



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف-المسيلة -

كلية الأدب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: ط1: 35077914

رقم التسجيل: ط2: 35078994

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: لسانيات عامة

بغنوان:

المستوى البلاغي والدلالي في ديوان

" ترانيم الروح " لـ " نعيمة السعدية "

إعداد:

أمال طيبش

هاجر بوراس

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

الصف	الجامعة	الرتبة	اسم ولقب الأستاذ
رئيسا	المسيلة	أستاذ التعليم العالي	بلقاسم جياب
مشرفا ومقررا	المسيلة	أستاذ محاضر "أ"	سليم حمريط
مناقشا	المسيلة	أستاذ محاضر "أ"	عمر عليوي

السنة الجامعية: 1447/1446 هـ الموافق لـ 2025/2024

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي



جامعة محمد بوضياف - المسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

تصريح شرفي

(خاص بالتزام بقواعد النزاهة العلمية لانجاز البحث)

أنا الممضي أسفله السيد(ة) : أمال جيسني الصفة: طالب

الحامل لبطاقة التعريف رقم: 11.0020.9.9.5.0014.2.6.0.0.0.0.....

الصادرة بدائرة : المسيلة بتاريخ: 2023.07.02

المسجل بكلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي والمكلف بإنجاز عمل بحث

مذكرة ماستر عنوانها: المستوى البلاغي في ديوان (تراثنا السويح)

لدرجة الماجستير

من إشراف الأستاذ: حمزة سليمان

أصرح بشرفي أنني ألتزم بالمعايير العلمية والمنهجية والأخلاقية والنزاهة الأكاديمية

في إنجاز البحث المسجل أعلاه ، وأتحمل مسؤولية مخالفة ذلك.

ب.ن. رقم: 09360150
التاريخ: 2023.07.02

مصادقة البلدية

إمضاء المعني



شكر وعرفان

إلهي لا يطيب الليل إلا بشركك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك ولا

تطيب الآخرة إلا بعفوك ولا تطيب الجنة إلا برويتك لك الشكر والحمد حمدا كثيرا كما ينبغي

لجلال وجهك وعظيم سلطانك

الحمد لله الذي اختارنا لنكون لعباده مددا وأرادنا لنكون للعلم سندا وسدد خطانا وقبل دعائنا

الحمد لله الذي وفقنا لإتمام هذا البحث الحمد الذي به نبدأ وبه نستعين.

نقدم شكرنا الجزيل وامتناننا الكبير

الأستاذ الدكتور " **سليم حمريط** " الذي لم يبخل علينا بإرشاداته ونصائحه وتوجيهاته وعلى

صبره وسعة صدره وحثه المستمر ومتابعته الدائمة لإتمام هذا البحث في أحسن صورة .

وفي الأخير يجدر بنا التوجه بأسمى وأبلغ عبارات الشكر والتقدير إلى كل أساتذتنا الكرام الذين

أشرفوا وساهموا وشاركوا في تكويننا طيلة مسارنا الجامعي.

مقدمة

مقدمة

يُعدّ الخطاب الشعري من أبرز أنماط التعبير الأدبي التي تحتضن البلاغة في أبهى تجلياتها، نظرًا لما يميّز به من كثافة لغوية، وانزياحات دلالية، وصور بيانية تجعل من النص الشعري مجالًا خصبًا للتحليل البلاغي. وقد شهد الشعر العربي المعاصر محاولات جادة لاستثمار الأدوات البلاغية ضمن رؤى جديدة تُعبّر عن انشغالات الذات الشاعرة وهمومها الوجودية والروحية. ويأتي ديوان "ترانيم الروح" للشاعرة نعيمة السعدية ليُقدّم تجربة شعرية ذات طابع وجداني-صوفي، تُراهن على البلاغة لا بوصفها تزيينًا للقول، بل بوصفها وسيلة جمالية للتعبير عن رؤيا داخلية تُعانق المطلق وتجاوز الذات والكون.

تنتطق هذه الدراسة من إشكالية رئيسة مفادها: **ما مظاهر المستوى البلاغي في ديوان "ترانيم الروح"، وما الوظائف الفنية والجمالية التي تؤديها البلاغة في تشكيل المعنى الشعري؟**

وتنتفرج عن هذه الإشكالية مجموعة من الأسئلة الفرعية، أبرزها:

- ما أبرز الأساليب البلاغية التي اعتمدها الشاعرة؟
- كيف تندمج البلاغة في نسيج التجربة الشعرية؟
- هل تُوظف البلاغة لأغراض فنية أم دلالية أم تعبيرية؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية، اتبعنا خطة تحليلية ضمت مقدمة وثلاث فصول، فصل أول جاء بعنوان مدخل إلى الشعر الجزائري المعاصر والصورة وقد كان نظريًا، وفصل ثاني بعنوان ماهية الصورة الشعرية حيث تطرقنا فيه إلى التعريف والأهمية و الأنواع، وفصل ثالث موسوم بـ الصورة الشعرية دلالاتها وأبعادها المشهدية ونظام التصوير وتضمن الصورة البلاغية، الصورة الذهنية والصورة الرمزية، الصورة الحسية، الصورة المكررة في الديوان.

مقدمة

لقد اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج التحليلي الوصفي ، بوصفه الأنسب لمقاربة المستويات الفنية للنصوص الشعرية، وتحليل ظواهرها التعبيرية بما يتوافق مع طبيعة الديوان المدروس. كما استفدنا من بعض المفاهيم التي يطرحها النقد الجمالي في مقاربة الصور الشعرية.

وقد استندنا في هذه الدراسة إلى عدد من المراجع، من أبرزها، كتاب البلاغة تطور وتاريخ لشوقي ضيف، ، دار المعارف، القاهرة، ط 6، 1995. و كتاب في سيمياء الشعر لمحمد مفتاح، ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1982.

وقد واجهتنا في هذا البحث بعض الصعوبات، أهمها قلة الدراسات الأكاديمية المتخصصة في شعر نعيمة السعدية، إضافة إلى كثافة البُعد الرمزي-الصوفي في الديوان، مما تطلب قراءة تأويلية دقيقة تجمع بين الحس البلاغي والوعي التأويلي.

جاء اختيارنا لهذا الموضوع من رغبة في تسليط الضوء على أحد الأصوات الشعرية النسائية المتميزة في الساحة الأدبية، ومحاولة رصد القيمة الفنية لتجربتها، من خلال التركيز على الجانب البلاغي كعنصر مركزي في تشكيل هوية النص وفرادته الجمالية.

وفي الختام، أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذي المشرف د. سليم حمريط على دعمه الكريم وتوجيهه السديد، كما أتوجه بالشكر إلى أساتذة قسم اللغة العربية وكل من ساندني في إنجاز هذا العمل علمياً أو معنوياً.

الفصل الأول

مدخل إلى الشعر الجزائري المعاصر والصورة

1. تطور الشعر الجزائري المعاصر واتجاهاته

2. الصورة عند النقاد القدامى

3. الصورة في النقد العربي الحديث

تلقى معظم الشعراء الجزائريين تعليماً دينياً بحثاً في الكتابات والزوايا والمساجد، بمناهج وأساليب تعليمية ضعيفة ركزت على المضمون دون الجماليات الفنية للشعر. هذا الواقع التعليمي المتخلف دفع بعضهم لإكمال دراستهم في مراكز ثقافية مرموقة مثل جامع القرويين في المغرب، والزيتونة في تونس، والأزهر في مصر. هناك، تعرضوا لمناهج متطورة وأفكار إصلاحية ونهضوية، متأثرين بشكل خاص بالفكر السلفي الذي دعا إلى العودة إلى الأصالة العربية. أصبحت فكرة "الإحياء" وتمسكهم بالسلفية أساساً لرسالتهم الإصلاحية ونهضة البلاد، كما أن عمق فهمهم للقرآن الكريم انعكس على أسلوبهم الأدبي والشعري واللغوي.¹

1. الشعراء الجزائريين والأدب العربي القديم

اعتمد الشعراء الجزائريون في عصر النهضة على التراث العربي القديم كمصدر أساسي لإلهامهم الشعري ولغتهم، مدفوعين بثقافتهم السلفية وحرص الحركة الإصلاحية على جعل هذا التراث حجر الأساس للنهضة الأدبية. وقد عززت دراستهم في مراكز الثقافة العربية مثل الزيتونة والأزهر هذا التوجه، خاصة في ظل الصراع مع الاستعمار الفرنسي الذي استهدف الهوية العربية. ولم يكتف الإصلاحيون بالدعوة إلى دراسة الشعر القديم، بل شددوا على ضرورة إتقان علوم اللغة من نحو وبلاغة وعروض كأساس للإبداع الشعري الأصيل.²

- الجزائريين ومدرسة الإحياء العربية

¹ زرارة الوكال: الشعر الجزائري الحديث من المحافظة والتقليد إلى الانفتاح والتجديد، مجلة الباحث ، ع 09، 2012، جامعة الأغواط، الجزائر، ص 216.

² زرارة الوكال: مرجع نفسه، ص 217.

كان لمدرسة الإحياء العربية تأثير واضح على الحركة الأدبية الإصلاحية في الجزائر، حيث اتخذ الأدباء الجزائريون من شعراء المشرق مثل أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ومعروف الرصافي نموذجاً يحتذى به، وظهر هذا التأثير من خلال نشر قصائدهم في الصحف الجزائرية كجريدة "الشهاب"، واعتراف الشعراء الجزائريين بفضلهم وإعجابهم بهم. وقد ارتبط هذا الإعجاب بالبعد الإسلامي والقومي في إطار الصراع مع الاستعمار الفرنسي، كما تجلى في كلام ابن باديس الذي رأى في إحياء ذكرى شوقي وحافظ تكريماً للعروبة والإسلام. ونتيجة لهذا التأثير، حافظت الحركة الأدبية الجزائرية على المفاهيم التقليدية للشعر والأدب، معتبرة الشكل الكلاسيكي للشعر العربي جزءاً من الهوية التي يجب الدفاع عنها في مواجهة التيارات التجديدية التي سعت لتغيير شكل الشعر ومضمونه. وبذلك ظل الأدباء الجزائريون متمسكين بالتراث العربي القديم كوسيلة للمقاومة الثقافية في مواجهة التحديات الاستعمارية والحداثية¹.

وقد شهد الشعر الجزائري الحديث تطوراً بين تيارين رئيسيين: الاتجاه التقليدي الذي حافظ على الأصول الكلاسيكية واتخذ من الشعر وسيلة للمقاومة والخطاب الإصلاحي، والاتجاه الوجداني الرومانسي الذي ظهر في عشرينيات القرن العشرين كرد فعل على الجمود التقليدي، متأثراً بالتيارات الرومانسية العربية والغربية. وقد انعكس الواقع الاستعماري القاسي على المضامين الشعرية، حيث سادت نبرة الحزن واليأس في العشرينيات، ثم تحولت إلى التفاؤل والأمل في الثلاثينيات بفضل الحركة الإصلاحية، قبل أن تعود إلى اليأس مجدداً بسبب سياسات القمع الفرنسي ما بين 1943-1954. هذه التحولات دفعت الشعراء من التركيز على

¹ مصابيح صالح الدين: الثقافة وتيمات في الشعر الجزائري المعاصر، مذكرة ماستر منشورة، نقد حديث ومعاصر، جامعة عين تيموشنت، الجزائر، 023، ص 11.

القضايا الجماعية إلى التعبير عن التجارب الذاتية، مما يمثل تحولاً جوهرياً في مسار الشعر الجزائري الحديث¹.

ثم شهد الشعر الجزائري تحولاً جذرياً بعد أحداث 8 مايو 1945 الدامية، حيث عمق الشعور باليأس والألم لكنه وُلد قناعة بضرورة الثورة والتمرد. وقد ساهم في ظهور التيار الوجداني الرومانسي عدة عوامل: التأثير بالمدارس الرومانسية العربية مثل "مدرسة الديوان" و"الرابطة القلمية" و"أبولو" التي اطلع عليها الأدباء الجزائريون من خلال التبادل الثقافي، بالإضافة إلى إعجابهم بالشعر المهجري. كما لعبت الثقافة الفرنسية دوراً ملحوظاً رغم نفور الكثير من الأدباء منها بسبب ارتباطها بالاستعمار، خاصة أن معظم الشعراء كانوا ينتمون إلى الحركة الإصلاحية ذات التوجه السلفي والثقافة العربية الأصيلة. وهكذا تشكل التيار الوجداني كردّ فعل على الواقع المرير وتماهياً مع التيارات الأدبية الحديثة، مع الحفاظ على الهوية العربية الإسلامية.²

بعدها شهد الشعر الجزائري تحولاً جذرياً في الخمسينيات مع بداية ظهور القصيدة الحديثة التي كسرت الأطر التقليدية، حيث مثل نشر قصيدة "طريقي" لأبي القاسم سعد الله عام 1955 أول نموذج للشعر الحر في الجزائر. وقد تفاوتت وتيرة التجديد بين شعراء الداخل الذين واجهوا قمع الاستعمار وصعوبات المشاركة في الثورة، وشعراء الخارج الذين استفادوا من الحرية الفكرية في البلاد العربية وأثروا الحركة الشعرية بإبداعات معبّرة عن حنينهم للوطن وانتمائهم للثورة. ثم شهدت السبعينيات نهضة شعرية واضحة مع تعدد المدارس الأدبية و بروز أصوات جديدة أثرت

¹ مصاييح صالح الدين: مرجع سابق، ص 12.

² عبد الله الركبي: دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة (مصر)، الطبعة الأولى، 1974، ص 35.

في المشهد الثقافي وأثارت نقاشات نقدية واسعة حول اتجاهات الشعر الحديث وأشكاله التعبيرية.¹

وقد عرفت مرحلة الشعر الحر في الجزائر انقساماً حاداً بين أنصار الحداثة والتراث، حيث أظهر شعراء التجديد تعصباً واضحاً للشكل الجديد وقاموا بقطع جذري مع القصيدة العمودية، بل وهاجموا شعراءها بشكل غير موضوعي ورموا التراث بالتقادم وعدم الملاءمة للعصر. وقد أدى هذا الصراع إلى دفع شعراء الحداثة لتطوير أدواتهم الفنية، رغم تأثرهم الواضح بالنموذج المشرقي للشعر الحر حتى تكاد بعض قصائدهم تكون نسخاً مكررة منه. وعلى الرغم من سقوط هذه التجربة في فخ التوجه الأيديولوجي وبعض السلبيات الأخرى، إلا أنها حققت إنجازات مهمة في تجديد المضمون والشكل الشعري، خاصة في مجال الوزن واللغة. كما تميزت باللجوء إلى الرمزية كأداة فنية لإثراء النص الشعري، مما مثل نقلة نوعية في القصيدة العربية المعاصرة سعياً لكسر القوالب التقليدية والبحث عن أشكال تعبيرية جديدة تواكب روح العصر.²

- التطور

شهدت القصيدة الجزائرية الحديثة تطوراً ديناميكياً يعكس تفاعلها مع التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية، خاصة منذ العشرية السوداء حتى اليوم. فمن ناحية، سعى الشعراء إلى ابتكار أساليب تعبيرية جديدة - سواء على مستوى الدلالة أو الإيقاع - لتعزيز قوة التواصل مع المتلقي وإثراء النص الشعري. ومن ناحية أخرى، ظل هذا التطور مرتبطاً عضوياً بتحولات الواقع، حيث يتبادل الشعر والعصر التأثير والتأثر، مما يضمن تجدد الشعر وازدهاره

¹ عبد الله الركيبي: مرجع نفسه، ص 35.

² مصابيح صالح الدين: مرجع سابق، ص 13.

