصل بها اتصالاً وثيقاً . ولذلك يكثر التصوير في الشعر العربي القديم.

ولعل أول من أشار إلى التصوير هو الجاحظ في قوله «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، والمدني، وإنمّا الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنمّا الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير».[3]

والجاحظ في هذه المقولة طرح بعض الأفكار الهامة التي سيطرت على أجيال طويلة من البلاغيين بعده.[4] لعل أهمها ما يتعلق بالتصوير الشعري. فالجاحظ يرى أن صناعة الشعر تقوم على التصوير ويقصد به جودة صياغة الألفاظ وتقديم المعاني المجردة بطريقة حسية وتشكيلها على نحو تصويري.

---

[1] حسني عبد الجليل يوسف: الأدب الجاهلي قضايا وفنون ونصوص، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص414.

[2] المرجع نفسه، ص421.

[3] الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط2، 1965، ج3، ص131.

[4] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، ص255.

كما ارتبطت هذه المقولة بثنائية اللفظ والمعنى، والتي شغلت النقاد والبلاغيين العرب منذ القدم. فقد مثلت مبدأ أساسياً في الحكم على جودة الشعر، من خلال الملائمة بين اللفظ والمعنى.

والجاحظ يرى أن الشعر ليس مجرد معاني وأفكار. لأن المعاني والأفكار مشتركة ومتداولة بين الناس، بل ما هو معتبر في الشعر هو طريقة صياغة الأفكار والمعاني وتقديمها بشكل يعتمد على التصوير.

واستخرج جابر عصفور من مقولة الجاحظ هذه ثلاثة مبادئ:

1- أن للشعر أسلوباً خاصاً في صياغة الأفكار أو المعاني وهو أسلوب يقوم على إثارة الإنفعال واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف.

2- أن أسلوب الشعر في صياغة يقوم على تقديم المعنى بطريقة حسية، أي أن التصوير يترادف مع ما نسميه الآن بالتجسيم.

3- أن التقديم الحسي للشعر يجعله قريناً للرسم، ومشابهاً له في طريقة التشكيل والصياغة، والتأثير والتلقي. وإن اختلفت عنه في المادة التي يصوغ بها ويصور بواسطتها.[1]

والجاحظ هنا يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة الجانب الحسي للشعر، وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي، وهي فكرة على قدر كبير من الأهمية في نقدنا القديم.[2]فقد توصل إلى أهمية التجسيم وأثره في إغناء الفكر بصور حسية قابلة للحركة. تعطي الشعر قيمة فنية وجمالية.

أما قدامة بن جعفر، نجده يتعرض للفظ الصورة في حديثه عن الصناعة الشعرية، يقول «المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر، من غير أن

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص257.

[2] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص57.

يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنّه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل: الخشب للنجارة والفضة للصياغة».[1]

فالصورة حسب مفهوم قدامة بن جعفر هي الوسيلة أو السبيل لتشكيل المادة وصوغها شأنها في ذلك شأن غيرها من الصناعات. وهو بذلك جعل للشعر مادة وهي المعاني، وصورة وهي الصياغة اللفظية.

وهي بذلك تكون الشكل المحسوس الذي يلجأ إليه الشاعر ليجسد الأفكار المجردة الحاصلة عنده والتي تدرك بالعقل.[2]

أمّا أبو هلال العسكري فقد حذى حذو الجاحظ واتبع منهجه حين أشار إلى الصورة باعتبارها قائمة على حسن تشكيل الألفاظ وجودة صياغتها. كما أنّه جعل حسن المعرض وقبول الصورة شرطان ضروريان لبلاغة الكلام.

يقول : «والبلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنمّا جعلنا المعرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة، لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضة خلقا لم يسم بليغا وإذا كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى».[3]

---

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق :عبد المنعم خفاجيي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، د ت، ص 65.

[2] صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1986 ص25.

[3] أبو هلال العسكري : الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952، ص10.

كما جاء في الصناعتين للعسكري أن الصورة هي التشبيه، فجعل من أقسامه تشبيه الشيء صورة، وتشبيه به لوناً وصورة.[1]

فلقد كان التشبيه أكثر الأنواع البلاغية أهمية في الدراسات النقدية والبلاغية وكان شأنه عظيما عند النقاد والبلاغيين والشعراء. وكان مقياسا للشاعرية. والمفاضلة بين الشعراء.

كما توقف علماء البلاغة العرب بشكل عام وابن رشيق بشكل خاص، عند وجه بلاغي وجدوا فيه تفوقا على سواه. هذا الوجه هو نوع من الاستعارة ولكنه حمل أسماء متعددة في مؤلفاتهم. فكانوا يسمونه أحياناً الإشارة وأحياناً أخرى المماثلة أو التمثيل.[2] والتمثيل ضرب من التشبيه وإن كان على غير أسلوبه.

وهذا الوجه البياني بما يحمله من عناصر مطابقة لمفهوم الصورة الشعرية، يظهر لنا إلى حد بعيد، مدى تأثر علماء البلاغة العرب زمن ابن رشيق بهذا النوع من التعبير بواسطة التلميح والتمثيل.[3]

وعلى الرغم من إدراك القدامى لأهمية عنصر التصوير في الشعر فقد بقي نقادنا يتعاملون مع فكرة التصوير تعاملاً شكلياً وفي نطاق ضيق لا يتعدى الأنماط البلاغية الجزئية، من تشبيه واستعارة وكناية، كما ارتبط بتقديم المعاني المجردة تقديماً حسياً .

أما عبد القاهر الجرجاني فقد تميز منهجه في دراسة الصورة عن سابقيه، فنظر إلى علاقة اللفظ والمعنى نظرة عميقة، ورفض الفصل بينهما لإستحالة وجود أحدهما دون الآخر. وقد عبر عن إتحاد المعنى والمبنى بمصطلح النظم، وفي سياق تعريفه لمعنى

[1] محمد حسين علي الصغير: نظرية النقد العربي رؤية قرآنية معاصرة، دار المؤرخ العربي، بيروت، د ط ، د ت، ص 13.

[2] صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، ص 26.

[3] المرجع نفسه: ص 26.

النظم قدم تصوراً عميقاً لمفهوم الصورة الشعرية، حيث يقول : «ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتما فكما أن محالاً ، إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل وردائته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ..... كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر إلى مجرد معناه».[1]

فالجرجاني يرجع الجودة في الشعر إلى النظم. والنظم يرادف عنده الصياغة، بمعنى ترتيب الألفاظ حسب ترتيب المعاني في النفس مع التأليف بينها في شكل صور.

وقد تعددت دلالات مصطلح الصورة عند الجرجاني فكما دل على الشكل العام لصياغة الكلام، نجده يدل كذلك على التقديم الحسي للمعنى، حيث يقول: «إنك لترى الجماد ناطقا والأعجم فصيحا والأجسام الخرس مبنية والمعاني الخفية بادية جلية.إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها جسمت حتى رأتها العيون».[2]

ولعل عبد القاهر الجرجاني هو أول من أعطى للصورة دلالة إصطلاحية، وهي تعني لديه الفروق المميزة بين معنى ومعنى، وشبهها بالفروق التي تميز إنسان ما عن إنسان، وخاتم عن خاتم، وسوار عن سوار.[3]

فالصورة عنده ليست هي نفس الشيء، وإنما هي مميزاته المفرقة له عن غيره، وهذه المميزات قد تكون في الشكل وقد تكون في المضمون، لأن الصورة مستوعبة لهما، والنظرة لأحدهما لا بد ان تنعكس على الآخر.[4]

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1981، ص317.

[2] المرجع نفسه: ص41.

[3] محمد حسين على الصغير: نظرية النقد العربي، ص15.

[4] المرجع نفسه ص16.

كما يرى الجرجاني أن جمال الصورة وبلاغتها يزداد كلما كانت عناصرها بعيدة ومتناقضة، حيث يقول: «فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد إختلافاً في الشكل أو الهيئة ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم والإئتلاف أبين، كان شأنها أعجب والحذق لمصورها أوجب»[1]

وبهذا يقترب مفهوم الصورة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني من المفهوم المعاصر.

أما حازم القرطاجني فقد كان له فهماً جديداً يقترب من النظرة الحديثة للبلاغة والتصوير الفني. فهو يرى أن البلاغة أمور ذهنية. محصولها صور تقع في الكلام بتنوع طرق التأليف في المعاني والألفاظ الدالة عليها.[2]

حيث يقول: «إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطايق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة لتلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم».[3]

فالصورة عند حازم القرطاجني هي التذكر أو الإسترجاع الذهني للمدركات الحسية البعيدة عن الإدراك المباشر.

كما أن حازم القرطاجني قد ربط بين التخيل والجانب النفسي وهي فكرة على جانب كبير من الأهمية في النقد العربي القديم. حيث يقول: «ومحصول الأقاويل الشعرية، تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح».[4]

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص41.

[2] عبد الحميد هيمة :الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص69.

[3] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص ص18-19.

[4] المرجع نفسه: ص120.

كما ذهب حازم القرطاجني إلى أن وظيفة الصورة فيما تحدثه من أثر في السامع وتحقيق الإنفعال لديه حيث يقول: «والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المتخيل أو معانيه

أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها، إنفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض».[1]

وبهذا يكون القرطاجني قد أشار إلى أهم عناصر تشكيل الصورة الشعرية وهو الخيال.

ثانيا: مفهوم الصورة الشعرية في النقد الحديث

إن النقد الحديث يختلف عن النقد القديم في تحديده لمفهوم الصورة الشعرية ووظيفتها في النص الأدبي. وهذا الإختلاف راجع إلى الفهم الجديد لطبيعة الشعر ووظيفته. فالشعر هو الخلق الأدبي الموقع للشيء الجميل، ومرده إلى الشعور والذوق لا إلى الفكر[2]. والصورة الشعرية في النقد الحديث هي وسيلة معبرة مؤثرة موحية تفوق بكثير اللغة التعبيرية المباشرة، إنها تكشف في كثير من الأحوال عن طبيعة التجربة، ويعني هذا أنها ليست إقحاماً خارجياً على الشعور بل تظل معه وتتطابق داخله.[3]

كما أن الصورة الشعرية ليست مجرد تقنية بلاغية، أو وصفاً، إنها تبدو على العكس، بدئية، تنبثق مع الحركة نفسها التي ينبثق بها الحدس الشعري، وهي عصية على الإحاطة بها عقلياً أو واقعياً ذلك أنها تفلت من حدود العقل والواقع، لأنها تشير إلى ما يتجاوزهما.[4]

---

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص89.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 360.

[3] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص71.

[4] علي الغريب محمد الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص29.

وهذه النظرة النقدية الحديثة للصورة تجاوزت النظرة البلاغية القديمة، التي تعاملت مع الصورة تعاملاً خارجياً، وفصلت بين الإبداع الشعري والتجربة الشعورية للشاعر وحصرت الصورة الشعرية في الأدوات البلاغية من تشبيه وإستعارة.

وهذا لا يعني أن الصورة في النقد الحديث تلغي الإستعارة والتشبيه، وإنما تقدم لنا فهماً أعمق من الفهم الجزئي، الذي إرتبط بكل منها في السابق.[1]

أ-الصورة الشعرية في النقد الغربي الحديث

لقد تعددت مفاهيم الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية والتيارات النقدية الحديثة. فعلى حسب النظرة إلى الصورة في علاقتها بالشيء من جهة، وبالفكر من جهة أخرى، تنوعت النظرة إليها في الفلسفات والمذاهب الكبرى الأدبية.[2]

فالمذهب الكلاسيكي وهو أول مذهب أدبي ظهر في أوروبا في القرن الخامس عشر ميلادي، كان يدعوا للموضوعية في الأدب، والإعتماد على العقل والمنطق، وتجنب العواطف الذاتية، يقول بوالو "فلتلبوا دائما العقل، ولتستمد منه وحدة مؤلفاتكم كل مالها من رونق وقيمة".[3]

وفي دعوة الكلاسيكيين لإعتماد قواعد الفكر والمنطق في الأدب إلغاء لدور العاطفة والخيال. وذلك لأن الخيال عند الكلاسيكيين يمثل نوعا من المعرفة في أدنى درجاتها، وليست الصورة التي تنتج عنه سوى فكرة مضطربة، لا يمكن أن تؤدي بذاتها إلى الفكرة الصحيحة.[4] حيث يقول لابروبير الكلاسيكي الفرنسي : «يجب ألا تحتوي أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال، لأنه لا ينتج غالباً إلا أفكاراً باطلة صبيانية، لا تصلح من شأننا،

[1] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص77.

[2] محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص.

[3] محفوظ كحوال : المذاهب الأدبية، دار نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2007، ص14.

[4] محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص63.

ولا جدوى منها في صواب الرأي، ويجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم والعقل الراجح وأن تكون أثرا لنفاد البصيرة».[1]

والصورة الشعرية عند الكلاسيكيين منتظمة واضحة مركزة تعبر عن حقائق ثابتة موضوعية تستند إلى قوانين العقل والطبيعة، إذا فهي تقريرية والخيال فيها مروض والعاطفة ملحومة.[2]

وإذا كانت الصورة في الشعر الكلاسيكي أداة تعبيرية تخضع للعقل وللعلاقات التشبيهية التي يقيمها العقل بين الأشياء، فإن الصورة في الرومانسية تعكس الصورة الداخلية للذات.[3]

فالرومانسية هي رؤية للعالم من خلال الذات، وقد تمحورت حول الفرد والإيمان بالفردية، فالفرد عالم قائم بذاته، والشعر في هذا السياق تعبير عن الوجدان والشعور والخيال.[4]والرومانسية مجدت الذات إنطلاقاً من العاطفة والخيال الذي كان مصدراً أساسياً من مصادر الصور الشعرية لديهم.

ويعد الشاعر والناقد الإنجليزي صموئيل كولريدج من أبرز الرومانسيين الذين بحثوا في مفهوم الخيال ودوره في تشكيل الصورة الشعرية. وتعد نظريته المأثورة في الخيال أساس المفاهيم الأخرى المتعلقة بالصورة. كما أن الإهتمام بالصورة الشعرية وجعلها جوهر العمل الأدبي لم يظهر إلا مع نظرية كولريدج في الخيال.

[1] محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص388.

[2] إبراهيم أمين الزرزموني : الصورة الفنية في شعر على الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2000، ص43.

[3] عبد الحميد هيمة :الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص ص 74-75.

[4] المرجع نفسه : ص75.

وتتسم الصور التي يولدها الخيال لديهم بوحدتها وعلائقها المبتكرة فميز الرومانتيكيون بين هذه الصور والصور التي يولدها التوهم.[1]

ومن خصائص الصورة في الشعر الرومانتيكي أيضاً أن تكون شعورية تصويرية، لا عقلية فكرية، فالفكرة في الشعر تتراءى من وراء الصور، وتقوم الصور الحية النامية مقام البرهان الوجداني عليها.[2]كما أن الصور في الشعر الرومانتيكي تمثل الإتحاد بين الإنسان والطبيعة فالرومانسيون أدمجوا ذواتهم في الطبيعة بكل عناصرها.