المستمر رغم اختلاف السياقات الثقافية والعقائدية. وهكذا تظل القصيدة الجزائرية وثيقة الصلة بتقلبات العصر، تنمو وتتطور كما ينمو الواقع ويتغير..¹

حيث يعتبر الشعر الجزائري مرآة عاكسة لأهم الأحداث والتحويلات التي شهدتها الجزائر، حيث عبر الشعراء بوعي فني متمم عن طبيعة العلاقة مع المستعمر الفرنسي منذ ثلاثينيات القرن العشرين. فقد وثق الإنتاج الشعري صورة الاستعمار الوحشية وأساليبه القمعية، مقابل تصويره للبطل الجزائري الصابر والمتطلع لغد أفضل. كما اتسعت موضوعات الشعر لترتبط بقضايا الوطن العربي والإنسانية عامة. هنا برزت حركة الشعر الحر كرد فعل على القيود التقليدية، حيث دعا روادها إلى الابتكار والتجديد مع الحفاظ على الأصول العروضية العربية. فجمعت القصيدة الجزائرية بين الأصالة والحداثة، حيث احتفظت بالوزن والقافية لكن مع مرونة في توظيف التفعيلات، مما مكّنها من مواكبة متغيرات العصر دون التخلي عن جذورها الجمالية. وهكذا نجح الشعر الجزائري في المزج بين التراث والتجديد، معبراً عن هموم الأمة وتطلعاتها.²

عرف الشعر الجزائري تطوراً وتجديداً طبيعياً عبر الزمن، تأثراً بالتغيرات الثقافية والتلاحق الأدبي العربي والغربي، مما أدى إلى ظهور حركة الشعر الحر. ومع ذلك، حافظت الموضوعات الشعرية على طابعها الإصلاحي والوطني، حيث تناولت قضايا مثل الرثاء والمدح والوصف والتنهاني، مع تركيز كبير على المناسبات وغياب نسبي للوحي الذاتي والغزل. فتميز الشعر الجزائري بالواقعية في تصوير حياة الجزائر، من تأخرها العلمي والاجتماعي إلى جمالها

¹ زواكرة أحلام: تقنية التكرار في مدونة تغريبية جعفر الطيار لـ "يوسف وغليسي"، رسالة ماجستير منشورة، كلية الأدب واللغات، جامعة 08 ماي 1945، قالمة، الجزائر، 2017، ص12.

² زواكرة أحلام: مرجع سابق، ص 16.

الطبيعي وتاريخها العريق، كما اهتم برصد نهضتها ورجالها. من الناحية الفنية، اتسمت القصائد بالجزالة اللغوية، والمحافظة على القوالب التقليدية، وغياب الروح التجديدية، مع طول النفس والتمهيد الطويل، بالإضافة إلى الاعتماد على العبارات الدينية والتاريخية عبر التضمين والاقتباس.¹

أحدثت الحداثة الشعرية في الجزائر قطيعة جذرية مع البنية التقليدية للقصيدة، حيث انتقلت من الاعتماد على البنية السمعية إلى التركيز على البنية البصرية للنص. فالشعر المعاصر لم يعد مقتصرًا على الإيقاع الصوتي فحسب، بل طوّر أدوات تعبيرية جديدة تعتمد على التشكيل البصري عبر استغلال فراغ الصفحة والعلامات الترقيمية والرموز البصرية، مما وسّع آفاق التعبير عن التجربة الشعورية. كما تحولت وحدة القصيدة من البيت إلى النص الكلي، متحررةً من قيود العروض التقليدي. ينظر هذا الشعر إلى نفسه ككائن حي دائم الحركة والتغير، حيث يُعدّ التجديد شرطاً أساسياً لبقائه، فالثبات يعني بالنسبة له الموت الإبداعي. هكذا مثلت الحداثة الشعرية في الجزائر محاولة جادة لمواكبة تحولات العصر عبر أشكال تعبيرية أكثر مرونة وتنوعاً.²

فالقصيدة الحديثة، بعد كسرها للنظام التقليدي، أسست نظاماً داخلياً خاصاً بها، يتحرر من النماذج الجاهزة لصالح بنية فريدة تعكس خصوصية التجربة الإبداعية. فلم يعد الشعر مجرد تعبير عن فكرة، بل تحوّل إلى عملية إبداعية شاقة تتطلب انخراط الشاعر بكامل كيانه. كما يبرز عز الدين إسماعيل أن مفهوم القصيدة تطور من العمل الإيضاحي إلى العمل

¹ أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب الجزائر، ط5، 2007، ص 49.

² سعاد طبوش: الشعر النسوي الجزائري وهاجس الحداثة الشكلية مجلة الباحث جامعة محمد الصديق بن يحيى، جيجل، ص

الصميم المعقد، حيث ظهرت أشكال جديدة كالقصيدة الطويلة ذات الطابع الدرامي، مما يعكس تنامي الوعي بتعدد الأطر الشعرية وعدم إمكانية اختزال النصوص الحديثة في نموذج واحد. هكذا، لم تعد النصوص الجديدة مجرد قطع منفصلة، بل تشكل سلسلة متوالدة داخلياً، ترفض الثبات وتؤكد ديناميكية الإبداع الشعري المعاصر.¹

قطع الشعر الجزائري في هذه المرحلة خطوات كبيرة نحو النضج الفني والموضوعي، حيث تنوعت أغراضه ومواضيعه، فلم تقتصر على القضايا الوطنية والسياسية والقومية، بل امتدت إلى مواضيع جديدة كالوصف والحديث عن الطبيعة. كما ركز الشعراء على قيم الحرية والاستقلال والعلم، مع الدعوة إلى التوجه نحو الشرق العربي والنهوض بالثقافة، مما جعل شعرهم تعبيراً صادقاً عن تطلعات الشعب الجزائري الذي كان يستعد لمرحلة جديدة من النضال الفعال. إضافة إلى ذلك، تجاوز الشعر الجزائري النبرة التقليدية الحزينة والبكائية المرتبطة بالحب والعواطف الشخصية، ليربط الحب بالكفاح وينتقل من التقليد إلى آفاق أوسع وأكثر إيجابية، مما يعكس تحولاً عميقاً في الرؤية الشعرية والذوق الفني.²

فحافظت القصيدة الجزائرية على الأشكال الشعرية العربية التقليدية دون ادعاء الابتكار الشكلي، لكنها تميزت ببصمة جزائرية فريدة من خلال مضامينها المعبرة عن الواقع الجزائري، ومواقفها الوطنية الصادقة، واختيارها الدقيق للغة التي تتناسب مع المواقف الشعرية المختلفة، مما منحها شخصية متميزة ضمن الإطار الفني العربي العام.³

¹ سعاد طبوش: مرجع نفسه، ص 12.

² عبد الله الركبي: مرجع سابق، ص 57.

³ نورا ولد أحمد: أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2017، ص 50.

هنا يمكننا القول أن الشعر الجزائري مبرحلة تطويرية متكاملة، انتقل من مراحل تقليدية إلى مرحلة النضج الفني التي تضاهي بل وتتفوق أحياناً على نظيره الشرقي جمالياً. جاءت القصيدة المعاصرة كتتويج لهذا المسار، تعبيراً عن قناعة فكرية وذوق فني ناضج، تميزت بتحولات عميقة في الإيقاع والرمزية واللغة الشعرية. وقد تفوقت في الانتشار على القصيدة العمودية، محافظة على روح الحداثة مع تبني الشكل الغربي في البناء الهندسي للسطور الذي يعكس الحالة النفسية للشاعر. فباتت القصيدة المعاصرة مرآة للصراعات الإنسانية والأيدولوجيات، حيث ينعكس هذا التباين جلياً في البناء التركيبي المختلف عن النسق المتساوي للقصيدة العمودية، يُقدم رؤية فنية جديدة تتجاوز الأشكال التقليدية نحو آفاق تعبيرية أكثر حداثة ومرونة.¹

2. الصورة عند النقاد القدامى

عرف النقد العربي القديم مصطلح (الصورة) وكان له مفهوم يختلف عن مفهومه الآن، ومن بين النقاد القدامى الذين اهتموا بالصورة الأدبية نجد:

- عند الجاحظ

يعد الجاحظ رائد الاتجاه الصياغي في النقد العربي بامتياز، حيث تميز ببراعة فائقة في انتقاء الألفاظ وسلاسة التعبير وجودة السبك، مما جعله يبحث بعمق عن العناصر الجمالية التي تمنح النص روعة وإبداعاً. وقد تفرد بأسلوب تصويري خلاق جمع بين الطرافة الفنية وروح العجب والغرابة، متجاوزاً بذلك معاصريه وسابقيه.

¹ مصابيح صالح الدين: مرجع سابق، ص 14.

وقد خصص الجاحظ حيزاً كبيراً في كتاباته لدراسة التصوير البياني، لاسيما في مؤلفه "الحيوان" الذي فاق "البيان والتبيين" غنىً وثراءً في هذا الجانب. حيث تناول فيه تفسير بعض آيات القرآن الكريم راداً على شبهات الملاحدة الناتجة عن جهلهم بفنون التعبير العربي وبلاغته، معتبراً أن جهود المعتزلة كانت حاسمة في الذود عن العقيدة وفنون البلاغة العربية¹.

- عند قدامة بن جعفر:

تابع قدامة بن جعفر منهج أستاذه الجاحظ في تحليل الشعر، لكنه طور مفهوم الصورة الشعرية تطوراً ملحوظاً. حيث ميز بوضوح بين مادة الشعر (المعاني) وصورته (الصياغة اللفظية)، مشبهاً ذلك بالعلاقة بين المادة الأولية والهيئة النهائية في الحرف اليدوية. وقد تجاوز قدامة مجرد الاهتمام بالسلامة اللغوية والعروضية، ليركز على عوامل الإبداع والنبوغ الشعري. في حين يرى بعض المستشرقين أن هذا التقسيم يعكس تأثير الفلسفة اليونانية، يرفض الناقد حسن البصير هذا الرأي، مؤكداً أن قدامة استمد رؤيته من التراث النقدي العربي الأصيل الذي توارثته الأجيال. وهكذا، يمثل تحليل قدامة تطوراً مهماً في النقد العربي، حيث جمع بين الأصالة العربية والعمق التحليلي في دراسة الشعر².

- عند عبد القادر الجرجاني:

قاد عبد القادر الجرجاني في القرن الخامس الهجري نقلة نوعية في مفهوم الصورة الشعرية عبر منهجية نقدية متكاملة تجاوزت الجدال التقليدي بين اللفظ والمعنى، حيث أسس لرؤية جديدة تدمج بينهما في إطار النظم الشعري المترابط، معتبراً الصورة الشعرية تمثيلاً

¹ حماد حسين حسن محمو: مصطلح الصورة بين النقد العربي القديم والحديث دراسة نقدية بلاغية تحليلية ، مجلة كلية اللغة العربية، مج 15، ع 05، مصر، 2011، ص3823.

² طه احمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب في العر الجاهلي، دار الحكمة، لبنان، (د.س)، ص131-132.

إبداعياً يحوّل المعاني المجردة إلى أشكال تعبيرية متميزة، مستنداً في ذلك إلى التراث العربي (كأفكار الجاحظ) مع تطويرها فلسفياً لتصبح أساساً للتحليل البلاغي الذي يربط بين البنية اللغوية والأبعاد الجمالية للشعر¹.

اعتمد عبد القاهر الجرجاني رؤية لغوية متكاملة للصورة الشعرية تجمع بين البناء الفني والأبعاد النفسية، حيث رأى أن تميز الصورة يكمن في قدرتها على صياغة المعاني بشكل فريد ضمن سياق لغوي حيوي، يجعلها قادرة على نقل المشاعر وإثارة النفوس. فالصورة عنده ليست مجرد تشبيه أو تصوير، بل نظام دقيق من العلاقات بين اللفظ والمعنى والدلالة، يمنح النص قوته التأثيرية، ويحول المعاني المجردة إلى تجربة جمالية نابضة بالحياة، تتفاعل مع وجدان المتلقي وتستحوذ على مشاعره².

وقد تمكن عبد القاهر الجرجاني من تجاوز المفهوم التقليدي للصناعة الأدبية إلى مفهوم الفن التأثيري الذي يهزّ المشاعر ويبعث في النفس حالة من الدهشة والغرابة، حيث رأى أن الصورة الشعرية - سواء اعتمدت على المحسنات البيانية أو التراكيب النحوية - تنشأ من اندماج اللفظ والمعنى اندماجاً عضوياً ينتج عنه كيانٌ فنيٌّ جديدٌ ذو تأثير جمالي ونفسي عميق، منتقداً بذلك المنظور السطحي الذي يقصر الشعر على ثنائية اللفظ والمعنى دون إدراك العلاقة الجدلية بينهما التي تخلق دلالاتٍ جديدةً تتفاعل مع المتلقي وتؤثر فيه³.

¹ عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الرغاية، الجزائر، 1991، ص 245.

² عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح محمد الفاضلي المكتبة العصرية، بيروت، 2005، ص 88.

³ الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 424.

3. الصورة في النقد العربي الحديث

أصبحت الصورة الشعرية محوراً أساسياً في الدراسات النقدية الحديثة، حيث تُعتبر الوسيلة الأبرز التي يعبر بها الشاعر عن مشاعره وأفكاره، وتحويلها إلى أشكال روحية مؤثرة. ومع أهميتها البالغة في الكشف عن خصوصية التجربة الشعرية وقيمتها الفنية، إلا أنها تبقى مفهوماً مرناً يصعب ضبطه بسبب تعدد دلالاته وتشابكها بين مختلف المجالات المعرفية. وقد بالغ بعض النقاد في التركيز على الصورة وحدها كميّار وحيد للحكم على الشعر، بينما أكد آخرون على ضرورة النظر إليها ضمن سياق التجربة الشعرية الشاملة التي تضم أيضاً الإيقاع والعاطفة والفكرة. وبرز هنا تأثير بعض النقاد العرب بالمناهج الغربية في دراسة الصورة على حساب التراث النقدي العربي، مما يستدعي إعادة النظر في هذه المقاربات لتحقيق توازن أكثر موضوعية في تقييم العمل الشعري.

- عند مصطفى ناصر

يُعد مصطفى ناصف رائداً في الدراسات الخاصة بالصورة الشعرية، حيث تأثر بشكل عميق بالنظريات النقدية الإنجليزية (مثل آراء ريتشاردز وهامان وفراي)، مع إغفال شبه كامل للتراث النقدي العربي الذي ينكر عليه فهم القوى النفسية ودور الخيال في الإبداع الشعري. يتميز منهجه بنزعتين رئيسيتين: الأولى هي اختزاله الصورة الشعرية في الاستعارة وحدها، مع تهميش واضح للتشبيه والمجاز المرسل والكناية، متأثراً في ذلك بالرومانسية والرمزية والسريالية الغربية. والثانية هي محاولته إسقاط المقاييس الغربية على الشعر العربي القديم، رغم عدم ملاءمتها لطبيعته. كما يقدم تعريفاً سريالياً للصورة باعتبارها "منهجاً فوق المنطق"، مما يعكس

تأثره الشديد بالمدارس الغربية الحديثة على حساب الخصوصية العربية. هذا المنهج يثير جدلاً كبيراً لكونه يفرض رؤية غربية على تراث نقدي له أسسه ومقوماته المستقلة.¹

- عند علي البطل :

يقدم الناقد علي البطل دراسة رائدة حول الصورة الشعرية في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري، معتمداً المنهج الأسطوري الذي يكشف عن الارتباط الوثيق بين الشعر العربي القديم والحياة الدينية والأساطير. يرفض البطل الأصول البلاغية والنقدية العربية للصورة، معتبراً أن مفهوماها الفلسفي دخل عبر الفلسفة الأرسطية وأثر على المعتزلة، رغم تناقض هذا مع مواقف كبارهم كالجاحظ . حيث يتميز منهج البطل بالرفض المطلق للدراسات السابقة، سواء الانطباعية (مصطفى ناصف، نصرت عبد الرحمن) أو التقنينية (جابر عصفور). يعرف الصورة كتشكيل لغوي يعتمد على الخيال والحواس، متضمناً الصور البلاغية (تشبيه، مجاز) رغم نقده السابق لها، مما يكشف تناقضاً في منهجه. كما يهاجم التأثير الأرسطي على البلاغة العربية، خاصة مفهوم "التخييل"، منتقداً نفور البلاغيين منه.²

ويضيف البطل بعداً أسطورياً للصورة عبر "الصور الرمزية" المرتبطة بالشعائر والأساطير، محاولاً التوفيق بين المنظور البلاغي والنفسي، لكن هذا التوفيق يضعف الدراسة لاختلاف المجالين (الأدبي والنفسي)، مما يجعل نتائجه غير مقنعة، كسابقاتها التي انتقدها.