وفي هذا تغيير جذري لمعيار الصورة فأصبحت لا تعتد إلا بالمشاعر والأحاسيس الذاتية وبذلك تهيأ لها أن تنهض بالشعر وتحدث ثورة عارمة في الأدب.[3]

وإذا كان الشعر في المدرسة الرومانسية تعبيرا عن الذات، فإن البرناسية تعتبر الشعر غاية في ذاته، لا وسيلة للتعبير عن الذات. ولذلك نجد البرناسية تختار موضوعاتها من خارج نطاق الذات كمناظر الطبيعة أو مآثر الحضارات السابقة من أحداث وتماثيل ورسوم، لتعرض صورها عرضاً لا يختلط بعواطف الشاعر.[4]

وهذا ما يفسر تحول الصورة الشعرية من الذاتية إلى الموضوعية، فالبرناسيون يرون أن الصور الشعرية يجب ان تكون موضوعية تعبر عن مشاعر وحالات نفسية وأفكار عامة تختفي شخصية الشاعر وراءها، ولا تظهر ظهوراً مباشراً.[5]

ولقد أولى البرناسيون الصورة الشعرية إهتماماً بالغاً، فهي غاية في حد ذاتها، وليست وراءها غاية أخرى كالتعبير عن حالة الشاعر أو إظهار مشاعره وعواطفه كما هي الحال عند الرومانسيين.

---

[1] بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد الحديث، ص45.

[2] محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص80.

[3] عبد الحميد هيمة:الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص75.

[4] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص393.

[5] محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص91.

وإلى جانب ثورة البرناسيين على مبدأ الذاتية في الشعر الرومانسي ثاروا كذلك على مبدأ الثقة في الإلهام وإهمال الجهد والصنعة في صور الشعر.[1]

ودعوا إلى الإهتمام بالخصائص الجمالية في الشعر، لأن غاية الشعر عندهم هي خلق الجمال في ذاته.

أما المذهب الرمزي فقد أحدث إنقلاباً فنياً لا يقل أهمية عن الإنقلاب الذي أحدثه المذهب الرومانسي، ويتجلى ذلك في عدة جوانب، منها على الخصوص جانبي اللغة والصورة الفنية. [2]

ويرى الرمزيون أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية، على أن يتجاوزها الشاعر، يعبر عن أثرها العميق في النفس، في البعيد من المناطق اللاشعورية.[3]

وهذا يعني أن الصورة عند الرمزيين ذاتية لا موضوعية، وتجريدية تبدأ من الواقع المحسوس لتتجاوزه إلى الذات. وتنقل المحسوسات من منطقة التجريد إلى منطقة التجسيد. والمعاني تتجاوب مع المحسوسات لتعبر عن حالات نفسية وشعورية لكنها لا تظهر ظهوراً مباشراً بل عن طريق الإيحاء بالرمز.

فالرمز أقدر على التعبير عن المشاعر المبهمة والأحلام والنزوعات الخفية العميقة وترجمة السر الخفي في النفس الإنسانية، وهذه هي المملكة الحقيقية للشعر، ولا تستطيع اللغة العادية التعبير عنها تماماً كما يستطيع الرمز.[4]

ويرى الرمزيون أنه كي تتوافر الصفات الإيحائية للصور على الشاعر أن يلجأ إلى وسائل تعنى بها اللغة الوجدانية، كي تقوى على التعبير عما يستعصي التعبير عنه. ومن

---

[1] محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص91.

[2] عبد الحميد هيمة :الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص77.

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

[4] عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص114.

هذه الوسائل تراسل الحواس، أي وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى.[1] فتتحول المسموعات إلى ألوان وتصير المشمومات أنغاماً وتصبح المرئيات عاطرة.[2]

فكل معطيات الحواس تتداخل وتتشابك وتتراسل، لتشكل لغة خاصة. تأخذ فيها الكلمات والتركيبات دلالات جديدة، لتعبر عن عوالم جديدة مثالية.

وبهذا تبدو لنا الرمزية محاولة لإعدام الواقع المادي. قصد تشوف المجهول ومعانقة المطلق لرفع الشعر إلى منتهى درجات الصفاء والإشراق، حيث تتخلى الكلمات عن صفتها الخطابية وتصبح حية متفجرة باستمرار.[3]

ويختلف المذهب السريالي عن المذاهب الأخرى في رؤيته للصورة الشعرية فهو مذهب أدبي فني، يهدف إلى التعبير عن العقل الباطن وإطلاق الأفكار المكبوتة، والبعد عن المنطق وسيطرة العقل في الإبداع الأدبي. فالسرياليون يرون أن فوق هذا الواقع واقع آخر أقوى فاعلية، وهو واقع اللاوعي أو اللاشعور.

والشعر عند السرياليين تعبير عن عالم اللاشعور، وهو عملية ذات دلالة في نفس الوقت على ما هو خبئ شتيت مجهول المعالم في نفوس الآخرين وعند السرياليين الشعر تجربة في متناول جميع الناس من أجل جميع الناس.[4]

وترى السريالية في الصورة العنصر الجوهري للشعر، والصور من نتاج الخيال وفي هذا الخيال على الشاعر أن يثق بالإلهام ويستسلم له، بحيث يستقبل هذه الصور التي تنبع من وجدانه أكثر مما يحاول خلقها بفكره المحض عن طريق الشعور.[5]

---

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

[2] محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية، دار المعارف، مصر، د ط، 1977، ص137.

[3] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 80.

[4] محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص 111.

[5] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ص 399-400.

فالتعبير الفني عن السرياليين يرتبط باللاشعور أكثر من ارتباطه بالشعور كما أنه لا يخضع لقوانين العقل والمنطق لذلك تبدو صورهم وكأنها نابعة من خيال ثمل، أو من حلم لا تحكمه ضوابط منطقية في تراكم أحداثه. [1]

فالسريالية لا تريد الوقوف عند حدود المنطق في هذه الصور لأن المنطق كالعلم يقف عند حدود ظواهر الأشياء، ولا يكشف عن حالات النفس ولذا تريد السريالية أن يكشف الشاعر بالصورة عن حالات النفس الساذجة الحالمة.

كما أن أقوى الصور عندهم هي الصور التحكمية المتناقضة المتواردة على معان يصعب التعبير عنها، وتربط ما بين الأشياء البعيدة ربطا يحدث هزة في العقل والحسن معا، فكلما كانت الصلة بين الأشياء بعيدة كانت الصور قوية. [2]

وبهذا تكون الصورة السريالية نتاجا إبداعيا يجمع بين الوعي والحلم، ويوحد بين المتناقضات ويؤلف بينها.

وإبداع السرياليين كان تأثيره كبير في الشعر العالمي الذي تأثر بالنواحي الفنية للصورة السريالية وباتخاذ الصورة والتجارب الشعرية طريقا للتعبير عن تجارب اجتماعية في نتيجها. مهما كان مصدرها الذاتي.[3]

أما الواقعية فلم تعنى بالصورة ورأت فيها ضربا من ترف فكري أو عقلي لا يعبر عن لغة الواقع ولا يتحدث بلسانه. ولذلك بدا العالم الواقعي موضوعا ومصدرا يمتاح منه الأديب الواقعي مادته ويعبر عنه تعبيرا دقيقا وتختفي ذات الأديب أو شخصيته وتتحد بالموضوع وتصير جزءا من فلسفته وكنهه.[4]

---

[1] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 81.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 401.

[3] محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص 111.

[4] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد الحديث، ص 50.

ب-الصورة الشعرية عند النقاد العرب المحدثين والمعاصرين

إن النقد الحديث يعتبر عنصر التصوير من أهم العناصر التي يكتسب بها العمل الشعري صفته الفنية.[1] والإهتمام بهذا العنصر الأصيل في النقد العربي الحديث لا يقل عن الاهتمام به في النقد الغربي.

وقد وسع مفهوم الصورة في العصر الحديث، إلى حد أنه أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية الشعرية مما تعودنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني.[2]

حيث نجد عبد القادر القط يعرفها بقوله:" فالصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية"[3].

فالصورة الشعرية عند عبد القادر القط هي الشكل الفني الذي تتحد وتتفاعل في تشكيله جميع العناصر الفنية من لغة وتركيب وإيقاع إلى جانب وسائل التصوير من بيان وبديع.

ويحدد جابر عصفور الصورة بقوله:" الصورة طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من

[1] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 422.

[2] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 10.

[3] عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، د ط، 1988، ص 391.

خصوصية وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير فان الصورة لا تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إلا أنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه".[1]

ويتضح من مقولة جابر عصفور أن الصورة عنده هي وسيلة مميزة للتعبير عن المعاني، وتكمن أهميتها في استحداث خصوصية التأثير في ذهن المتلقي وتحقيق المتعة الذهنية لديه. من خلال الطريقة المميزة والخاصة في تقديم المعاني للمتلقي.

أما مصطفى ناصف فنجده يؤكد على أهمية الصورة الاستعارية دون غيرها، حيث يقول: "يتفق النقاد على مكانة الاستعارة الفطرية من الشعر فكل ما عدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير، من مثل مادة الشعر وألفاظه ولغته. ووزنه واتجاهاته الفكرية، ولكن الاستعارة تظل مبدأ جوهريا، وبرهانا جليا على نبوغ الشاعر".[2]

كما يرى مصطفى ناصف بأن الصورة ترادف الاستعمال الاستعاري حيث يقول: "تستعمل كلمة صورة عادة، للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات".[3]

وبهذا يكون مصطفى ناصف قد أعطى الاستعارة مكانة رفيعة حتى أنه يكاد يحصر الصورة الشعرية في مجرد استعارة مع أن الاستعارة قائمة على التشبيه. وهذا يعني أن الأدوات البلاغية الأخرى من مجاز وتشبيه وكناية ليس لها أية أهمية في بناء الصورة الشعرية.

أما علي البطل فإننا نجده يرفض تفسير الصورة من المنظور البلاغي، كما يرفض بعض الدراسات الحديثة حول الصورة الشعرية بدعوى أنها دراسات بلاغية و أنها تسعى نحو التقنين النظري للصورة من وجهة النظر البلاغية القديمة.[4]

---

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 392.

[2] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 124.

[3] المرجع نفسه: ص 3.

[4] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، ص 205.

ورفض علي البطل للدراسات البلاغية القديمة راجع إلى تأثرها بالمنطق الأرسطي والتقيد بالقواعد المنطقية وهذا ما يراه علي البطل متناقضا للممارسة الشعرية التصويرية، كما يرى أن الصورة في البلاغة لا تتعدى الأنماط البلاغية من مجاز وتشبيه.

ولذلك نجده يحاول ربط الصورة الشعرية بالأسطورة، وتحويل مفهوم الصورة من المعنى البلاغي إلى المفهوم الأسطوري الحديث.

ويرى نعيم اليافي أن " لغة الفن لغة انفعالية، والانفعال لا يتوسل بالكلمة وإنما يتوسل بوحدة تركيبية معقدة حيوية لا تقبل الاختصار نطلق عليها اسم " الصورة إذن هي واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه"[1].

ونجد نعيم اليافي ارتقى بالصورة الشعرية، وجعلها جوهر العمل الشعري، ومن اللبنات الأساسية التي تتفاعل وتتحد في تشكيله، كما أنها وسيلة الشاعر في نقل تجربته الشعورية

ولقد كان اهتمام عز الدين إسماعيل بالصورة الشعرية كبيرا فقد خصص لها فصولا في كتبه، الأدب وفنونه والتفسير النفسي للأدب والشعر العربي المعاصر. كما أنه حاول تفسير الصورة من الزاوية النفسية فكانت نفسية الشاعر مفتاحا يفسر به عز الدين اسماعيل العمل الشعري.

حيث يقول: " إن جزءا كبيرا من قيمة الشعر الجمالية يعزى إلى صورته الموسيقية، بل ربما كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه إلى هذه الصورة الموسيقية. فإنه ما يزال هناك

[1] نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د ط، 1982، ص ص 39-40.

ميدان لنشاط الشاعر تبرز فيه موهبته الشعرية ... وهو ميدان التشكيل المكاني وتستخدم للتعبير عنه مبدئيا كلمة الصورة"[1].

ومن هذا النص يتضح أن عز الدين إسماعيل يربط بين الجانبين التصويري والايقاعي ويجعل الصورة الموسيقية خاضعة لحركة النفس وانفعالاتها، فتكون الصورة الشعرية وهي ما يسميه بالتشكيل المكاني إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها، بمعنى تحقيق التوافق بين العالمين النفسي والطبيعي أو الخارجي مع الداخلي.

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، ط5، 1994، ص 107.

أولا: الصورة البلاغية

تمثل الأدوات البلاغية التي عرفها النقد العربي القديم والحديث روح النص الشعري، كما أنها من أهم عناصر التشكيل الجمالي للصورة الشعرية.

أ– الصورة التشبيهية:

يسعى الشاعر دائما في بناء صوره الشعرية، إلى إيجاد نوع من العلاقة بين الفن والواقع، ومن أجل ذلك يتوسل بالتشبيه لخلق هذه العلاقة.[1] والتشبيه هو إحداث علاقة بين طرفين أو شيئين لاشتراكهما في صفة أو أكثر، باستعمال إحدى أدوات التشبيه.

وهذه العلاقة تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني ... دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادة، أو في كثير من الصفات المحسوسة. [2]

وللتشبيه أركان حددها البلاغيون بالمشبه والمشبه به وهما ركنان أساسيان لا يقوم التشبيه إلا بهما، قد يذكران صراحة أو تأويلا. وبالإضافة إلى الركنين الأساسيين يشتمل التشبيه صراحة أو ضمنا على الرابط أو ما يسمى أداة التشبيه (الكاف، كأن، مثل، مشابه، يشبه، يضارع، يماثل ...) حرفا أو اسما أو فعلا، ويشتمل كذلك على الصفة المشتركة بين المشبه والمشبه به التي سوغت الربط بينهما.[3]

ولقد حظي التشبيه باهتمام بالغ عند النقاد والبلاغيين العرب القدامى، وكان شأنه عظيما عند الشعراء كذلك. كما كان التشبيه مقياسا للشاعرية والنبوغ والمفاضلة بين الشعراء.

---

[1] علي الغريب محمد الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص 158.

[2] المرجع نفسه، ص ص 158، 159.

[3] فايز الداية: جماليات الأسلوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص 72.

والتشبيه أسبق مباحث البلاغة وقد توالت فيه آراء وأقوال العلماء والنقاد، فهو أفضل الأشكال البلاغية وأكثرها استعمالا في الشعر العربي القديم. وبلاغة التشبيه مبنية على ادعاء أن المشبه عين المشبه به. [1]

لذلك نجد أبلغ أنواع التشبيه وأعلاها مرتبة في البلاغة التشبيه البليغ، وهو الذي يحذف منه وجه الشبه وأداة التشبيه، فكان المشبه هو المشبه به، ونجد أقل التشبيهات مرتبة التشبيه الذي تذكر جميع أركانه والتشبيه أداة من أدوات تقريب المعنى وتوضيحه، والكشف عن الجوانب الخفية للأشياء غايته المثلى.