¹ مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت-لبنان، ط3، 1984، ص9.

² عيسى بودوخة: الصورة الفنية في النقد العربي، جامعة أم البواقي، الجزائر، (د.س)، ص 513.

- عند عبد القادر الرباعي

يعد الناقد الرباعي من أبرز الدارسين للصورة الفنية في الأدب العربي، حيث قدم مجموعة دراسات مهمة في هذا المجال، منها دراسته عن الصورة الفنية في شعر أبي تمام، حيث ينطلق الرباعي من قناعة راسخة بأن الصورة هي جوهر العمل الأدبي وقلبه النابض، ويرى أنها نتاج خيال شعري متميز يقوم على تفكيك العناصر وإعادة تركيبها في قالب إبداعي جديد.

ويؤكد الرباعي على القيمة المعرفية للصورة الشعرية التي تكشف عن المعاني العميقة للحياة والوجود، مع التركيز على قيم الخير والجمال من خلال بنية إيحائية متكاملة. وقد اختار منها نقديا وسيطا يجمع بين الأصالة والمعاصرة، معتبرا أن المادة المدروسة نفسها هي التي يجب أن تحدد المنهج والمصطلحات المناسبة، سواء كانت تقليدية أم حديثة. هذا المنهج المتوازن يعكس رؤية نقدية متكاملة ترفض القطع مع التراث النقدي العربي من جهة، وتتبنى ما يفيد من المناهج الحديثة من جهة أخرى.¹

¹ عيسى بودوخة: مرجع سابق، ص 516-517.

الفصل الثاني:

ماهية الصورة الشعرية

1. الصورة الشعرية
2. أهميتها ووظيفتها
3. أنواع الصورة الشعرية

1. مفهوم الصور الشعرية

يتفق كثير من الباحثين حول صعوبة مفهوم الصورة في الأدب بعامة، وفي الشعر خاصة لذلك فهي من الموضوعات الشائكة التي يقف الدارس أمامها على حذر، وذلك لتعدد المفاهيم والمناهج التي تتصل بالصورة قديماً وحديثاً، وكثرة المزالق التي يقود إليها البحث في مادة الشعر، باعتبارها مادة تخضع للوجدان والعاطفة أكثر مما تخضع للمنطق والعقل.¹

لغة: وجاء في لسان العرب لابن منظور " الصورة في الشكل والجمع صُورٌ ، صور ، صور وقد صورة فتصور ، وتصورت الشيء توهمت صورته فتصور لي صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورت كذا وكذا أي هيئته وصفه.²

وعند ابن فارس: للصورة الصاد والواو والراء كلمات متباينة الأصول، وليس هذا الباب بباب قياس واشتقاق وقد مضى فيما كتبناه مثله، ومن ذلك صورة كل مخلوق والجمع صورة وهي هيئة خلقته.³

ووردت كلمة صورة في خمسة مواضع في القرآن الكريم قال تعالى: ﴿ يَا أَيُّهَا الْإِنْسَانُ مَا غَرَّبَكَ بِرَبِّكَ الْكَرِيمِ (6) الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ (7) فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ (8) ﴾،⁴ وفي قوله تعالى: ﴿ هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ ﴾،⁵ وفي قوله تعالى: ﴿ وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ

¹ عبد العزيز نقبيل: الصورة الشعرية وتشكيلاتها في الشعرية البلاغية العربية القديمة، ع01، الجزائر، 2021، ص292.

² أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري : لسان العرب ، دار احياء التراث الغربي ، (د.ط)، (د.ت)، م4/ مادة (صور)، ص474.

³ أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكري : معجم مقاييس اللغة ، نح: عبد السلام ومحمد هارون، دار الفكر للطباعة والتوزيع، (د.ط)، (د.ت)، ج3، ص319.

⁴ سورة فاطر، الآيات 6-8.

⁵ سورة آل عمران، الآية 6.

﴿صُورَكُمْ﴾، (سورة غافر، الآية 64)، وفي قوله: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ﴾ (سورة الأعراف، الآية 11)، وفي قوله تعالى: ﴿هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ﴾ (سورة الحشر، الآية 24).

وعرف ابي البقاء أيوب بن موسى الحسين الكفوي الصورة: الصورة بالضم هي الشكل وتستعمل بمعنى النوع وصفته، وقد تطلق على المعاني التي ليست محسوسة، فإن المعاني ترتيباً وأيضاً تركيباً وتتأسبأ ويسمى ذلك الصورة، فيقال صورة المسألة وصورة الواقعة، وصورة العلوم الحسابية.¹

اصطلاحاً:

الصورة ليست عنصراً من عناصر التعبير الشعري، فاعتبارها عنصراً يعني تهميشها، وقبول إمكان وجودها أو عدمه في الشعر. الصورة أساس إدراكنا الإنساني في حد ذاته، وليست فقط أساس الشعر والتعبير الصوري ليس فقط مرحلة أولى من مراحل الفكر الإنساني بل هو في رأي بعض علماء الجمال أساس الإدراك الإنساني الذي يقوم على التخيل.²

يذهب "بروتون" إلى أن الصورة إبداع خالص للذهن، إذ لا تنتج عن طريق المقارنة فقط، بل من خلال الجمع والتقريب بين واقعتين متفاوتتين أو متباعدتين، وكلما كانت العلاقة بينهم بعيدة وخفية كلما كانت الصورة قوية ومؤثرة في المتلقي بجعله ينفعل معها ويتجاوب.³

¹ أبو البقاء بن أيوب بن موسى الحسين الكفوي : الكتاب معجم في المصطلحات والفروق اللغوية تح: عدنان درويش، محمد المصري، مؤسسة الرسالة، ط2، بيروت، ص 559.

² كاميليا عبد الفتاح، :والأصولية والحدائثة في شعر محمد حسن الزهراني، النادي الأدبي للنشر، المملكة العربية السعودية، 1991، ص167.

³ بلخوجة عبد العزيز :تمظهرات أنساق تشكل الصور في بيانات عبد الوهاب البياتي، مجلة لغة كلام، العدد 08، الجزائر، 2019، ص137.

ويرى البعض أنها ما ترسمه كلمات اللغة من الأحاسيس والمشاعر والأفكار والأخيلة،
 لذهن المتلقي بعد أن كانت تلك الأشياء متمثلة في ذهن الكاتب، ومن ثم تتجسد بفعل اللغة
 وصياغاتها التعبيرية وأساليبها الفنية، من خلال لغة تتوخى المجاز وضروب الإيحاء.¹
 أما أدونيس الذي كان من أعلام مجلة شعر أيضاً فيرى أن الصورة هي خرق للإطار
 الخارجي، ونفاذ إلى عمق الأشياء، وكشف جوهرها، فهي تحس الأشياء إحساساً كشفياً وفقاً
 لجوهرها وصميمها اللذين لا يدركهما العقل والمنطق، بل يدركهما الخيال والحلم.² والصورة عنده
 وحدة منسجمة متلاحمة الأطراف تنتفي معها الحدود التي تكون ظاهرة مع التشبيه الذي يجمع
 بين طرفين محسوسين؛ لأنه يبقى على الجسر الممدود بين الأشياء، فهو لذلك ابتعاد عن
 العالم، أما الصورة فتهدم هذا الجسر لأنها توحد فيما بين الأشياء، وهي إذ تتيح الوحدة مع
 العالم تتيح امتلاكه.

والصورة 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، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز
 والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني.³

أما "جابر عصفور من بين الدارسين الذين يرو أن مصطلح "الصورة الشعرية" جاء
 نتيجة التأثر بمصطلحات النقد العربي، و يقول في هذا الصدد: " باعتبارها وسيلة تعبيرية لا

¹ عبد الله بن متروك الرويلي : الصورة الشعرية في شعر صالح عودة، مجلة الذاكرة، العدد 01، المملكة العربية السعودية، 2022، ص226.

² هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1، 2010، ص53.

³ دلال هاشم الكنانى: الصورة الشعرية في الغزل العذري، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، سوريا، 2011، ص23.

تتفصل طريقة استخدامها، أو كيفية تشكيلها عن مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر، ويوجد مسار قصيدته، إما إلى جانب النفع المباشر أو جانب المنعة التشكيلية.¹

إن الصورة الشعرية طاقة مبتكرة تعرضية، غير هامشية في مفهوم الشعر، لأنها في الأصل (طاقة إيحائية، لاعتبارين، الأول أنها نسيج خيالي (إبداعى)، والثاني ربط علائقي غير مألوف، ولذلك فهي تعمل على توسع المسافة بين الدال والمدلول، أي بين الكلمة والمعنى، فهي تخلق عالماً خيالياً، إيحائياً.²

إذن إن الصورة الشعرية بهذا المعنى تجسيد لعمل الخيال وعلاقته بالرؤيا الشعرية

فالصورة جسد روحه المعنى. ونسيج يغرس اللحم في ذاكرة الشعر.³

فالصورة 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

أحواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه.⁴

ويعتقد باشلار أن الصور الشعرية ليست مجرد نتاج لوعينا المألوف. بالعالم العقلي

الموضوعي ذلك العالم الذي يفصل بين الذات والموضوع؛ وإنما بالأحرى الصور هي نتاج

مباشر للروح التي تقيم الحوار مع العالم، هذا الحوار الذي يتعذر وجوده عند العقل.¹

¹ بن طوير بارودي: تطور الصورة الشعرية عند العرب وخصائصها بين القديم والحديث، مجلة بدايات، العدد 01، الجزائر، 2022، ص153.

² فارس الرحاوي: مفهوم الشعر بين أدونيس ونزار قباني دراسة نظرية في نقد النقد، الطبعة الأولى، الدار العربية للموسوعات، لبنان، 2013، ص93.

³ فارس الرحاوي: المرجع نفسه، ص95.

⁴ دلال هاشم الكناني، مرجع سابق، ص23.

الصورة الشعرية لا هي كنائية ولا استعارية ولا تشبيهية إنما حركية بالمفهوم السينمائي
 اكشن (action) فمع ظهور السينما تغير مفهوم الصورة وبرزت "كوسيلة اتصال إنساني، تحمل
 إمكانات كبيرة، ووسيط تعبيرى متقدم " فهي أكثر تأثيراً في المتلقي لقربها من طبيعة النفس
 الشغوفة بالإثارة الميالة إلى الحركة.²

- مفهوم الصورة الشعرية عند القدماء

يعد الجاحظ (ت. 255هـ) أول من تحدث عن الصورة الشعرية فقال: «الشعر صناعة
 وضرب من النسيج وجنس من التصوير، أما قدامة بن جعفر (ت. 337هـ) فقد تبع الجاحظ
 في رأيه حين قال: «إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية والشعر فيها كالصورة
 كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها.» وعلى هذا الأساس يدعو الشيخان (الجاحظ
 وقدامة) إلى الاعتماد على التصوير والصناعة لبيان مدى جودة وريادة العمل الأدبي.³

أما مفهوم الصورة الشعرية عند محمد فكري الجزار فله ارتباط واسع برؤية الشاعر لبيئته
 ومحيطه به فيقول: " يرتبط مفهوم الصورة الشعرية برؤية الشاعر للعالم الموضوعي، ودور
 الخيال عبر موهبته وكفاءة الشاعر وهو مفهوم يتكئ على منظور يتماشى مع النشاط الفلسفي،
 فالصورة الشعرية تشكيل للمعطيات عمليتين تمثلان جناحي الوعي الإنساني بنفسه وبالعالم هما
 عمليتا (الإدراك و التخيل).⁴

¹ عادة الإمام: جاستون باشلار جماليات الصورة، لسوبر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 2010، ص157.

² جلول بن دبله : الصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة، مجلة العلوم القانونية والاجتماعية، العدد 04، الجزائر، 2021، ص628.

³ بغايد عبد القادر: الصورة الشعرية في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة النص، العدد 02، الجزائر، 2015، ص110.

⁴ محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص98.

ويربط "أرسطو" الصورة بإحدى طرق المحاكاة الثلاث، مما يعمق العلاقة بين الشعر والفن التشكيلي. فالرسم، كفن، يستخدم الريشة والألوان، بينما الشاعر يعتمد على الألفاظ والمفردات، ويصوغها في قالب فني مؤثر يترك أثره في المتلقي. لكي تكون الصورة حية في النص الأدبي وتحقق تأثيرها المطلوب، يجب أن تتجاوز النمطية والتقريرية، وهذا يتطلب وجود خيال يحررها. فالخيال هو الذي يأخذ القارئ إلى آفاق جديدة، ويخلق له عالماً مميزاً، ويعمل كعوامل غير مرئية تخرجه من العزلة والانغلاق. كما يعتبر "سقراط" الخيال نوعاً من الجنون الرفيع، بينما يعتقد "أفلاطون" أن الشعراء مسكونون بأرواح قد تكون خيرة أو شريرة.¹

ويُعزى الاعتقاد بأن الشاعر مهووس وله صلة بالأرواح والجن إلى تأثيره في الشعر العربي القديم. فقد نُسب إلى الشعراء المبدعين أن أرواحهم تتداخل مع الجن، كما ارتبطوا بوادي عبقر، الذي يُعتقد أنه موطن الجن. وكان يُعتقد أن وراء كل شاعر بارع جنٌ يدعمه ويُلهمه. استلهم العرب القدماء مفهوم الصورة من الفلسفة اليونانية، وخاصة من فلسفة أرسطو، حيث أدى فصل أرسطو بين الصورة والهَيُولي (المادة التي يصعب الإمساك بها) إلى التمييز بين اللفظ والمعنى في تفسير القرآن الكريم. وسرعان ما انتقل هذا التمييز إلى الشعر، الذي يُعتبر من الأدلة في تفسير القرآن، كما أشار الدكتور علي البطل.²

يعتقد الدكتور "فايز الداية" أن "السكاكي" في كتابه (مفتاح العلوم) قد ركز بشكل كبير على التفريعات، متجاهلاً الأصول والنصوص الإبداعية. ورغم أهمية جهود السكاكي، إلا أنها كانت تقتصر على التقنين والتعديد، بعيداً عن جوهر البلاغة وروحها. وهذا ما لاحظته العديد

¹ إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1959، ص141.

² علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري - دراسة في أصولها وتطورها -، دار الأندلس، ط 3،

بيروت، 1983، ص15

من علماء البلاغة الذين جاءوا بعد "السكاكي"، وكذلك كل من درس الكتب البلاغية القديمة. وقد أثر ذلك سلباً على الإنتاج الأدبي، الذي لم يجد من يقوم بتقييمه وإبراز جماله.¹

في ظل هذا السياق الذي اختلطت فيه القيم النقدية وضاعت فيه المفاهيم البلاغية الأساسية، وضع "عبد القاهر الجرجاني" الأسس الرئيسية للبناء النقدي العربي من خلال فهمه لطبيعة الصورة، التي يعتبرها مرادفة للنظم أو الصياغة. فبالنسبة له، لا تعني نظرية النظم مجرد ترتيب الألفاظ بجانب بعضها، بل تتعلق بتوظيف معاني النحو التي تخلق تفاعلاً ونمياً داخل السياق.²

وبذلك، فإن الصورة وفقاً لنظرية النظم ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالصياغة. وليس من الغريب أن يظل النقد العربي في مكانه، مهتماً بالشكليات والتفريعات والتقنين لمختلف العلوم، وخاصة البلاغية منها. فالجاحظ "يعتبر الشعر نوعاً من التصوير، بينما "قدامة بن جعفر" قد أتاح المجال للمنطق في الشعر، مما جعل مفهوم الصورة يتأثر بهذه الثقافة النقدية، حيث أصبحت مقصودة لذاتها، أي أنها غاية وليست وسيلة لفهم الشعر وإبراز جمالياته للمتلقي. لذا، كانت الصورة عند النقاد القدماء جزئية وليست شاملة، إذ لم تكن تتجاوز كونها استعارة أو تشبيهاً أو كناية وغيرها من علوم البلاغة التي تهتم بتنميق المعنى فقط.