كما تنشأ بلاغة التشبيه كذلك من أنه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه أو صورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الخطور بالبال، أو ممتزجا بقليل أو كثير من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها. [2]

وتكمن قوة الصور التشبيهية وجمالها في قدرتها على الجمع بين الصفات المتباعدة وكسر الحواجز والحدود التي وضعها العقل، وإقامة علاقات جديدة بين الأشياء.

والتشبيه تصوير يكشف عن حقيقة الموقف الجمالي الذي عاناه الشاعر أثناء عملية الإبداع ... كما أنه يحدس بجوهر الأشياء ويجعلها قادرة على نقل الحالة الشعورية أو الخبرة الجمالية التي امتلكت ذات الشاعر وسيطرت على أدواته. [3]

ومن خلال البنية الخاصة للصور التشبيهية وتركيبها بساطة وتركيبا يمكن الكشف عن طبيعة التجربة الشعورية لدى الشاعر. فقد تتنوع في أشكال وقوالب تطاوع رغبة الفنان

[1] أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 1999، ص 246.
[2] المرجع نفسه، ص 245.
[3] علي الغريب محمد الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص 53.

في التعبير وتنتقل معه في نظرته السريعة أو في تأمله الطويل وتكون عونا له في كشف مكونات صدره. [1]

وقد تنوعت الصور التشبيهية في ديوان مية، بتنوع العلاقات بين عناصر الصور التشبيهية، كما أننا نجد الشاعر قد سخر خياله في بناء صوره التشبيهية. وقد استلهم الشاعر من عناصر الطبيعة في بناء صوره التشبيهية، حيث يقول:

أماه بيروت الحبيبة تحترق

أماه وجه صغارها

هلعا كألوان الشفق[2]

وفي هذه الصورة التشبيهية عقد الشاعر علاقة المشابهة بين ألوان الشفق ووجوه الأطفال الصغار في بيروت، وقد قامت الأداة (الكاف) بدور الربط بين طرفي التشبيه. فشبه الشاعر وجوه الأطفال ببقية ضوء الشمس وحمرتها في الليل وذلك لشدة الخوف والهلع نتيجة الدمار والخراب الذي لحق بيروت. ولم يكن تصوير الشاعر هذا بمعزل عن عاطفته، بل كان هناك امتزاج للعاطفة والشعور بالحس.

وقد أدت هذه الصورة التشبيهية وظيفة فنية هي توضيح وتقريب المعنى. وقيمة هذا التشبيه في التقريب والجمع بين هذين الطرفين الحسيين واستحداث علاقة جديدة بينهما.

ومن الصور التشبيهية كذلك، ما تحمل مضمونا رمزيا كقول الشاعر:

كم من ذبيح سوف يأتي باسما

كي يسترد عيونه ...

من يشتري الآن الرماد؟

لغة تساقط من جوانبها المضارع

[1] فايز الداية: جماليات الأسلوب، ص 94.

[2] محمد حديبي: ديوان مية، دار هومة، الجزائر، ط1، 2001، ص 91.

بعد فعل أمر

... والماضي سواد

شكل من الأشعار لا يتلى

ولكن السلاسل أقحوان[1]

وفي هذه الصورة التشبيهية طرفان حسيان يعتمدان على الإيحاء وهذه الطاقة الإيحائية هي التي تربط بين المشبه والمشبه به. فقد حدث تفاعل بين هذين الطرفين السلاسل والأقحوان وانتقلت خصائص وصفات المشبه الى المشبه به.

فأضحت السلاسل من أجمل الأزهار وأكثرها رونقا وبهاء، أقحوانا يقيد به الشهيد الذي يؤمن بالنصر والخلود. وهذه الصورة التشبيهية تتميز بكونها بليغة ذكر الطرفان المشبه والمشبه به وحذفت الأداة ووجه الشبه، فالمشبه هو المشبه به في الصورة.

والتشبيه البليغ عمليا توحيد لهويتين متباينتين عن طريق الإلحاح على نقطة الإلتقاء بينهما وإيصال مسافة التباين، المسافة بين الحدين . انطلاقا . كبيرة وإلغاؤها لا يتم إلا بالاجتياز أو المجاز أو الانتقال بين الحدين وهذا ما يولد إغرابا وحركة للنفس.[2]

كما نجد الشاعر يستخدم نوعا آخر من التشبيه، وهو التشبيه المركب أو ما اصطلح عليه النقاد والبلاغيون القدماء بالتشبيه التمثيلي. بمعنى تشبيه صورة بصورة ويكون وجه الشبه فيه منتزع من متعدد.

ففي قصيدة "عودة التتر " نجد الشاعر حديبي يقول:

بعيونهم ومض الشرر

عاد المغول إلى الجنوب

عادوا يبيدون البشر...

[1] محمد حديبي: ص ص 61، 62.

[2] خالدة سعيد: حركية الإبداع ودراسات في الأدب العربي الحديث دار العودة، بيروت، ط2، 1982 ، ص171.

عادوا كأسراب الجراد البربري

إذا انتشر..[1]

وفي هذه الصورة التشبيهية (عادوا كأسراب الجراد البربري إذا انتشر) شبه الشاعر الجيوش الإسرائلية التي إجتاحت الجنوب اللبناني عام 1982 بأسراب الجراد التي تنتشر فتسبب الخراب.

ويهدف الشاعر من خلال هذه الصورة إلى إبراز مدى وحشية هذه الجيوش من خلال الجمع بين هذين الطرفين المشبه والمشبه به. وتتسم هذه الصورة التشبيهية بالسهولة والإبتعاد عن الغموض في إدراك العلاقة بين أطراف هذا التشبيه.

ب-الصورة الاستعارية:

تعد الاستعارة من أعظم أدوات رسم الصورة الشعرية، لأنها قادرة على تصوير الأحاسيس الغائرة وانتشالها وتجسيدها تجسيدا يكشف عن ماهيتها. وكنهها على نحو يجعلنا ننفعل انفعالا عميقا بما تنضوي عليه.[2]

فهي أداة الشاعر المثلى في نقل تجربته الشعورية على نحو تصويري جمالي وهذا ما جعل النقاد والشعراء المحدثين يهتمون بها إهتماما بالغا. لا توجد صيغة بلاغية كانت موضع نقاش لدى النقاد العرب القدامى أو كتاب الغرب المحدثين كالإستعارة.[3]

ويعتقد أن الحاجظ هو أول من ذكر الاستعارة من النقاد والبلاغيين العرب، في كتابه البيان والتبيين، وعرفها بقوله: «تسمية الشيء باسم غيره ، إذا قام مقامه»[4]

---

[1] محمد حديبي: ديوان مية، ص90.

[2] عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، ص111.

[3] سلمى الخضراء الجيوسي: الإتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2 ،2007 ص747.

[4] الجاحظ: البيان والتبيين: تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط7، 1998، ج1، ص153.

كما عرفها أبو هلال العسكري بقوله: « الاستعارة نقل العبارة عن موضع إستعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض ، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه ، أو تأكيده والمبالغة فيه ، أو الاشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه ، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة ، ولو أن الاستعارة المصيبة تتضمن مالا تتضمنه الحقيقة ، من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها إستعمالا»[1]

والاستعارة من أهم مباحث علم البيان، وهي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي. والاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا لكنها أبلغ منه.[2]

وتقوم الاستعارة على ثلاثة أركان أساسية هي مستعار منه وهو المشبه به، ومستعار له هو المشبه، ومستعار وهو اللفظ الذي جرت فيه الإستعارة. وقد قسم القدماء الاستعارة أقساما كثيرة، ولكن أهمها ما كان باعتبار ما يذكر من طرفي الاستعارة وهي قسمان.

أ-إستعارة مكنية: وهي ما حذف فيها المشبه به، مع بقاء إحدى لوازمه أو شيء من صفاته دليلا عليه بعد حذفه.

ب-إستعارة تصريحية: وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه ومثالها في القرآن الكريم قولة تعالى { الر كِتَابٌ أَنزَلْنَاهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ بِإِذْنِ رَبِّهِمْ إِلَى صِرَاطِ الْعَزِيزِ الْحَمِيدِ} إبراهيم/1[3] ، ففي هذه الآية الكريمة إستعارتان تصريحيتان فقد شبه الله عز وجل الكفر بالظلام، والإسلام بالنور، وذكر المشبه به صريحا في كل منهما، بينما حذف المشبه.

[1] أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص268.

[2] أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص258.

[3] سورة إبراهيم: الآية1.

والصور الاستعارية تختلف عن الصور التشبيهية في أنها تعتمد على الإستبدال أو الإنتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، والمعنى لا يقدم فيه بطريقة مباشرة، بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه فاذا كنا نواجه في التشبيه طرفين يجتمعان معا، فإننا في الاستعارة نواجه طرفا واحدا، يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه.[1]

كما أن قوة الصورة الإستعارية تكمن في قدرتها على تصوير الأفكار العميقة والأحاسيس المكثفة التي تنتجها التجربة الشعورية.[2]

وقد نجحت الصورة الشعرية التي وظفها الشاعر حديبي، في الكشف عن حالته النفسية وعن أحاسيسه الغائرة. حيث نجد الشاعر يقول في قصيدة مية:

يا مية جئتك معتذرا

والقلب يشرشر أوزاري

أتوسد قافيتي حلما

فتسافر خمرة أشعاري [3]

فالشاعر في هذه القصيدة يوجه خطابه إلى مية التي يقصد بها مدينة بيروت، ويعتذر منها في أداء تصويري جمالي، ممثل في صورة شعرية نقلت أحاسيسه وانفعالاته.

ففي قول الشاعر (والقلب يشرشر أوزاري) صورة إستعارية مفرداتها تنتمي إلى حقول دلالية مختلفة، لأن الأشياء والحقائق هنا تتبادل. حيث نجد الفعل (يشرشر) قد أسند إلى القلب. فلفظة يشرشر إستعيرت للتعبير عن حالة القلب الذي ملأته الأوزار وأحاسيس الندم والذنب، لتخرج تلك الأحاسيس وتتدفق كالماء.

[1] علي الغريب محمد الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص 179.

[2] عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، ص 122.

[3] محمد حديبي: ديوان مية، ص9.

وهذا التركيب الاستعاري الجديد الذي يحقق التجانس بين هذه الأطراف المتباعدة يعمل على تقوية الإحساس بالأشياء والحقائق الجديدة.

ومن الصور الإستعارية التي زخر بها ديوان مية، قول الشاعر في قصيدة " كلمات إلى مية البيروتية ":

وعربد النفط قهارا لأنفتنا

وعربد النفط لا دين ولا مثل

وسيقت القدس في ذل ومسكنة

إلى يهودا وبيع السهل والجبل

ورتل الخزي آيات مفصلة

ولجلج العار حين الدور مكتمل[1]

لقد سخر الشاعر خياله في بناء هذه الصورة الاستعارية (سيقت القدس في ذل ومسكنة) فصور مدينة القدس التي احتلها العدو الصهيوني، إنسانا أسيرا ومنقادا في ذل ومسكنة. فهو بهذا يخلع عليها صفات الإنسان. وهذا ما جعل هذه الصورة الاستعارية تكتسب فعالية وتأثير.

ومن الصور الاستعارية في ديوان مية، قول الشاعر في قصيدة رحيل العنقاء:

يا وجع الشيح البري

على عتبات الأشلاء

أطفأت فوانيس العمر الهارب

من أحزاني

وفتحت القلب

على شباك الغرباء

[1] محمد حديبي : ديوان مية ، ص36.

والآن أجرب حلما ينهشني
في أقصى القبر الموحش
بين رنين ضلوعي
ووجيب العري المر[1]

فالشاعر في هذه المقطوعة يصور المعاناة التي يكابدها في صورة استعارية (والآن أجرب علما ينهشني). فنجد المستعار له حاضر هو الحلم والمستعار منه أورد له قرينة وهي الفعل "ينهش" وذلك لتصور الطرف الثاني أو المستعار منه. فهنا شبه الشاعر الحلم بحيوان مفترس للتعبير عن صعوبة مناله وتحقيقه.

وفي هذه الصورة تشبيه شيء معنوي بآخر حسي حتى يصير المعنوي حقيقة ماثلة أمامنا. وفي قصيدة "أحلام جدي" يقول الشاعر:

كان جدي يتمنى
رغم أن الأرض ملأى بالذئاب
والذباب
يتمنى أن يصير الكل ذرات احتراق
كي نرى الشمس. وقد طال الفراق
.. ونضم الأهل والأحباب[2]

وفي هذا المقطع صورتان شعريتان متتاليتان (رغم أن الأرض ملآى بالذئاب والذباب). في الصورة الأولى ذكر المستعار منه وهو الذئاب وحذف المستعار له وهو الطغاة. فالشاعر عقد علاقة المشابهة بين هذين الطرفين لأن الطغاة ينهشون ولا يرحمون كالذئاب. وكذلك في الصورة الثانية حذف المستعار له وذكر المستعار منه. فالشاعر يشبه الخونة بالذباب، لأن الذباب يترك الورود ويعيش وسط القمامة وهذا هو حال الخونة.

[1] محمد حديبي: ديوان مية، ص 52.
[2] المرجع نفسه: ص76.

ثانيا: الصورة الذهنية

الصورة الذهنية هي الصورة التي تكون عناصرها مستمدة من الموضوعات العقلية. وقد حققت الصورة الذهنية ذاتها من خلال الرمز والأسطورة. فالرمز والأسطورة يبدو أنهما قد اكتسبا قيمة خاصة في الصورة الشعرية الحديثة وأصبحا عنصرين فنيين متميزين من عناصرها، على الرغم مما يقتضيه استخدامهما أو تشكيلهما الموفق من براعة فنية في خلق الدلالة المبتكرة والمتميزة لهما، وابتكار السياق الملائم لطبيعتها. [1]

أ-الصورة الرمزية:

تدعو الرمزية من حيث هي إتجاه فني إلى الإرتقاء فوق الواقع المحسوس، إلى العالم المثالي المنشود، وتتخذ من الرمز أداة للربط بين هذين الأفقين.[2]

فالرمز هو وسيلة الشاعر للتعبير عن الحالات النفسية الغائرة، والمشاعر والأفكار المبهمة، التي لا تستطيع اللغة العادية والأسلوب المألوف التعبير عنها.

ويعتمد الرمز على التشابه النفسي بين الأشياء، وهو ثمرة يقتطفها الشاعر من خلال إدراكه الحدسي للعلاقات العميقة والخفية بين الظواهر المادية وما يختبئ وراءها من أسرار، ثم يوظف الطاقة الإيحائية المتولدة من إلتقاء الأشياء للكشف عن تلك الأسرار.[3]

ولما كانت الرموز تتغذى من عروق التجربة الشعرية بكل تعقيداتها فإنها تصطبغ بصيغة الغموض على ثرائها.[4]

فالغموض نتيجة طبيعية لأن الرمز ينطلق من أفق الحالات الغامضة ويرتبط بعالم اللاشعور، والحياة الباطنة باعتبارها بؤرة الإدراك، تجمع أشعة الواقع المبعثرة لتبثها في تعبير إيحائي مثير، يتجاوز التقرير والوصف والتسمية.[5]

---

[1] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 75.