- مفهوم الصورة الشعرية عند الغربيين:

يُعرف الشاعر الفرنسي "بيار ريفاردي" (1889 - 1960) - وهو من المدرسة الرومانتيكية- لفظة صورة IMAGE بأنها: "إبداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق من

¹فايز الداية: جماليات الأسلوب، ص13

² أبو بكر الجرجاني، بن عبد الرحمان الجرجاني النحوي: كتاب دلائل الاعجاز، مطبعة المدني بالقاهرة، ط2، مصر، 1979، ص508.

المقارنة و إنما تتبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة، ولا يمكن إحداث صورة المقارنة بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل".¹

وتعتبر الصورة، وفقاً لـ "ريفاردي" وغيره من الرومانسيين، نتاجاً ذهنياً يعتمد بشكل أساسي على الخيال، حيث إن العقل هو الذي يدرك العلاقات بينها. وقد كان لنظرية "كولريديج" في الخيال تأثير كبير على تشكيل الصورة الشعرية، إذ يلعب الخيال دوراً محورياً في بنائها من خلال دمج عناصرها المختلفة. ترتبط الصورة ارتباطاً وثيقاً بالخيال، حيث يتمكن الخيال من نقل الصورة إلى مخيلة المتلقي، مما يؤدي إلى انطباعها بشكل معين وهيئة خاصة. وبالتالي، تعكس هذه الصورة مشاعر الشاعر تجاه الأشياء، وانفعالاته بها، وتفاعله معها.²

وعند استعراض المدارس الأدبية الحديثة ورؤيتها للصورة، نجد أن المدرسة (البرناسية) تركز فقط على الصورة المرئية المجسمة، المعروفة بـ(البلاستيكية)، متجاهلةً الذات الفردية. في المقابل، تتجاوز المدرسة (الرمزية) حدود الصورة كما تفعل البرناسية، حيث تسعى إلى استكشاف تأثيرها في أعماق النفس واللاشعور. وقد ابتكرت هذه المدرسة أساليب تعبيرية خاصة، مثل تصوير المسموعات بالمبصرات والمبصرات بالمشمومات، وهو ما يُعرف بـ(تراسل الحواس)³.

¹ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973، ص 168.

² مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص 237.

³ الأخضر عيكوس: الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية، مجلة الآداب، العدد 01، الجزائر، 1994، ص 77.

أما (السريالية)، فقد اعتبرت الصورة جوهر الشعر ولبه، وجعلتها تدفقاً يتلقاه الشاعر من أعماق وجدانه، مما يجعل الصورة تبدو خيالية وحالمة. في حين أن (الوجودية) رأت في الصورة عملاً تركيبياً يقوم الخيال ببنائه.¹

- مفهوم الصورة الشعرية عند المحدثين:

رؤية الصورة الشعرية عند المحدثين لا تختلف عن رؤية النقاد القدامى لها، فهي ليست بدعة ابتدعها المحدثون، أو اختراعاً جديداً على الشعر، بل هي قديمة قدم الشعر العربي (ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصور).² حيث تعتبر الصورة الشعرية عند إحسان عباس ليست بمفهوم جديد، حيث يشير إلى أن "الصورة كانت جزءاً أساسياً من الشعر منذ نشأته وحتى الوقت الحاضر. ومع ذلك، يختلف استخدام الصورة من شاعر لآخر، كما أن الشعر الحديث يتميز عن الشعر القديم في أسلوب توظيفه للصورة."³

فعتبر الصورة الشعرية في وجهة نظر الغربيين تعبيراً مكثفاً يتكون عادة من عناصر ملموسة مثل الخطوط والألوان وحركة الظلال، حيث تحمل في طياتها أفكاراً وعواطف. فهي توحى بأكثر من المعنى الظاهر وتعكس الواقع الخارجي، مما يجعلها تشكل كلاً متكاملًا. تتجاوز هذه الصورة الجانب الشكلي لتصل إلى أبعاد فلسفية، إذ تتكون من مجموعة من

¹ مرجع نفسه، ص 77.

² فؤاد رزق عبد الحليم فرحات: الصورة الشعرية عند علي بن الجهم، مجلة بحوث كلية الآداب، مصر، (د.س)، ص 6.

³ عايشي أماني، عرامي أسماء: الصورة الشعرية في ديوان ابن عبد ربه الأندلسي، مذكرة ماستر منشورة، الأدب العربي، جامعة بسكرة، الجزائر، 2021، ص 11.

العناصر الحسية التي تحمل معاني متعددة. يمكن تصنيفها إلى جانبين: الجانب الحسي الذي يركز على الفكرة والعاطفة، والجانب الاستعاري الذي يضيف عمقاً ومعاني إضافية للشكل.¹

2. أهميتها ووظيفتها

أما عن أهمية الصورة الشعرية فالثابت أنها مركز قوة الشعر، إنها مبدأ الحياة في القصيدة ومقياس رئيس المجد الشاعر " (لويس، 1982 ، ص 20) وهي بالنسبة للناقد المعاصر معيار دائم للحكم على مدى أصالة التجربة الفنية، بمعرفة حجم خبرتها الإمتاعية، كما أنها عتبة المتلقي إلى اللذة، فوحدها القادرة على جرفه إلى عوالم مخملية لا تعد أو تحد، انطلاقاً مما ينتقى لها من مسالك لغوية، تصرفها عن بداهة المعطى التشكيلي إلى استشراف المستهام عبر مسافات التخيل الممتدة في الزمن القرائي؛ لأن النص المغرق في الصورة الشعرية هو نص مشبع بشعرية الصورة لزاماً، ما يجعل منه ملغزة أبدية، حيث لا سلطان للمؤلف على ما أراد أن يقول، فإنه قد كتب ما كتب، وعندما ينشر النص يكون كالجهاز الذي يستطيع أن يستخدمه كل فرد بأسلوبه وطريقته، فتكون القصيدة جزءاً من الوجود الحي المتكامل، الذي يُحقق فيه كل منا وجوده الخاص.²

ويتحدث "سي . دي . لوس" عن أهمية الصورة في قوله: إن كلمة الصورة قد تم استخدامها من خلال سنة الماضية، أو نحو ذلك كقوة غامضة ومع ذلك فإن الصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغير كما

¹ هارون مجيد: الصورة الشعرية بين القديم والحديث قصيدة "أغنية إلى الريح الشمالية" لمحمود درويش، مجلة موازين، العدد 01، الجزائر، 2019، ص11.

² أسماء حمايدية: الصورة الشعرية وشعرية الصورة في قصيدة الهايكو الجزائرية المعاصرة (مقاربة سيميائية لنماذج مختارة)، مجلة دراسات اجتماعية وإنسانية، العدد 02، الجزائر، ص374.

يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهرى يمكن أن يتغير بدون إدراك ولكن المجاز (الصورة) باق لمبدأ الحياة في القصيدة وكمقياس رئيس المجد الشاعر " يعني هذا أن الصورة موجودة في كل القصائد وهي شيء ثابت لا يتغير ما دام الشاعر يكتب ويعبر عن وجدانه وتجاربه.¹

فالصورة الشعرية هي من الأركان والعناصر المهمة في القصيدة، التي تتألف مع بعضها البعض؛ لتكمل لنا القصيدة أو العمل الأدبي بشكل عام وتظهره في أبهى صورة، وهو ما يريده الشاعر ويقصده من أول مرحلة في إنشاء القصيدة هي أن يرتضى القصيدة في نفسه، ويؤثر بها في سامعيه، ولهذا يستخدم الصورة ويجعلها من أولى اهتماماته، فهي التي تعطيه القدرة على تصوير خاطره ومشاعره وتجربته، وليس هذا فحسب بل ينقل لنا صورة الواقع بالنسبة له، ومن الزاوية التي يراه بها.²

- وظيفتها:

إذا كانت الصورة الشعرية تستخدم لتحقيق النفع المباشر، فإنها أيضا تهدف إلى إقناع المتلقي بفكرة من الأفكار، والإقناع له أساليب متنوعة التي تبدأ بالشرح والتوضيح وتقترن بالمبالغة وتتصاعد حتى تصل إلى التحسن والتقبيح.³

¹ رقية بن سعدي، سارة مقرب : الصورة الشعرية في "ديوان مداد من غيوم" لسعد بن عبد الله الغريبي، مذكرة ماستر منشورة، الأدب العربي، جامعة بسكرة، الجزائر، 2022، ص19.

² فؤاد رزق عبد الحليم فرحات: مرجع سابق، ص3.

³ وداد لطرش : الصورة الشعرية في شعر عبد الحميدشكيل، مذكرة ماستر منشورة، الأدب العربي، جامعة قالمة، الجزائر، 2017، ص20.

لقد أفاد علم النفس التحليلي في الكشف عن المراحل الأولى لتشكل الصورة بدءاً من مكونات النفس، وتفاعل المثبرات معها وصولاً إلى نتاج فني مؤثر " حيث المنبهات الأولى في النفس في مراحل الخاطرة أو الخواطر عند إثارة الكوامن بالتصادف مع المثبر الأول أو المنبه الكامن أو الخاطرة، أي عند تكوين أول بذرة في النفس في سبيل نوع ما من الإنتاج النفسي . فقد تعددت ألوان الصورة النفسية وأثرها في سريرة الشاعر، فنجده في قصائده يكشف عن معاناة نفسية مع الذات.¹

كما تعتبر الصورة الوسيلة الأساسية التي يستخدمها الشاعر لاستكشاف تجربته وفهمها، مما يمكنه من منحها المعنى والترتيب. بمعنى آخر، لا يمكن للشاعر الاستغناء عن الصورة، إذ تمثل جزءاً مهماً من تعبيره عن واقعه بشكل منظم ومؤثر.² تُعد الصورة الشعرية أداة فعالة لنقل التجربة، سواء كانت جزئية أو كلية، حيث تلعب دوراً أساسياً في تشكيل الرؤية الشعرية بشكل فني. كما تُعتبر وسيلة لترجمة أفكار الشاعر بأسلوب فني، مما يساعده على التعبير عن رؤيته للواقع الذي يحيط به.³

3. أنواع الصور الشعرية

- **الصورة المفردة:** وهي أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تبنى منها الصورة الشعرية الحديثة، ويتضح على الرغم من استقلالية كل صورة عن الأخرى تلاحمها ببقية أجزاء الصورة في السياق الكلي. والسؤال الذي يطرح نفسه هو: هل استطاع سعدي أن يحول المفردة الحسية في

¹ دباب رانيا، ميزاب خالد : الصورة الشعرية في موحشات "ابن زهر الأندلسي"، مذكرة ماستر منشورة، الأدب العربي، جامعة بسكرة، الجزائر، 2020، ص10.

² سارة ماطي، مريم بيطل : بلاغة الصورة الشعرية في ديوان "مسكين الدارمي"، مذكرة ماستر منشورة، الأدب العربي، جامعة جيجل، الجزائر، 2019، ص31.

³ علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط4، مصر، 2002، ص91.

الصورة إلى إشارة انفعالية كامنة في كل منها؟ وللإجابة عن هذا السؤال ينبغي تناول أساليب بناء القصيدة ممثلة بتراسل الحواس، والتشبيه والوصف المباشر، وتبادل المدركات.¹

يتم بناء الصورة المفردة عن طريق تراسل الحواس، إذ تتداخل العناصر الحسية بما تشتمل عليه من ألوان، وأشكال، ولمس، ورائحة، وطعم، فتتشترك جميعها لتشكيل الصورة الشعرية، كأن يقوم الشاعر بخلع صفة حاسة البصر على حاسة السمع، فما يدرك بالبصر يصبح مسموعاً والمسموع يصبح مرئياً، وما حقه أن يسمع يشم وهكذا...²

- **الصورة المركبة:** تعرف الصورة المركبة بأنها مجموعة من الصور المفردة التي يأتلف بعضها مع بعض بوحدة منطقية أو نفسية أو معنوية، من أجل تقديم موقف انفعالي على قدر من التعقيد أكبر من أن تستوعبه صورة بسيطة.³

- **الصورة الكلية:** تعرف الصورة الكلية بأنها القصيدة الكاملة التي تمثل تجربة من تجارب الشاعر، إذ تتماسك الصورة، ويتتابع الحدث فيها نفسياً وفنياً من خلال نمط متوتر غالباً ما يشوبه التكتيف والاختزال.⁴ فالصورة الشعرية الحديثة أضحت شبيهة بالصورة السينمائية أو اللوحة في تقطيعها واعتمادها على الجزئي الموحى، والطبيعة الحلمية القائمة على اللقطات المتجاورة، والمتراكم والمتداخل في لا وعي الشاعر وذاكرته.⁵ وظهر هذا النمط من الصورة مع الدعوة إلى الوحدة العضوية التي تنظر إلى القصيدة على أنها جسد واحد تمتد فيه الصورة عبر

¹ امتنان عثمان الصمادي: شعر سعدي يوسف (دراسة تحليلية)، المؤسسة العربية للدراسات للنشر، الطبعة الأولى، 2001، الأردن، ص131.

² على عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص81.

³ امتنان عثمان الصمادي: مرجع سابق، ص 142.

⁴ يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق، دار الطليعة، بغداد، 1978، ص182.

⁵ امتنان عثمان الصمادي: مرجع سابق، ص156.

أبيات عدة، أو مقطع أو القصيدة كاملة أو ربما الديوان كله بحيث نمضي في مشاهد متسلسلة، عناصرها اللون والحركة والصوت، وذلك باعتبارها وحدة الشعور أو الإحساس الذي ينتشر في سائر أجزاء العمل الفني، فيلون صورها وموسيقاها بلون واحد تابع من موقف نفسي يعانیه الشاعر لحظة انطلاقه بالعمل الفني، وبناء على ما سبق يصبح النمو والتكامل والتماسك والاتلاف من أهم السمات المميزة للصورة الكلية.¹

- الصورة الشعرية في العنوان:

لقد أضى العنوان معدوداً في الدراسات النقدية الحديثة مما يسمى بـ "النصوص الموازية"؛ من حيث هو أول علامة على طريق التلقي، ومفتاحاً سيمويّاً يختزل بنية النص وكنهه في كلمة أو بضع كلمات. ولذا سلكه جيرار جينيت في كتابه "عتبات" ضمن مفهومه عن النص الحاشية". وقد أولى - وغيره من النقاد الغربيين الذين تطرقوا إلى هذه الظاهرة - هذا الضرب من النصوص اهتماماً خاصاً لما ترسمه للقارئ من آفاق للتوقع والتلقي. ومن تلك المنطلقات تبلور في الدراسات النقدية الحديثة ما بات يعرف بـ "علم العنونة".² فالعنوان، بوضعه الأولي في مقدمة النص، هو ما يمنح العمل الأدبي هويته الرسمية ويثير في المتلقي حماسة الذائقة المطلوبة من قراءته. كما يثير فضوله. من هنا، يصبح استكشاف العلاقة بين العناوين كمدخل وعتبة، وبين النص كمحتوى وأصل، وسيلة تتيح للقارئ القدرة على فك شفرات البناء الداخلي، سواء من الناحية الشكلية أو الدلالية، للنص الأدبي المقروء.³ من هنا نستطيع أن

¹ محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1986، ص294.

² عبد الله الفيقي: حادثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية (قراءة نقدية في تحولات المشهد الإبداعي)، ط1، النادي الأدبي بالرياض، المملكة العربية السعودية، 2005، ص15.

³ شعبان إبراهيم حامد: شعرية العنوان في القصيدة الحداثية (أحمد مطر نموذجاً)، مجلة كلية الآداب، جامعة المنيا، مصر، (د.ت)، ص5.

تُدرِك أهمية العنوان وشعريته، على الرغم من المساحة المحدودة التي يشغلها في النص. فهو يحمل في طياته العديد من الإيحاءات والتأويلات التي تتيح لنا استكشاف العديد من جوانب الخطابات الشعرية المعاصرة. كما يمكننا أن نكشف عن عمق مخزونها الدلالي الذي لا يظهر بسهولة، إلا إذا أخذ الدارس في اعتباره دور العنوان في تشكيل اللغة الشعرية، ليس فقط كمكمل يدل على النص، بل أيضاً كعلامة تربط النص بعلاقات من الاتصال والانفصال في آن واحد.¹ تُعتبر علاقة الاتصال بنية نصية تحمل قيمة دلالية تتيح لنا استكشاف الخطاب الشعري بشكل شامل. فهي تمثل أول عنصر أسلوبى يجذب انتباه القارئ أثناء قراءته للنص الإبداعي. بالإضافة إلى ذلك، تعكس هذه العلاقة وعي الشاعر المعاصر وثقافته، فضلاً عن اتساع معرفته وتفاعله مع اللغة الشعرية. تنطلق هذه العنونة من مقطع لغوي قد يكون أقل من جملة، أو نصاً، أو عملاً فنياً.² حيث يعتبر العنوان هو العنصر الذي يحدد طبيعة الشعر ويمنحه معناه الواضح. فمن الممكن أن يساهم العنوان في تشكيل نوع معين من الشعر، حيث يثير في ذهن القارئ أفكاراً وتأويلات متعددة، مما يدخله في دوامة من التأويلات ويحفز قدراته القرائية بناءً على فعالية العنوان. وبالتالي، يمكن أن يكون العنوان لحظة تأسيسية تساهم في بناء النص الشعري أو قد لا تؤدي إلى ذلك على الإطلاق.³

- الصورة الرمزية:

¹ هاشمي قشيش: شعرية العنوان في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد 02، الجزائر، (د.ت)، ص120.

² مرجع نفسه: ص 120.

³ وردة مباركي: شعرية العناوين في ديوان "أثر الفراشة" لـ محمود درويش، مذكرة ماستر منشرة، الأدب واللغة العربية، جامعة بسكرة، 2005، ص47.

تعتبر الصورة الشعرية رمزًا ينبع من اللاشعور، حيث يكون الرمز أكثر غنى وتأثيرًا من الحقيقة الواقعة، كما أنه يحظى بشعبية أكبر. يظهر الرمز في الخرافات والأساطير والحكايات والنكات وكل ما هو مأثور شعبي.¹ ولا يقوم الشاعر بخلق صورته من العدم، بل يختار من الإمكانيات المتاحة في اللغة، ويستند إلى مدركاته الحسية المختزلة، ليقوم تفاعلًا خاصًا يساهم في تشكيل نظام لغوي قادر على إبراز الدلالات التي تحملها التجربة الشعورية والفنية. وهذا يتمشى مع فكرة أن "اللغة في جوهرها رموز تم الاتفاق عليها لإثارة معانٍ وعواطف في النفس".² وللرمز أنواع تتمثل في:

- أنواع الرموز:

أخذ الرمز في الأدب عدة أنواع تتمثل في:

الرمز الأسطوري: يعتبر من المصادر اللاشعورية التي يستند إليها الفنان في رسم صورة فنية، معتمدًا على خياله الواسع. ويُعد الرمز الأسطوري من أكثر الرموز انتشارًا في الأدب العربي الحديث والمعاصر، حيث يحمل دلالات متعددة استلهمها الشاعر من مصادر متنوعة. بعض هذه المصادر يعود إلى التراث العربي القديم، بينما يأتي البعض الآخر من الحضارة اليونانية أو البابلية. ومن بين الرموز الأسطورية الشائعة في الشعر العربي نجد: عشتار، السندباد، شهريار، سيزيف، وتموز، وغيرها. وعادةً ما ينبع الرمز الأسطوري من حدس الفنان الذي يتفاعل مع اللحظة الراهنة، مستندًا إلى تجربته المباشرة ليعكس انطباعًا كليًا مشوبًا

¹بومالي حنان: تشكيل الصورة الشعرية في النص الشعري العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 23، الجزائر، 2018، ص135.

² المرجع نفسه.

بالعواطف.¹ وطالما ما أقبل شعراء العصر الحديث والمعاصر نحو استخدام هذا النوع من الرموز، الذي أضفى على النص الشعري المعاصر البعد الدلالي المطلوب، ورسم مساراً رمزياً للشعر، وهذا يعكس اعتماد الشاعر المعاصر على التراث الأسطوري، الذي يمثل في النهاية نظاماً معرفياً كان جزءاً من التاريخ الحضاري والثقافي للبشرية.²

الرمز الديني: يقصد هنا الرموز المستمدة من الكتب السماوية، مثل القرآن الكريم والإنجيل والتوراة. تشمل هذه الرموز قصص الأنبياء، وبعض سور القرآن، بالإضافة إلى أماكن تحمل دلالات دينية، إلى جانب الأحاديث النبوية وأقوال الفقهاء والصحابة.³ وتعتبر معظم الفلسفات والديانات أن التجربة الدينية لا يمكن التعبير عنها إلا من خلال الرموز. لذا، يجب أن تُفهم كل لغة دينية بشكل رمزي وليس حرفياً، وعندما تحاول أن تأخذ معتقدك الديني بمعناه الحرفي، ستواجه العديد من التناقضات.⁴

فالرمز الديني لدى "ناصر" لوجيشي يشير إلى كل رمز موجود في القرآن الكريم أو في الكتاب المقدس، سواء القديم أو الحديث.⁵ حيث تتناول معظم الديانات عوالم خفية لا يمكن للعقل إدراكها إلا من خلال الاستشعار والحدس، مما يستدعي استخدام الرموز التي تعبر عن التجارب الحسية. هذا الأمر دفع الروائيين إلى استغلال الرموز الدينية في أعمالهم، حيث

¹ عبيدة السبطي: نجيب بخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة القديمة، ط 1، الجزائر، 2009، ص102.

² سلمان محمد، ريوقي عبد الحليم: الرمز والمعنى بين المقصدية والمقبولية في الشعر العربي الحديث والمعاصر - دراسة نماذج - The Symbol And Meaning Between Writer's Intentionality And Acceptability In Modern And Contemporary Poetry - a Study Of Models، مجلة الكلم، المجلد 9، العدد1، الجزائر، 2024، ص238.

³ نسيم بوصول: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع الثقافة، الجزائر، ط1، 2003، ص 117.

⁴ محمد كعوان: مرجع سابق، ص 111.

⁵ ناصر الوحيشي: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ط1، ص 10

تضفي على النص أبعاداً نفسية وروحانية في الذات، مما يؤدي إلى كسر النمطية في الإحياءات الخطابية. وتساعد هذه الرموز الكاتب في نقل أفكار ومواقف يصعب التعبير عنها بطرق أخرى.¹

الرمز الطبيعي: تعتبر الطبيعة مصدر إلهام لا ينضب للشعراء والفنانين، حيث اتخذها الشعراء العرب المعاصرون وسيلة للتعبير عن مختلف المشاعر والأحاسيس والحالات النفسية التي يعيشونها، والتي تتباين من شاعر لآخر من حيث المفهوم والأسلوب.² وقد اهتم الشعراء العرب المعاصرون على استخدام الرموز الطبيعية لما تحمله من دلالات تعكس الواقع الذي يعيشونه. فالرمز يعد وسيلة لتجسيد مشاعرهم وحالتهم النفسية. وتعتبر الطبيعة، بما تحتويه من عناصر ومدلولات، عنصراً أساسياً في التصوير الرمزي الذي يسهم في إبراز رؤية الشاعر لعالمه الشعري الفريد، الذي يعكس رؤيته للوجود والعالم. وذلك اعتماداً على حقول معجمية تمنح الأشياء وجودها وتجسدها.³

الرمز الواقعي: يقوم الشاعر بتجريد الرمز الواقعي من بعض دلالاته الحقيقية ليتمكن من إضافة أبعاد تجربته الشخصية إليه، ويتشكل المعنى الرمزي من خلال التفاعل بين المدلول الواقعي للرمز والمدلول الرمزي، كما هو الحال مع الرموز الأخرى. ويُعتبر واقع الشاعر المعاصر من أغنى مصادر الرموز في شعرنا الحديث، لأنه يعكس حياته الواعية واللاواعية، ويعبر عن

¹ السعيد بوسقطة: مرجع سابق، ص 24

² عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص171.

³ محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط3، 1984، ص 199.

واقعه النفسي بما يحتويه من رؤى وأوهام ورغبات مكبوتة، التي تتجلى في العمل الشعري بأشكال رمزية تخفي جذورها ومصادرها.¹

الرمز التاريخي: يقصد بالتوظيف الرمزي لبعض الأحداث التاريخية أو الأماكن المرتبطة بوقائع معينة استحضار أحداث تاريخية وأماكن قديمة تعزز الموضوع المراد التعبير عنه.² أي توظيف أحداث وشخصيات تاريخية تراثية وربطها بالواقع المعاصر، بهدف إحياء التراث وتوظيفه في النص بطريقة تمزج بين الماضي والحاضر والمستقبل.³ وذكر زايد عشري أن الشخصيات والأحداث التاريخية لا يمكن اعتبارها مجرد ظواهر عابرة تنتهي بانتهاء زمنها، بل إن اللحظة الواقعية لها تجعلها تعبر الزمن بشكل خطي، مما يخلق واقعا جديدا يستحضره كل من المبدع والمتلقي. والدليل على ذلك هو البطولات التي حققتها شخصيات تاريخية والأحداث التي تركت بصماتها في السياق التاريخي، حيث ستتحول هذه العناصر إلى رموز تعبر عن التاريخ، وتصبح أيقونات تنتمي إلى المجال السيميائي الرمزي، مما يتيح للمتلقي المعاصر تأويلات وتفسيرات تتجدد مع كل قراءة للنص.⁴

¹ رلى يوسف صبحي عصفور : الرمز في الشعر الفلسطيني المعاصر (فواز عيد ومحمد القيسي وأحمد دحبور) أنموذجا، أطروحة دكتوراه منشورة، اللغة العربية وآدابها، الجامعة الأردنية، الأردن، 2013، ص106.

² نسيم بوصول: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر والطباعة، ط1، الجزائر، 2003، ص141.

³ سلمان محمد، ريوقي عبد الحليم: مرجع سابق، ص239.

⁴ علي زايد عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، 1978، ص120.

الفصل الثالث

الصورة الشعرية دلالاتها
وأبعادها المشهدية ونظام التصوير

1. الصورة البلاغية
2. الصورة الذهنية والصورة الرمزية
3. الصورة الحسية
4. الصورة المكررة في الديوان

1. الصورة البلاغية في ديوان ترانيم الروح

تعد الصورة البلاغية اللغة الإنسانية الأولى، وهي بطة الهدف الأسمى للغة الشعرية، وانطلاقاً من طبيعة تركيبها ودرجتها من البساطة والتعقيد، والوضوح والخفاء في إبراز المعنى صنفنا إلى أصناف أهمها الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية.¹ فالدكتور عبد القادر القط يرى أن الصورة 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 مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في اللغة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني.²

فالصورة البلاغية هي تعبير الشاعر عن أفكاره وعواطفه وتجربته بألفاظ وتراكيب مُستعملاً لغةً فنية موحية استعمالاً مجازياً من تشبيه أو استعارة أو كناية، يكون الخيال أو العالم الخارجي أهم عناصرها بإظهار المعنى مجسماً ممثلاً، بغية التأثير في المتلقي وإقناعه لإحداث الدهشة والانفعال.³

وسبب تسميته بهذا المصطلح بالصورة البلاغية؛ لأن الصور تختلف في تأثيرها على النفس، سواء في ذلك الصور الكلامية أم الصور الحسية، فهناك الصورة التي تروك وتعجبك، وهناك الصورة التي تستكره وتستبشع، ولكن ثالثة تصل إلى أعماق نفسك، بل تهز هذه النفس

¹ لخميسي شرفي: جمالية الصورة البلاغية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، مجلة قراءات، ع 01، الجزائر، 2011، ص 03.

² حنان علي مشعل: الصورة البلاغية بين الرمز والدلالة وثر الإمام الجرجاني في ذلك -دراسة نظرية تطبيقية-، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، مج 01، ع 24، مصر، (د.س)، ص 812.

³ طركي الأحمد فراس: تعريف مفهوم الصورة البلاغية عند بعض النقاد العرب القدامى والمُحدثين، مجلة كلية الآداب واللغات، مج 06، ع 01، الجزائر، 2020، ص 252.

هزة طرب وتقدير، فبقدر ما يبديع المصور في تحسين صورته، يكون لها من التأثير في نفوس الآخرين.¹

1.1. الاستعارة:

الاستعارة من الفنون البلاغية الحيوية التي جرت على أذواق الشعراء والأدباء وأبدعوا في اصطناعها والتنوع في أنماطها، حتى قبل أن يتم التععيد لها وحصرها في أشكال فنية محددة وكان كل ذلك تسيره فطرتهم، بمنأى عن أي معرفة نظرية أو أي وعي تحليلي لطرق استخدامها فكانت الاستعارة بذلك أمرا أصيلا في الأدب، مثل السليقة قبل وضع النحو، وهذا ما قرره أرسطو حين قال: "إن امتلاك ناصية الاستعارة كان ولا يزال من أعظم الأشياء، لأنها الشيء الوحيد الذي لا يلحق وهي أيضا سمة العبقرية الأصيلة".²

قام أرسطو بإدراج الاستعارة ضمن المحاكاة أو التخييل و التخييل - كما نعلم - سمة فطرية في البشر، و هي سمة جوهرية في الخطابات الشعرية كما تلعب دورا بارزا في مستوى الأقاويل الخطابية والتخييل يجعل من الاستعارة مفهوما واسعا يشمل العديد من الألوان البلاغية إن لم نقل أنه يشملها كلها، بالتالي، صعوبة التمييز بين ما هو مستعار و ما ليس كذلك.³

عرف الجرجاني الاستعارة بقوله: اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون اللفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية".

¹ طركي الأحمد فراس: مرجع نفسه، ص 253.

² تور الدين دحمان: الوظيفة الجمالية للصورة الفنية، مجلة الأثر العدد 22، جوان 2015، ص 13.

³ لخذاري سعد: الاستعارة، وحدة التسمية واختلاف في الحدود والمفاهيم، مجلة الأثر، ع 20، الجزائر، 2014، ص 214.

ويقول في موضع آخر: "واعلم أنه قد كثر في كلام الناس استعمال لفظ "النقل" في الاستعارة فمن ذلك قولهم: "إن الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على سبيل النقل".¹ وقد تلجى أسلوب الاستعارة في الديوان من خلال:

"الحب قوة لا تعرف الحد"²

تستخدم استعارة حيث شبّهت الحب بقوة جامحة بلا قيود أو حدود، لكن دون أن تذكر أداة التشبيه، مما يجعلها استعارة مكنية. هذه الصورة توحى بعظمة الحب وقدرته على تجاوز كل المعوقات، بما فيها "قوانين العشيرة" التي تمثل التقاليد الصارمة.

"تور القلب أنت.... نسيم الروح... أنت".³

هذه استعارات مكنية، حيث شبّه المحبوبة بـ"تور" و"نسيم"، وهما شيئان غير ماديين، دالان على الحياة والراحة والدفء. لم يصرّح بالمشبّه به، لكنه أضفى صفات معنوية على الحبيبة تجعلها مركزاً للحياة والصفاء.

في قولها أيضاً:

"أهواك روحا تشظت".⁴

استخدمت الشاعرة استعارة مكنية، إذ شبّهت الروح بالمادة القابلة للتشظي (أي الانكسار والتمزق كقطع الزجاج أو المعدن). المشبه به محذوف لكن أثره ظاهر في الفعل "تشظت"، مما

¹ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق: محمود محمد شاكر، دار المدني، ط1، السعودية، 1991، ص434.

² نعيمة السعدية: ترانيم الروح (خريشات في جدار الذاكرة)، واو للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2021، ص36.