[2] عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، ص 167.

[3] المرجع نفسه، ص 167.

[4] المرجع نفسه: ص181.

[5] أحمد محمد الفتوح: الرمز والرمزية: ص 146.

فالرمز يوحي بالحالة ولا يصرح بها بطريقة مباشرة وواضحة، ففي الوضوح – كما يرون– خطر الملل وإن في الإكتشاف التدريجي لذة الإستكناه... ولهذا فالإبهام الرمزي كان – في صفوة نماذجه–ظاهرة فنية واعية ولم يكن حيلة تستر العجز بالغموض أو إغلاقا يهدر طاقة الشعر من حيث هو بوح وإفضاء.[1]

ولقد أخذ الرمز حيزا هاما في الدراسات النقدية المعاصرة، ومرد ذلك إلى الحضور المتميز للرمز في الشعر العربي المعاصر، فهو إحدى أهم سماته.

أما في ديوان مية للشاعر حديبي محمد، فيبدو أن الرمز كان العنصر الغالب في تشكيل الصورة الشعرية. فقد اعتمد الشاعر في تركيبه للصور على الرمز. وهو من أهم الوسائل الفنية التي لجأ إليها الشاعر ليعبر عما يريد التعبير عنه دون التصريح به مباشرة. كما أننا نجد الشاعر قد تعامل مع مختلف الرموز باعتبارها مصدرا للإيحاء.

ففي قصيدة " مية " نجد الشاعر قد اتخذ من " مية " المرأة المناضلة رمزا لمدينة بيروت، حيث يقول:

يا مية جئتك معتذرا

والقلب يشرشر أوزاري

أتوسد قافيتي حلما

فتسافر خمرة أشعاري

أعود أوزعها قبلا

من حرف العاشق للنار

أهواك ويخنقني حلمي

والليل يرشح أمطاري

[1] أحمد محمد الفتوح: الرمز والرمزية، المرجع نفسه: ص 146.

أهواك وأعرف خاتمتي

ما أقسى جرح الإنكار[1]

والمرأة هنا تمثل رمزاً للأرض والوطن، فمية التي يعتذر منها الشاعر ويعبر عن حزنه وألمه لما آلت إليه حالتها هي مدينة بيروت المحاصرة. والشاعر بذلك أعطى المرأة دوراً نضالياً وقدسها لتعلو وتصبح الوطن بكرامته وعزته. وهذا الرمز الذي استخدمه الشاعر من الرموز الحية المبتدعة، فقد استحدثه الشاعر وهذا ما أعطى له فاعليته وإيحاءه.

كما أننا نجد هذا الرمز يتكرر بنفس المعنى في قصائد أخرى من ديوان مية، كقصيدة كلمات إلى مية البيروتية، حيث يقول الشاعر:

قولوا لمية ضاقت دوننا السبل

ولم يعد لبني الأنذال مرتجل

قولوا لمية هذا الليل داهمنا

وأهل مدين ما قاموا ولا خجلوا

قولوا لمية قد بارت رجولتنا

ولم يعد للوغى جيش ولا بطل[2]

وتجربة الشاعر الشعورية هي التي تجعل الأشياء المحسوسة رموزا لعواطفه وأحاسيسه، فتتجسد هذه الأفكار والعواطف في أشكال مادية. ويظهر ذلك من قول الشاعر:

أتلفت أبحث في جزع

وأفتش حتى أحزاني

من أين أمرر أغنيتي

أو أين أفجر بركاني

[1] محمد حديبي: ديوان مية، ص9.

[2] المرجع نفسه: ص35.

كل الأبواب مجمركة

والجند يبعثر أشجاني[1]

ولفظة البركان وإن كانت لها دلالاتها المعجمية، التي تعطيها صفات حسية معلومة ومحددة، فإنها في هذا السياق قد خرجت عن دلالاتها المألوفة، لتأخذ معنى جديد.

فالشاعر إتخذ من البركان رمزا ليدل على طاقة الغضب الكبيرة التي تملأه لتأثره بما يحدث في بيروت على يد العدو الصهيوني. وفي هذه القصيدة نلمس صدق العاطفة، القومية والوطنية والعربية.

كما اتخذ الشاعر الليل رمزا للاستعمار في قصيدة " كلمات إلى مية البيروتية " حيث يقول:

قولوا لمية ضاقت دوننا السبل

ولم يعد لبني الأنذال مرتحل

قولوا لمية هذا الليل داهمنا

وأهل مدين ما قاموا ولا خجلوا[2]

ففي الصورة الرمزية صور الشاعر رهبة العدو الذي داهم لبنان. واستخدم رمز الليل ليعبر به عن العدو والمستعمر. فالليل يوحي بالظلم والقسوة كما أنه غامض ومجهول وكل ما هو مجهول مخيف.

وفي قصيدة " قصتي مع بذور الرفض " نجد الشاعر قد ا ستخدم رمزا آخر، حيث يقول:

قصتي في جرحي النازف في كل دقيقة

قصتي تحكي يهودا...

[1] محمد حديبي: ديوان مية، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص35.

حاصروا الشمس وأمي محيط من دماء

قصتي تحكي خياما

مزقوها

أحرقوها

ثم ذروها على الحائط تبكيه

على الشمس دماء...

ودماء...

...وحريقة[1]

وفي هذه القصيدة صور الشاعر جرائم العدو الصهيوني، الذي قتل الأطفال والرجال ورمل النساء، وأغرق الجنوب اللبناني في محيط من الدماء. ولذلك نجد الشاعر يرمز إلى لبنان بالشمس المحاصرة. فالشمس هي مصدر الحياة وكذلك الأرض والوطن وهذا الرمز " الشمس " نجده يتكرر في قصائد أخرى، كقصيدة "أحلام جدي"، حيث يقول الشاعر:

كان جدي يتمنى

رغم أن الأرض ملأى بالذئاب

والذباب

يتمنى أن يصير الكل ذرات إحتراق

كي نرى الشمس... وقد طال الفراق

... ونضم الأهل والأحباب[2]

[1] محمد حديبي: ديوان مية، ص ص 87-88.

[2] المرجع نفسه: ص74.

ولكن هذا الرمز لا يدل على نفس المعنى السابق، فالشاعر في هذه القصيدة إتخذ الشمس رمزا للحرية. فالشمس التي يحلم بها الشاعر ويتوق لرؤيتها هي الحرية.

والشاعر المعاصر يحاول استحضار المواقف التاريخية ذات الدلالة المعينة للإيحاء بالأبعاد الحضارية والإنسانية المعاصرة. ومن خلال إستحضاره لتلك المواقف وما صاحبها من تجارب شعورية يضع بين يدي المتلقي عالمين، عالم قديم له قدسيته، ومعاصر له ضرورته.[1]

وقد استطاع الشاعر حديبي أن يحقق ذلك فاستحضر شخصية تاريخية هي شخصية صلاح الدين الأيوبي واستخدمها استخداما رمزيا في قصيدة " كلمات إلى مية البيروتية" حيث يقول:

قولوا لمية قد بارت رجولتنا

ولم يعد للوغى جيش ولا بطل

قد مات فينا صلاح الدين مضطهدا

وصار كل صلاح الدين ينتحل

وحاصرتنا طقوس الصامتين هنا

فوزعونا على الأدوار واحتفلوا[2]

وفي هذه الأبيات نجد الشاعر يتحسر على الواقع المرير الذي تعيشه الشعوب العربية. كما أننا نجده يستهجن الموقف العربي المتخاذل والعاجز عن نصرة العرب والمسلمين في فلسطين ولبنان. فلم يعد للعرب جيش ولا بطل يرجع أيام مجدهم، أيام كانوا رعاة لحضارة الإسلام والعلم والنور. فأمتنا العربية تنتظر مثيلا لصلاح الدين الأيوبي،

[1] عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، ص199.