³ نعيمة السعدية: الديوان، ص37.

⁴ مرجع نفسه: ص40.

يعكس حالة الانكسار النفسي والعاطفي الشديد للحبيبة، وكأن روحها لم تعد تحتل الحب أو البعد.

وذكرت:

"طلع البدر داخلي" ¹.

استعارة مكنية أخرى، حيث صوّرت لحظة الصفاء الروحي أو النور الداخلي كأنها قمر (بدر) يشرق في داخل النفس. العنصر الغائب هنا هو المشبه به الصريح (القمر)، بينما يدل الفعل "طلع" واسم "البدر" على النور والإشراق، في إشارة إلى لحظة إلهام أو طهارة داخلية.

"عن حلم مصلوب" ².

استعارة مكنية، شبهت الحلم بشخص مصلوب كما يُصلب الجسد ظلماً. الحلم هنا لم يُحقّق بل قتل عنوةً. المشبه: الحلم؛ المشبه به: إنسان مصلوب (محذوف)، والعنصر الغائب هو أداة التشبيه، وقد استخدمت "مصلوب" لتعكس الألم العميق والخذلان. وفي قولها:

"تذوب أنفاسك في أنفاسي" ³.

استعارة مكنية، شبهت الأنفاس بسائل يمكنه الذوبان، للدلالة على الاندماج الكامل بين الحبيبتين. المشبه: الأنفاس؛ المشبه به: مادة قابلة للذوبان (محذوف)، وجه الشبه: الالتحام والاتحاد.

¹مرجع نفسه: ص 43.

²نعيمة السعدية: الديوان، ص 44.

³مرجع نفسه: ص 45.

2.1. الكناية:

لغة: هي أن تتكلم بشيء وتريد غيره

فأصل الكناية ترك التصريح بالشيء وستره بحجاب ما مع ارادة التعريف به بصورة فيها اخفاء ما بحجاب غير ساتر ستر كاملا

اصطلاحا:

هي اخفاء المعنى مع ذكر الدليل والاشارة عليه، أو اللفظ الذي استتر معناه واختفى، ولا يفهم إلا بقريئة.¹ ومن بين المقاطع والأبيات التي ظهرت فيها الكناية نرى:

في قولها:

"توأم... يقولون"²

نجد كناية عن التوافق الروحي أو النفسي العميق بين المحب والمحبوب، فهي لا تقصد التوأم الحقيقي بالميلاد، بل تشير إلى مدى التشابه والتلاحم في المشاعر والرغبات، مما يوحي برابطة وجودية خاصة.

"تراني الناس ولا أراني"³

¹شبرو زهرة السعادة، ميسة سبأ: دراسة تحليلية نقدية لدرسي التشبيه والكناية طور المتوسط، مجلة العلوم الإنسانية، مج 08، ع 01، الجزائر، الجزائر، 2024، ص107.

² الديوان، ص 37.

³ الديوان، ص 43.

هذه كناية عن الغربة النفسية أو الانفصال الوجودي، إذ ترى نفسها غائبة عن ذاتها رغم أن الآخرين يرونها حاضرة. توحى الكناية بفقدان التوازن الداخلي أو العيش بين عالمين: الظاهر للناس والباطن للروح.

وفي قولها:

"أغمض عيني فأراك"

"أفتحها فلا أرى سواك".¹

في العبارة "أغمض عيني فأراك / أفتحها فلا أرى سواك"، نلاحظ استخدام كناية عن التعلق الشديد بالحبیب. فحين يغمض المتكلم عينيه، يظل يرى الحبيب في خياله، ما يدل على حضوره العميق في اللاوعي والوجدان، وعند فتح عينيه لا يرى غيره، ما يوحي بسيطرة صورته على الواقع والبصر. هكذا تبني العبارة كناية تعتمد على الفعل الظاهري (فتح/إغماض العين) لتشير إلى المعنى الخفي (الهيام المطلق)، دون أن تصرح به مباشرة، مما يجعلها بلاغة راقية في التعبير عن الحب.

3.1. التشبيه:

يعرفه على أنه: " القول بأحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، وذلك قولك زيد شديد كالأسد فهذا القول الصواب في العرف داخل في محمود المبالغة، وإن لم يكن زيد في شدته كالأسد على الحقيقة، على أنه قد روى أن قال لبعض الشعراء زعمت أنك لا تكذب في

¹ الديوان، ص 47.

شعرك، وقد قلت: ولأنت أجرا من أسامة أو يجوز أن يكون رجل أشجع من أسد، فقال: قد يكون ذلك، فإن قد رأينا مجرأة بن ثور فتحمدية، ولم تر الأسد فعل ذلك، فهذا قول.¹

نجد أن القدماء من ناحية التعريف قد تناولوا التشبيه على أنه صورة حسية شكلية بلاغية غرضها توضيح فكرة وتقويتها، وصبت كل التعريفات على ضرورة تشبيه شيء بشيء، ليدل على حصول صفة المشبه به في المشبه، ويُشترط أن تكون من أظهر صفاته وأخصها بها، وإلا لم يعلم حصولها في المشبه، كما إذا شبه زيد بالأسد في بخره، وأن يكون وجودها في المشبه به، وإلا لزم الترجيح من غير مرجح، اللهم إلا في التشبيه المقلوب لقصد المبالغة في تلك الصفة، وهو في الحقيقة إفادة اللازم بعبارة الملزوم، فإن تشبيه زيد بالأسد ملزوم بشجاعته، لكون الشجاعة أظهر صفاته وأخصها بها، وقد عظم علماء البلاغة أمر التشبيه، لكونه أعلق بالطبع، وأذ للنفس، وله نفع عظيم في باب الخطابة في المدح والذم، والافتخار وغيرها.²

وظهر التشبيه في الأبيات التالية:

"حكايتها أغرب من خيال".³

هنا تشبيه ضمني، حيث يشبه حال الأميرة أو الحبيبة بقصص الخيال المفرط في الغرابة. هو لا يستخدم أداة التشبيه بشكل مباشر، لكنه يقيم مقارنة ضمنية تؤكد على ندرتها وتميزها.

وفي قولها: "الهيام يجتاحني كتسونامي".⁴

¹ أبو هلال العسكري الصنائع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 239

² بسيوني عبد الفتاح، علم البيان دراسة تحليلية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، دب، 4، 2015، ص18.

³ الديوان، ص 39.

⁴ الديوان، ص 43.

نلاحظ تشبيهاً صريحاً حيث شُبه الهيام (الحب المفرط) بموجة تسونامي، باستخدام أداة التشبيه "ك". وجه الشبه هو القوة العارمة التي لا يمكن مقاومتها. هذا التشبيه يضيف طابعاً كارثياً على الحب، ويجسد شدته وهيمنته الكاملة على الذات العاشقة.

وفي قولها:

"حبك... جنين في أحشائي"¹

في هذا البيت، يصوّر الحب على أنه جنينٌ ينمو في الأحشاء، وهي صورة بلاغية بليغة تُعرف بالتشبيه البليغ، إذ حُذفت أداة التشبيه ووجه الشبه، وترك المشبّه والمشبّه به في تركيب مباشر يُوجي بقوة العلاقة بينهما.

فالحب هنا ليس شعوراً عابراً، بل كائن حي يتخلّق في داخلها، يتغذى من مشاعرها، يثقلها، يؤلمها، لكنه أيضاً يُشكّل جزءاً منها، لا يمكنها التخلص منه بسهولة.

"الحب نوم محب على صدر حلم به وزاره في غفلة من العمر"²

يشبّه الحب هنا بنوم هادئ على صدر الحبيب، حيث الراحة والسكينة والأمان. كما يُشبّه بحلمٍ مفاجئٍ زار الحبيب دون أن يشعر، أي أنه جاء فجأة، دون تخطيط. هذا التشبيه يمنح للحب صفات الهدوء والدفاء والمباغطة، مما يجعله لحظة جميلة خاطفة، تُبعث دون دعوة، لكن أثرها يبقى طويلاً.

وفي قولها أيضاً:

"أنت نجم حياتك"³

¹ الديوان، ص 51.

² الديوان، ص 60.

³ الديوان، ص 63.

تشبيهه صريح، حيث يشبّه الشخص بنجم، بمعنى أنه مرشد نفسه، ومصدر الضوء في طريقه.

يعبر عن تحفيز الذات، وتقدير القيمة الذاتية، وفيه تأكيد على أن النور الداخلي لا يطفأ إلا بالشك.

2. الصورة الرمزية والذهنية في القصيدة

1.2. الصورة الذهنية:

قد تعددت التعريفات التي قدمها الباحثون حول الصورة الذهنية ومن أبرزها كما عرفها الفيلسوف والصحفي الأمريكي والتر ليبمان " : Walter Lipman الصورة الذهنية المشتركة التي تحملها مجموعة من الأفراد والتي تتكون غالبا من رأي مبسط أو ناقص أو مشوه وقد تتمثل بموقف عاطفي تجاه شخص أو قضية أو حدث.¹

وهي تمثل الناتج النهائي للانطباعات الذاتية التي تتكون عند الأفراد أو الجماعات إزاء شخص معين أو أي شيء آخر له تأثير على حياة الإنسان.²

وقد نشأ مصطلح الصور الذهنية في أحضان علم النفس الاجتماعي ويعد "جوهانس افانجليستا بوركنجي" Johannes Evangelista Purkinje أول من أعطى وصفا دقيقا للصورة الذهنية البصرية عام ، 1819، ثم استكمل علماء النفس البحث في الموضوع وصلته بالتفكير ومنهم مؤسس علم النفس التجريبي الألماني ويليام فونت "Wilhelm Wundt سنة 1879 و"هيوم" الذي أشار إلى استحالة التفكير بدون الصورة الذهنية وأنها والفكرة مفهومان

¹ عائشة جيلد، الخيال وحضور الصورة الذهنية في الشعر الجزائري -شعر الأمير عبد القادر أنموذجا-، مذكرة ماستر منشورة، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2017، ص38.

² سفران بن سفر المقاطي، العوامل المؤثر في تشكيل الصورة الذهنية عن المؤسسات السعودية القائمة على الحج، مجلة جامعة أم القرى للعلوم التربوية والاجتماعية، مج 20، ع 01، المملكة العربية السعودية، 2010، ص441.

متشابهان ، وهذا لا يعني أنها لا تعتمد على الرموز اللغوية إلا أنها كثيرا ما تعول على الصور ليعاد تجميعها أو ترتيبها أو تجريدها، وأكد ذلك لاحقا عديد من الباحثين على أننا نستطيع أن نسترجع الماضي عن طريق الصور الذهنية.¹

كما يدل مصطلح الصورة الذهنية هذا إلى تصور وتخيل المثيرات حال غيابها، وتشير موسوعة علم النفس والتحليل النفسي أن الصورة الذهنية هي صورة أو تصوير حي في غياب المثير الأصلي بأن نتصوره ببصرنا العقلي.

إن المنظور النفسي للصورة الذهنية يشير إلى أنها ما يختزنه الفرد من معلومات وأفكار ومعان وانطباعات عن موجودات معينة، بما في ذلك شخصية الفرد في أبعاده الذاتية والاجتماعية وكذلك لما هو موجود في الوسط المحيط به اعتمادا على تواصل من نوع ما، أما عن كيفية تكون الصورة الذهنية فإنها تتمثل في أساليب ومحتوى التواصل بكافة مستوياته، فالإنسان كائن اجتماعي ومن خلال تواصله مع الآخرين والوسط المحيط به تكون لديه صورة ذهنية معينة عن الموجودات.²

الصورة الذهنية هي مجموعة من التصورات المجردة التي تتكون في عقل الإنسان نتيجة مدركاته ومعارفه، ويحتفظ بها وفق ترتيب معين لاستحضارها عند الحاجة. تتميز هذه الصور بالمرونة والتغير المستمر حسب الظروف، وليست ثابتة أو جامدة. الشاعر يمتلك قدرة خاصة على استحضار هذه الصور وتحويلها إلى عمل شعري يجسد تصوراته الداخلية، ويشارك بها الآخرين من خلال التعبير اللفظي، ما يمنح الصورة الذهنية بعداً فنياً وإبداعياً.³

¹ إرادة زيدان الجبوري، مفهوم الصورة الذهنية في العلاقات العامة، مجلة الباحث الإعلامي، مج 10، ع 09، لبنان، 2010، ص 162.

² صالح الشيخ: تكوين الصورة الذهنية للشركات ودور العلاقات العامة فيها، رسالة ماجستير منشورة، الأكاديمية السورية، سوريا، 2006، ص 5.

³ عائشة جبدل: مرجع سابق، ص 39.

ليس المقصود بالصورة الذهنية المصطلح اللساني المقابل للدال وإنما المقصود هو الصورة الشعرية العقلية التي تكون عناصرها مستمدة من الموضوعات العقلية المجردة فهي نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه له.¹ لأنها تخترق الحدود المرئية لتبلغ عمق الأشياء فتكشف عما تعجز عنه الحواس ،² وهي كذلك نتيجة خيال واسع لأن الخيال هو القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس.³

وتمثلت الصورة الذهنية في أبيات الشاعرة:

من قصيدة "خريشة":

"أنا الخيال والمنطق... قوة لا تصدق"

"أنا كل النساء... أنا حواء"⁴....

هذا المقطع يكشف عن صورة ذهنية للذات الأنثوية بصفتها كياناً رمزياً يحمل التناقض (الخيال والمنطق، الحب والجلال)، ويصور "حواء" كمفهوم ذهني جامع للأنوثة والمشاعر والقوة والهوية، لا مجرد شخص.

من قصيدة "شوق":

"أراك في دمي... في جروحي"

والشوق منك لأمس روحي"

سرّاً كنت بين القلب والروح

حلما بين الجفن والعين يلوح".⁵

¹ علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص 28

² صبحي التميمي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص 12

³ جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 13

⁴ الديوان، 13.

⁵ الديوان، ص 14.

هذه صور ذهنية ذات بعد عاطفي خيالي، يجسّد فيها الشاعر حضور الحبيب في أماكن لا تُرى: "في الدم، في الجروح، بين الجفن والعين"، مما يعكس عمق الصورة الذهنية في اللاوعي العاطفي.

من قصيدة "أنشودة...":

"يا... أنشودة يومي وسنيني

خذي... معك شوقي وحنيني"

"يا سورة... عشقي... وحنيني

يا... امرأتي... ألف مرة ضميني".¹

هذه المقاطع تعتمد على صورة شعرية ذهنية للحبيبة ككائن رمزي، لا شخصي، يُجسد "الأنشودة، السورة، الزهرة، النسيم، القدر" — وكلها تمثيلات ذهنية رمزية تتجاوز الواقع الحسي.

من قصيدة "منية القلب":

"وجودك جمال... عالمك خيال

خيالات على سفوح..."

"طفل غريب ألاعبه... ألملمه... وأنثره..."

هذه الأسطر ترسم صورة ذهنية خيالية للحبيب كجمال متخيّل، كطفل، كعالم خاص بالشاعر.

هذا تصوير داخلي ذاتي ينبع من التفاعل العاطفي والوجداني.

من قصيدة "ظل من لقاء":

"من فوق التلال

أرسم وجهك في السماء"

¹ الديوان، ص 17.

"ليتني منذ الأزل

كنت روحًا ولم أزل"

"ترسم خريطة أشواقنا الوردية".¹

والصورة الذهنية هنا تتجلى في استحضار الحبيب المتخيّل عبر الرسم الذهني ("أرسم وجهك في السماء")، وفي أمنية التحوّل إلى "روح" أو "صمت"، وهي أيضًا تجليات لتمثيلات ذهنية تتجاوز المحسوس.

2.2. الصورة الرمزية:

تعتبر الصورة الشعرية رمزا ينبع من اللاشعور، حيث يكون الرمز أكثر غنى وتأثيرا من الحقيقة الواقعة، ومن الرموز البارزة في الديوان نجد:

الرمز الديني:

أضفى توظيف الرموز الدينية القوة والمصدقية للنص الأدبي "توظيف النصوص الدينية في الشعر يعد من أنجح الوسائل، وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه وهي إنها مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره كما أسلفنا فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيا أو شعريا وهي لا تمسك به حرصا على ما يقوله فحسب وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضا، ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر - خاصة ما يتصل منه بالصيغ - تعزيزا قويا لشاعريته ودعمًا لاستمراره في حافظّة الإنسان " مما يساعد على نجاح الشاعر في استثمار رموزه من التراث الديني".²

¹ الديوان، ص 23.

² صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، (د.ت)، ص59.

وقد وظفت الشاعرة الجزائرية عدة رموز دينية في الديوان من بينها:

"كنت ميلاد فجر

وكنت أكبر درس

لحدس

حسبته قويا

فرماني عتيا

فكنت به نسيا منسيا"¹

العبرة "نسيا منسيا" تحمل إحالة دينية واضحة من القرآن الكريم (سورة مريم)، حيث قالها

المسيح لأمه في لحظة الوجد والمخاض والخوف: "يا ليتني متّ قبل هذا وكنت نسيا منسيا".

الرمز هنا يوظف هذه العبارة القرآنية للدلالة على حجم الألم، والنسيان القاسي، والخوف من

العار أو الذنب. وهي لحظة تداخل ديني-نفسية تحمل صرخة أنثى تتألم بعمق.

"برعاية الأحد الصمد".²

يستخدم الشاعر الرمز الإلهي "الأحد الصمد" في سياق الحماية والرعاية، مستلهما أسماء

الله الحسنى. هنا الرمز يوحي بالاعتماد الكامل على الله بعد خيبة الأمل في البشر، وتوظيفه

يمنح البيت بعدا قويا يرمز للتسليم للقدر والثقة في الرعاية الإلهية، مقابل تخلي البشر.

والسيف في قلب حواء

وهاييل ملطخ بالدماء".³

¹ الديوان، ص 71.

² الديوان، ص 37.

³ الديوان، ص 73.

حواء رمز ديني يمثل المرأة الأولى، واستدعاؤها هنا في مشهد مؤلم يعكس معاناة النساء من خيانة الرجال. و"هابيل ملطخ بالدماء" إشارة مباشرة إلى أول جريمة في التاريخ حسب القرآن والتوراة، حين قتل قابيل أخاه هابيل. الرمز يوظف القصة الدينية لتوصيف الظلم والخيانة على أنها ممتدة منذ بداية الخليقة.

من قصيدة:

"سلمت أمري للواحد الأحد

فلا شيء عنده مستحيل".¹

الشاعرة تلجأ إلى الله كرمز ديني مطلق للقوة والأمل، مؤكدة أن الحل والخروج من الأزمات ليس بيد البشر، بل عند "الواحد الأحد" الذي هو اسم من أسماء الله الحسنى. هذا الاستسلام لله يعبر عن محاولة التمسك بالإيمان كملجأ أخير أمام الضياع أو القلق من الحب المجهول (أحمد).

"ربما تكون معجزة

فأكون يوماً نبيه

أو يكون لي رسولاً".²

هنا تتخيل الشاعرة نفسها نبيه أو أن الله يرسل لها رسولاً، في استعارة ذات بُعد ديني وأسطوري أيضاً. إنها لحظة تخيلية تتقاطع فيها رمزية الأنبياء بالمعجزات، تعبيراً عن رغبتها في حدث خارق يغيّر واقعها المظلم، مما يعكس مدى الإحباط والحاجة إلى تدخل إلهي.

¹ الديوان، ص 106.

² الديوان، ص 108.

"ليتني كنت ترابًا منسيًا".¹

اقتباس واضح من القرآن الكريم (قول الإنسان يوم القيامة: "يا ليتني كنت ترابًا")، وهنا يحمل معنى الخلاص من المعاناة والضيق. التراب رمز طبيعي، وفي الوقت ذاته رمز للفناء والبساطة والسلام.

"ورأيت السعادة في كربتي

وقلت: يا الله".²

يمثل النداء إلى "يا الله" ذروة التضرع، حيث يتحول الضيق إلى لحظة اتصال بالله. هذا التحول يرمز إلى تدخل ديني يُعش الأمل ويؤسس لفكرة أن الفرج قد يأتي من مصدر علوي، إلهي، وليس من الأرض أو البشر.

"الله على مسبب ألمي.... وحسبي".³

تعبير واضح عن التوكل على الله (حسبي الله)، رمز ديني يعكس الاستعانة المطلقة بالله في وجه من سبب الأذى. يتكرر هذا التعبير كثيرًا في الأدب الصوفي والديني الشعبي، وبشير إلى الرضا بقضاء الله.

من مقطع "وهم الشبه:"

"ترانيم عذاب... تسابيح حب

وصلاة على الحبيب محمد".⁴

¹ الديوان، ص 111.

² الديوان، ص 127.

³ الديوان، ص 142.

⁴ الديوان، ص 135.

تأتي عبارة "وصلاة على الحبيب محمد" لتتقم الرمز الديني في بنية النص، حيث تُوظف كعلامة على القداسة، الطهر، والصدق، في مقابل الشبه الزائف الذي تتحدث عنه المتكلمة. هذا الاستدعاء لاسم النبي محمد ﷺ موضع يُعبّر عن التباس شعوري وارتباك عاطفي بين الحقيقة والخيال، يجعل من ذكر الصلاة عليه رمزاً للفصل بين الحق والباطل، الصدق والزيف، ولربما استحضاراً للنقاء في وجه الخديعة.

الرمز الديني هنا يؤدي وظيفته في ترسيخ المعنى الأخلاقي للنص، ويمنح المقطع بعداً وجدانياً وروحياً، كما يُبرز الحاجة إلى الثبات على القيم الصحيحة في مواجهة الشبهات والمظاهر المخادعة. وهذا النوع من التوظيف للنص الديني يعزز مصداقية الشاعر ويمنح القصيدة قوة تأثيرية تتجاوز الجانب الجمالي إلى البعد الروحي والمعنوي.

الرمز التاريخي:

إن توظيف الشعراء للرمز التاريخي في أشعارهم هو محاولة لإثراء تجاربهم الشعرية الإبداعية على وجه الخصوص، حيث يمثل الماضي رافداً من روافد الشاعر الحدائث منه يستقي وقائعه ومثله ونماذجه فلإنسان قيمة ثقافية ونفسية وثيقة الصلة بالماضي والشاعر يحاول شحن نصوصه برموز تومئ إلى أمور خفية لأن النص في حقيقة الأمر تنوع أو توزيع لبنية واحدة رمزية أو ثيمائية أو ما شاكل ذلك وهذه العلاقة التي تستند إلى بنية واحدة هي التي تشكل الدلالة، ويحدث الأثر النهائي للقراءة الاستراتيجية عن طريق القراءة المنتجة للدلالات.¹

إذا اطلع على الشعر الجزائري المعاصر سيلاحظ أن الشاعر الجزائري قد التفت إلى توظيف الرموز التاريخية والتي تظم الرموز الدينية والتراثية والسير الشعبية وأسماء الشخصيات

¹ سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد : مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس العصرية، القاهرة ، 1986، ص21.

والأماكن التي اقترن اسمها بأحداث تاريخية فكان التلاحم بين هذه الرموز التاريخية تلاحماً لا يمكن الفصل فيه، فالمبدع الجزائري اهتم بتمثيل التراث الذي هو في رأيهم أساس التجربة الشعرية عن طريق استحضار الشخصيات التاريخية وتمثيلها على حسب الرؤى المعاصرة: فالشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي¹.

من مقطع "بلقيس":

"بلقيس سئمت التفعيلات

بلقيس تنتظر...

والمعتصم... مات

ومن ألف عام... تنشد المعتصم مات"².

بلقيس تُستحضر هنا ليس فقط كملكة سبأ، بل كرمز أنثوي عميق يعبر عن الكرامة، الانتظار، الحزن، والانكسار. في هذا السياق، بلقيس تلبس أجمل ثيابها، وتتحضر كما لو كانت تنتظر حدثاً عظيماً أو مخلصاً، لكنها تبقى وحيدة حزينة، والمنتظر لا يأتي. تمثل بلقيس المرأة العربية أو حتى الأمة بأكملها في حالة ترقب دائم وتجمّل خارجي، بينما الواقع من الداخل متهالك وخالٍ من الأمل.

¹ عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري، دار هومة، الجزائر، ط1، 1998، ص.107.

² الديوان، ص 155.

يُستدعى المعتصم كشخصية تاريخية ارتبطت بالنخوة والنجدة، فهو الذي لبي نداء "وامعتصماه". غير أن النص يعلن أن "المعتصم مات" منذ ألف عام، وتكرر الجملة لتأكيد الفقد النهائي. هذا الرمز يُستخدم للتعبير عن غياب الرجولة، والنخوة، والنصرة في واقعا العربي المعاصر، خاصة أمام مآسي المرأة كما تمثلها شخصية بلقيس. بلقيس تنتظر - كما انتظرت الأمة - فارساً لا يأتي، وحامياً لا يعود. المعتصم هنا يتحول إلى رمز ميت يُستدعى ليُدين واقعا لا يزال يعاني من التخاذل.

الرمز الطبيعي:

اهتم الشعراء العرب المعاصرون على استخدام الرموز الطبيعية لما تحمله من دلالات تعكس الواقع الذي يعيشونه، فالرمز يعد وسيلة لتجسيد مشاعرهم وحالتهم النفسية، وتعتبر الطبيعة، بما تحتويه من عناصر ومدلولات، عنصراً أساسياً في التصوير الرمزي الذي يسهم في إبراز رؤية الشاعر لعالمه الشعري الفريد، الذي يعكس رؤيته للوجود والعالم. وذلك اعتماداً على حقول معجمية تمنح الأشياء وجودها وتجسدها، وهذا ما أبرزته

الشاعرة.

في قولها:

"صراع السحاب...

أصارع السحاب والغيوم

لا تهزني ريح

ولا سموم".¹

¹ الديوان، ص 74.

السحاب، الغيوم، الريح، السموم: جميعها رموز طبيعية تُستثمر لتجسيد صراعات المرأة الداخلية. "السحاب" قد يرمز للحلم أو الهم، والريح والسموم للصعاب والمجتمع القاسي. الشاعرة تؤكد قدرتها على الصمود، رغم كل التقلبات، فتكون رمزاً للقوة في وجه الطبيعة والمجتمع معاً. "عاشقة للسماء والسحب

ملاك في كل درب".¹

السماء والسحب رموز طبيعية تُستخدم هنا للتعبير عن صفاء الروح وسموها. كما تُضفي هذه الصورة بُعداً ملائكيًا على الحبيبة، فهي ليست متعلقة بالأرض، بل تسبح في عالم علوي رمزي، ما يجعلها سامية، بعيدة عن الشهوات الأرضية. "رسالة جاءتني من القمر... من أرض دجلة".²

القمر رمز للحلم، للصفاء، للبعد عن الأرض والواقع. دجلة جغرافي لحضارة ما بين النهرين. الجمع بينهما يخلق حالة من الحنين إلى ماضيٍ مدهش، أو رغبة في الهروب إلى مكان بعيد يحمل رمزية جمالية وحضارية.

"أيستوي الاختناق والهواء؟

أيستوي يا أمي الثلوج والصحراء؟

آه يا أمي

أيستوي الجفاف والماء؟

¹ الديوان، ص 101.

² الديوان، ص 105.

تشهد على دموعي السماء".¹

هذه الأبيات مشحونة برموز طبيعية متقابلة: الجفاف مقابل الماء، الصحراء مقابل الثلوج، الاختناق مقابل الهواء، وتوجت بالسماء كشاهد. جميعها ترمز إلى الفروق بين الظلم والعدل، بين الكبت والحرية، بين المأساة والخلص.

الرمز الأسطوري:

ولج الشاعر المعاصر عالم الأسطورة واستفاد من خصائصها محولا منها أداء فنية في بناء قصيدته إذ يعد استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث من أجرى المواقف الثورية فيه وأبعادها أثرا حتى اليوم، لأن ذلك استعادة للرموز الوثنية واستخدام لها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر " فقد أضحت وسيلة للتعبير الشعري وبذلك لعبت الأسطورة دورا هاما في ازدهار الشعر العربي، وبهذا تكون قد أسهمت في إثراء الشعر بجملة من الصور الموحية فهي المنجم الخام الذي يمد القصائد الشعرية بجملة من المعتقدات الفلسفية والخرافية².
 عمد الشعراء الجزائريون إلى استكناه صورهم الفنية من خلال الرمز الأسطوري فراحوا يوظفون النماذج الأسطورية بأبعادها الإيحائية وتمثلها في تجاربهم المعاصرة فالأسطورة إذ وجدت صدى خاصا في نفسية الأديب أو إذا وجدت بعض الومضات الغائمة في لا وعي الشاعر في بعض المعطيات الأسطورية صورتها الرمزية التي تضيئها وتقلها إلى الشعور عندئذ فقط يتم اعتماد الأسطورة وتتحقق الصلة بين الأسطورة والتجربة الشعرية.³

¹ الديوان، ص 99.

² إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1992، ص 175.

³ رجاء أبو علي: الأسطورة في شعر أدونيس، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2009، ص125.

"بكاء شهرزاد بلغ السماء

شهريار تجبر...

قلبه يخنقه العناء

يصرخ الملك قهرا...

بحديث الكبرياء".¹

هنا يظهر رمز شهرزاد وشهريار، وهما من أشهر رموز السرد العربي الأسطوري. "شهرزاد" ترمز للحكمة والصبر، و"شهريار" يرمز للسلطة الذكورية الموجوعة. استدعاء هذه الشخصيات يوظف الصراع الأزلي بين الرجل والمرأة، بين القسوة والحنان، وبين الحاكم والمحكوم. "بكاء شهرزاد" إشارة إلى ألم الأنثى في منظومة تسيطر عليها السلطة الذكورية.

"عن لونجة بنت السلطان"

"قيل ضاحكة هي

وفي أوجاعها عليلة".²

لونجة بنت السلطان هي شخصية تراثية/أسطورية تُستدعى كثيرًا في الحكايات الشعبية المغاربية، وتُرمز للمرأة الجميلة الحكيمة القوية التي يصعب نيلها. حضورها في القصيدة يعيد تشكيل الحكاية الأسطورية في قالب شعري معاصر، فتصبح رمزًا لكل أنثى تضع شروط الكرامة والصدق فوق الزواج والمظاهر.

"استعدت مايا وسمعون ... وقرانديزر وفولترون".³

¹ الديوان، ص 76.

² الديوان، ص 84.

³ الديوان، ص 105.

مزج بين الأسطورة والطفولة. مايا وسمعون رموز من الكرتون القديم الذي يحمل براءة وقوة. "قرانديزر" و"فولترون" رموز خيالية لقوة خارقة، ما يكشف حينئذ الطفل للعدالة والانتصار. هذا استحضار لأساطير الطفولة كملجأ من خيبات الواقع.

"أمامك أمنا الغولا".¹

"أمنا الغولة" من الحكايات الشعبية، ترمز إلى الخوف والشر والحواجز، وتظهر هنا كعميق لمسيرة البطل. هذا استدعاء رمزي لسلطة اجتماعية أو أخلاقية قاسية.

3. الصورة الحسية

تعرف الصورة الحسية بكونها ذلك التعبير عن تجربة حسية نقلت بطريق البصر، أو السمع، أو الشم، أو اللمس، أو الذوق، والحواس هي الوسيط الأول بين الإنسان ومحيطه الخارجي. وتعد وسيلة التعبير الأولى وعن طريقها يستطيع الشاعر تقديم الصورة الصادقة لواقعه النفسي والداخلي وواقعه الخارجي والمحيط به.² وهي نوع من أنواع الصور الشعرية المجسدة لهذا التصور النقدي الجديد، وهي نتاج كل ما ينتقل عبر الحواس إلى الدماغ. وهذا لا يعني أن الصورة تتشكل بمجرد حشد هذه المدركات الحسية ورفضها، بل هي تتطلب نوعاً من العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة ومدركاتها الحسية، فتحذف منها أشياء، وتضيف إليها أشياء أخرى، ويُعاد تركيب تلك المدركات في صورة مغايرة لكل أشكالها المألوفة فلا تعود تطابق أي شيء خارج التجربة.³ ومن نماذج الصورة الحسية الواردة في الديوان:

¹ الديوان، ص 108.