[2] محمد حديبي: ديوان مية، ص35.

تنتظر بطلا فذا وزعيما ملهما ليعيد لها عزتها وكرامتها، ويحررها كما حرر صلاح الدين بيت القدس، وطهره من دنس الإحتلال الصليبي. والشاعر استحضر شخصية صلاح الدين الأيوبي لأنه رمز للنصر والبطولة. وغيابه يمثل غيابا للنخوة والشهامة.

ب-الصورة الأسطورية:

تعد الأسطورة من أبرز الظواهر الفنية التي وظفها الشعراء العرب المعاصرون في أعمالهم الإبداعية فهي من الوسائط التي يلجأ إليها الشاعر ليعبر عن تجربته الشعرية. وقد عمد الشعراء المحدثون إلى استلهام الاشارات الأسطورية، وإلباس الحادثة الأسطورية ثوبا جديدا يتفق وتجاربهم الشعورية. ولكي تملأ معنياتها بالمغازي الرمزية الجديدة، ممتزجة بالمعاني التي تضيفها التجارب الإنسانية عبر القرون المتوالية المتعاقبة منذ التاريخ الضارب في القدم.[1]

واستخدام الأسطورة ليس كاستخدام الرمز فالأسطورة ليست تفسير الرؤية الشعرية تفسيراً مجازيا بسيطا حتى تكون مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه، بل إن وظيفتها بنائية إذا صح التعبير. فهي من جهة تعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات المختلفة ومزجها بعصرنا وأجوائه وثقافته، ثم هي من جهة أخرى تؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة باعتبارها صورة شعرية.[2]

ولقد تعددت الإستخدامات الفنية للأسطورة في ديوان مية للشاعر حديبي محمد. ففي قصيدة " القوافي المحنطة " نجد الشاعر يستخدم أسطورة " العنقاء " حيث يقول:

يا أمتي قد مللنا من تناقضنا

يا أمتي أعلني حربا على الدجل

يا أمتي حاربي لغوا وسفسطة

[1] عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، ص210.

[2] أحمد محمد الفتوح: الرمز والرمزية، ص297.

يا أمتي وارفضي قولا بلا عمل

إلى متى هذه العنقاء تسكننا

إلى متى نضع التاريخ في الشول

إلى متى والمواويل التي صدئت

نجترها ومتى نشفى من الغزل[1]

وقد اكتسبت أسطورة العنقاء في هذه القصيدة شكلا معاصرا ومناقضا لدلالته الأولى، فالعنقاء هي طائر خيالي وهو رمز للتجدد والخلود. وتقول الأسطورة أنه عندما يموت يحترق ويصبح رمادا. لكنه ينهض من جديد ويخرج من الرماد ويحقق فكرة البعث التي تتحدى النواميس، حتى بعد اجتيازه المواجهة ضد أحلك قوى الطبيعة وأكثرها جبروتا وشراسة.

لكننا نجد الشاعر حديبي قد استخدم أسطورة العنقاء استخداما مناقضا لدلالتها الأصلية، وأضفى عليها دلالات معاصرة، استمدت قيمتها من السياق الشعوري الذي صبت فيه.

فإذا كان طائر العنقاء رمزا للتجدد، فإن الشاعر قد حور هذه الأسطورة فأصبحت رمزا لجمود الحضارة العربية، وإلى حالة يموت فيها التغيير والتقدم فقد سيطر على العرب تكرار المواويل، والتغني بالأمجاد القديمة.

وفي قصيدة " ظلال الشهيد " استخدم الشاعر أسطورة " المارد " حيث يقول:

أحاول أن أجمع الآن

دفئك من دكة الذكريات

وأن أحمل الآن شوقي المدثر بالكبرياء

[1] محمد حديبي: ديوان مية، ص15.

إلى شاطئ النور والإنتماء

فتأتين من زمن الإشتعال

ليورق تحت خطاك الحجر

وينكمش الليل والغاصبون

وينتفض المارد المحتضر

وتزهو على عتبات الروابي

حقول الشذا

ورنين المطر[1]

فمن الأساطير الشعبية القديمة أسطورة المارد، التي استحضرها الشاعر واستعملها استعمالا رمزيا، محاولا إقامة تماثل بين الشخصية الأسطورية والشخصية المعاصرة، فالمارد المحتضر هو الوطن العربي الذي يعيش معاناة الإستعمار والتبعية والإستلاب.

[1] محمد حديبي: ديوان مية، ص18.

ترجمة موجزة عن الشاعر:

محمد حديبي شاعر جزائري، من مواليد عام 1960 بسيدي عامر ولاية المسيلة، تلقى تعليمه الأولي في الكتاتيب والزوايا القرآنية بالمسجد العتيق بسيدي ثامر ببوسعادة، تخرج من معهد بوزريعة كأستاذ في العلوم الموسيقية.

عمل أستاذ بالمعهد التكنولوجي ببوزريعة (1983–1985)، ثم بالمعهد التكنولوجي ببوسعادة، عميد المراسلين الصحفيين في ولاية المسيلة، بداية النشاط سنة 1979 بجريدة (الشعب)حتى 1990.

مراسل صحفي لجريدة الخبر اليومية (2000–2002)، مراسل صحفي لجريدة الشروق اليومي (2002–2005)، مراسل صحفي لجريدة النهار الجدي (2005–2006)، كان يكتب عمودا قارا في أسبوعية كواليس، عضو في هيئة التحرير لمجلة الكاتب الجزائرية منذ 2012 حتى الآن.

كتب في عدد من الجرائد والمجلات منها (الشروق الثقافي، الجمهورية، النصر، المساء... وغيرها)، نشر أعمالا أدبية وفكرية في عدد من الصحف العربية أهمها الرياض السعودية، الثقافة العربية الليبية، الثقافة التونسية.. وغيرها.

عضو (عامل) باتحاد الكتاب الجزائريين منذ سنة 1981، عضوا بالمجلس الوطني لاتحاد الكتاب في الفترة (1998–2002)، عضو باتحاد الكتاب العرب منذ 1985، رئيس لفرع اتحاد الكتاب الجزائريين بالمسيلة من 2004 حتى 2009، أمين وطني مكلف بالحريات وحقوق الكاتب باتحاد الكتاب الجزائريين منذ 2010 حتى الآن، عضو بعدد من الجمعيات الثقافية والأدبية داخل وخارج الوطن، وقد نال عددا من الجوائز الأدبية منها التقدير الخاص في مهرجان الشباب العربي السادس بالرياض (المملكة العربية السعودية) 1983 مع ميدالية ذهبية.

الجائزة التكريمية المغاربية للشعر مفدي زكرياء (الجاحظية) 1994، شارك في تظاهرات ثقافية في كل من سويسرا وفرنسا، نال الجائزة الثالثة في مسابقة الشعر (وزارة الثقافة 1995)، نال عددا آخر من الجوائز في النشاطات الثقافية والفكرية المحلية، ساهم في بعث الحركة المسرحية في مدينة بوسعادة في منتصف التسعينات، شارك في عدد من الملتقيات الفكرية والأدبية أهمها مهرجان محمد العيد آل خليفة السنوي بصفة دورية، وملتقى المثقف والعنف الذي أشرف عليه اتحاد الكتاب العربي ومؤسسة البابطين سنة 2003، وعدد آخر من الملتقيات الفكرية والأدبية.

شارك في المؤتمر العاشر لاتحاد الكتاب العرب ضمن الوفد الجزائري سنة 1985