² ترقيطوش، الصورة الحسية في الشعر المغربي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج 10، ع 05، الجزائر، 2021، ص 265.

³ لخميسي شرفي، الصورة الشعرية الحسية: تشكيلاتها الفنية ودلالاتها الصوفية في شعر عبد الله العيشي، المجلة الجزائرية، الجزائر، 2020، ص 75.

1.3. الصورة السمعية: تعود الدارسون التركيز على حسية الصورة من خلال اقتصارهم على الصورة البصرية، ويعود ذلك إلى أن المدركات البصرية تمثل النسبة العليا بين المدركات الحسية، ولكن الصورة الحسية تتجاوز البصرية ولا تقتصر فقط على إحداها، ويعد الصوت من العناصر التي تشكل الصورة الشعرية، وحاسة السمع هي الحاسة الوحيدة التي لا يستطيع الإنسان التحكم فيها، فهي تعمل ليلا نهارا، بينما المرئيات لا تدرك إلا بتوافر الضوء.¹

ترنيمة كورونية

جلستين حاسوب وتلفاز، فتسللت إلي خاطرة

"بين جلستين:"

جلست في ظلال الفكر ... حائرة

أرقب ما يجري في العن والخفاء.. ثائرة

يجذب نظري مشاهد التلفاز

بين أخبار كمامة وقفاز

يتبادلون النصائح

ومواقع الرفض والانحياز

يتهامسون... يتصايحون....

يتساءلون عن وباء اسمه كورونا...

¹ عبد الرزاق بلغيث، الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير منشورة، كلية الآداب واللغات، جامعة بوزريعة 2، الجزائر، 2010، ص 85.

هل تعرفونه ؟

أشاعوا أنه بُثَّ بيدي شيطان..¹

تتجلى الصورة السمعية في قصيدة "ترنيمة كورونية" من خلال توظيف الشاعرة لأفعال سمعية متعددة كـ"يتهايمسون"، "يتصايحون"، و"يتساءلون"، مما يخلق مشهداً صوتياً متصاعداً يعكس التوتر والقلق المجتمعي تجاه وباء كورونا. هذه الأصوات ليست مجرد أصوات عابرة، بل تعبر عن حالة من الفوضى والارتباك الفكري في زمن الأزمة، حيث تتداخل همسات الشك بصيحات الهلع وتساؤلات الحيرة. إنَّ هذه الصورة السمعية، رغم بساطتها الشكلية، تعكس عمق الاضطراب النفسي والإعلامي الذي صاحب الجائحة، وتبرز في الوقت نفسه هشاشة الإنسان أمام ضجيج العالم الذي لا ينقطع. وبهذا، تتجاوز الشاعرة الصورة البصرية التقليدية لتُفَعِّل الأذن كوسيلة إدراك دلالية.

2.3. الصورة الذوقية: تضم كل ما يدرك بواسطة حاسة الذوق. ولهذا النوع من الصور علاقة بالإحساس، ذلك أن الإحساس والذوق عمليتان متلازمتان في الشعر، وعادة ما نقرن الذوق بالشعور، فالمذاقات الطيبة تقترن بالمشاعر الجميلة، فيما تقترن المذاقات السيئة بالشعور المماثل لها. فتذوق الأشياء له أثر كبير في إدراكها والإحساس بها.²

قالوا: سبحان الله

كيف لا تشرب القهوة؟؟

وهي فرجة وفكر وسلوة

¹ الديوان، ص 160.

² لخميسي شرفي، مرجع سابق، ص 84.

فقال: أتعلمها ربّما يحدث... وأفكر؟؟

أو أصنع عقلا... وأدبر...

فتعلم شرب القهوة.

وقال: ربّما عقلي يسهر

وأذاكر ... وأتذكّر

وفكري أحرّر...

وثقتي تزداد... فأقرّر

وقرّرتي ... أمرر

شربها المرة الأولى

فنام دون أن يشعر

فالثانية... والثالثة... والرابعة

عبثًا يحاول... فالنوم

في كلّ مرّة ... يحضر

وما عاد في العمر عمر

قال كفى... هي غير نافعة

والخامسة لا مكان لها..¹

في هذه القصيدة، تتجلى الصورة الذوقية بوضوح من خلال توظيف الشاعرة لتجربة تذوق القهوة، حيث تنتقل القهوة من مجرد مشروب يومي إلى عنصر تعبيرى يعكس التفاعل الحسي والنفسي للمتلقى. يتمثل الذوق هنا في وصف طعم القهوة وتأثيرها المباشر على الجسد والعقل، إذ تُربط أول تجربة لتذوقها بحالة من النعاس المفاجئ، لا بيقظة الفكر كما كان منتظرًا، مما يخلق مفارقة شعورية بين التوقع والواقع. الطعم المرّ، الذي عادة ما يقرن باليقظة والتنبه، يتحول إلى وسيلة للاحتيال على العقل وإخماده.

3.3. الصورة اللمسية: هي نوع من الصور الحسية تعتمد على ما تتعامل معه حاسة اللمس

من لين وخشونة وطرارة وصلابة وغيرها، ويقوم بناء هذه الصورة على الأمور الملموسة، واللمس إحدى الحواس المهمة التي تعد من منافذ إدراك الأشياء ووصفها وتصويرها، كما أنها تنوب عن البصر لإدراك ما لا تستطيع العين إدراكه، كالنعومة والملامسة، وتتيح لنا أن نشعر بأحاسيس فنية خاصة. ولذلك كله تلعب حاسة اللمس دورا كبيرا في تشكيل الصور الشعرية؛ فالشاعر المبدع يستطيع استثمارها في تصوير المدركات اللمسية، كالنعومة والخشونة، والطرارة واليبوسة، والرقّة والخشونة وغيرها.²

لا يملك إلا الكلام

وبيع أضغاث أحلام

بلقيس سئمت التفعيلات

¹ الديوان، ص 151.

² حليد حلف، جماليات الصورة الحسية في القصيدة الجديدة - دراسة نقدية، burdur theology journal، ع 07، تركيا،

2023، ص 149.

بلقيس تنتظر ما هو آت

بلقيس تنتظر...

تلبس الجبة البيضاء

تضع عطر القرشي

وتزيد عليه شانيل

ترفل ... في الحرير

تنصت لأبواق السيارات

تتزين في انتظار الكاميرات

والمعتصم ... مات

والمسكينة بلقيس الحزينة

ومن

ألف عام....

تنشد المعتصم مات

ومرّ من السنين عام

في بدلة السمو كينغ

قميص أبيض

وزهرة حمراء في الجيب

وساعة تلمع في اليد...¹

تعتمد القصيدة على الصورة الليلية لتصوير الملامح المادية الملموسة بدقة حسية تبرز التباين بين المظهر والواقع. يظهر ذلك في وصف "الجبة البيضاء"، "الحرير"، و"زهرة حمراء"، وهي عناصر تثير إحساس الطراوة والنعومة والرفاه، وتوحي بمشهد استعراضي مصطنع. هذه الصور الليلية تكشف المفارقة بين التأنق الخارجي وواقع الخيبة أو التكرار العقيم، مما يعمق الشعور بالخذلان والانتظار العقيم، خاصة في ظل تكرار "المعتصم مات" رغم مرور الزمن.

4.3. الصورة الشمية: وتبدو في النصوص الشعرية من خلال ذكر أي أفعال دالة على تفعيل حاسة الشم، وهي كل ما تستقبله حاسة الشم من الروائح الزكية وغير الزكية.²

وعطرها وقوامها الفتان

سبحان من خلق سبحان

ونظر الشيخ ملوفا

قالت بنظرتها:

لا أريد الجبان

ولاح من بعيد كنعان

¹ الديوان، ص 155.

² ولقاء سيد عبد الستار السيد، الصورة الحسية في شعر ناصر كاظمي دراسة في أفق الخيال الشعري، مجلة قطاع الدراسات الإنسانية، مج 19، ع 19، مصر، 2017، ص 254.

قال الجلييلة لا ترضى إلابي....¹

تتجلى الصورة الشمية في قول الشاعر "وعطرها وقوامها الفتان"، حيث يوظف رائحة العطر كوسيلة حسية لتصوير الجمال والإغراء، ما يفعل حاسة الشم في ذهن المتلقي. هذه الصورة الشمية لا تقتصر على الإحساس بالعطر، بل تتجاوز ذلك لترتبط بين الرائحة وجاذبية الجسد، في مشهد يتداخل فيه الحسي بالجمالي. فالعطر هنا لا يكتفي بإضفاء بعد أنثوي، بل يعزز من رمزية المرأة الفاتنة، ويزيد من حضورها وتأثيرها في السياق الشعري.

4. الصور المكررة في الديوان، تكرار الأدوات، تكرار الفعل والاسم

مفهوم التكرار: لغة: مصدر كرر، وكرر الشيء وكرره: أعاده مرة بعد أخرى ويقال: كررت عليه الحديث وكررته، إذا رددته عليه، بمعنى أن التكرار لغة: هو إعادة الشيء أو الكلام أكثر من مرة.

اصطلاحاً: فيراد به إعادة ذكر كلمة، أو عبارة بلفظها، ومعناها في موضع آخر، أو مواضع متعددة، أي إن التكرار: هو ترديد حرف أو لفظة أو عبارة، بغية التأكيد على المعنى المراد تبليغه.²

حيث يعد التكرار من بين الظواهر الأسلوبية التي تشيع في الخطابات الشعرية للتعبير عن مواقف وانفعالات شعورية وتأكيدها، وهو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى والمراد بذلك تأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد أو الإنكار أو التوبيخ أو الاستبعاد أو لغرض من الأغراض، وعرفه ابن الأثير مركزاً على تكرار اللفظ في حد ذاته لفظاً

¹ الديوان، ص 37.

² سليمانى نجا، ظاهرة التكرار وجماليتها الإيقاعية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، مجلة العمدة الدولية في اللسانيات وتحليل الخطاب، مج 03، ع 03، الجزائر، 2019، ص 175.

ومعنى أو تكراره بمعناه فقط، فهو دلالة اللفظ على المعنى مرددا... وينقسم إلقسمين: أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى، والآخر يوجد في المعنى دون اللفظ.¹

ثم حددوا مفهومه في أبسط مستوى من مستوياته بأن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحدًا، وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفًا، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين.²

وممن اهتم بظاهرة التكرار من نقاد العصر الحديث وتحدث عنه بإسهاب نازك الملائكة التي حددت أهميته بقولها: التكرار إلحاح على جهة مهمة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية الكاتب.³

ويسهم التكرار في توليد حركة إيقاعية متوازنة، تجعل الشاعر يتبع نظاما إيقاعيا معيناً، وذلك باستغلال فضاء القصيدة شكلا ومعنى وتوزيعاً، فإذا قام بتوزيعه في فضاء القصيدة، تبعاً لما تقتضيه الحالة الشعورية، وبصورة متناسقة ومنسجمة منحها شكلا هندسياً خاصاً، وزاد

¹ بن خليفة سمية، معاريز بوبكر، دلالة التكرار في الشعر الشعبي الصوفي - نماذج مختارة-، مجلة فصل الخطاب، مج 12، ع 03، الجزائر، 2023، ص 258.

² محمد سالم قريميدة، ظاهرة التكرار في شعر الوأواء الدمشقي، كلية التربية أبو عيسى، جامعة الزاوية، ليبيا، (د.س)، ص 4.

³ نورة محمد البشري، جمالية التكرار في شعر عبد الكريم الكرمي (دراسة أسلوبية)، مجلة كلية دار العلوم، ع 04، مصر، 2019، ص 6-17.

معناها قوة، مما يجلب انتباه القارئ المتلذذ بصرًا وسمعًا، وبالتالي يحقق التكرار وظيفته الإيقاعية والإقناعية والإمتاعية، ويضاعف من قيم القصيدة الجمالية والفنية.¹

وقد اعتمدت الكاتبة على أسلوب التكرار في الديوان، وحاولت استغلاله والإستفادة من قيمته وجماليته وذلك من خلال:

1.4. تكرار الأدوات

- تكرار حرف النداء:

يعد حرف النداء من أكثر الأدوات البلاغية تأثيراً في الشعر، حيث يُكرّره الشاعر لتعميق الانزياح النغمي، وخلق إيقاع عاطفي يزيد من حِدّة التوجد والانفعال.

فالتكرار هنا ليس مجرد زخرفة لفظية، بل استدعاء درامي يحيي المخاطب ويضاعف من قوّة التعبير عن الشوق، أو الحزن، أو الثورة. ونجد أن الشاعرة استخدمت حرف النداء من خلال:

يا ... أنشودة يومي وسنيني

خذي... معك شوقي وحنيني

يا... مكتوبي على الجبين...

يا زهرة حدائقي وبساتيني...

يا سورة... عشقي... وحنيني

يا... امرأتي... ألف مرة ضميني....

¹سليمانى نجاه، مرجع سابق، ص 176.

يا... فاتنة نساء التكوين

عشقتك... حد الجنون!!

حبك... أبداً لنا يهون¹....

في هذه القصيدة، توظف الشاعرة حرف النداء "يا" بشكل متكرر لتعكس فيضاً من العاطفة والحنين، وتجسد من خلاله حالتها الوجدانية المشتعلة بالشوق والانتماء العاطفي العميق. هذا التكرار لا يُعد مجرد وسيلة لغوية لاستدعاء الآخر، بل يتحول إلى صرخة قلبية ناعمة تفيض أنوثة، تُنادي بها المحبّ وكأنه متغلغل في تفاصيل حياتها، حاضر في يومها وسنينها، في ملامح قدرها، وفي بساتين روحها. كما أن تكرار النداء دون الإفصاح الدائم عن اسم المنادى يمنح النص بُعداً شعرياً غامضاً، فيه شيء من التردد أو الخجل العاطفي، أو لعل الاسم بات أثقل من أن يُنطق من فرط الوجد والحب. بذلك، يضيف هذا التكرار موسيقى داخلية دافئة ويعبر عن مدى تعلق الشاعرة بالحبيب، واحتياجها لوجوده، وارتباط كيانها بكيانه، وكأنها تتناديه لتبقى وتولد من جديد بين ذراعيه.

- تكرار حرف العطف:

ونجد حرف العطف قد تكرر كثيراً في ديوان الشاعرة ومن أمثلة ذلك نأخذ قصيدة "الحب المجهول":

الحب المجهول

دخلت كل مدارس الحب

¹ الديوان، ص 17.

ولم أتعلم

قرأت كل أقاصيص الحبّ

ولم أفهم

سألت كل العرافين... حتى المجانين

ولم أفهم

أبكل هذه التعريفات

وهذه الهواجس

والتخمينات....

والسفر في السحاب

ولا يزال الحب مجهولاً؟

عشرون عاماً....

وأنا أقرأ الكتاب

ولا زلت في الصفحة الأولى.¹

في قصيدتها "الحب المجهول"، تستخدم الشاعرة حرف العطف، خاصة "و" بشكل متكرر، كوسيلة فنية لتعزيز الإيقاع الداخلي للنص، وبناء التراكم الشعوري الذي يعكس حالة الحيرة والتيه في فهم الحب. هذا التكرار لا يؤدي وظيفة نحوية فقط، بل يحمل دلالة شعورية،

¹ الديوان، ص20.

حيث يظهر العطف وكأنه امتداد لأنفاسها المنقطعة، وتراكمات محاولاتها اليأسية لفهم هذا الشعور الغامض. فكل "و" تفتح باباً جديداً للبحث، لكنها في الوقت ذاته تُعيدنا إلى نقطة الصفر. تتكرر محاولاتها: قرأت، سألت، سافرت، تخيلت... وكلها مرتبطة بحرف العطف الذي يجمع بين التجربة تلو الأخرى، لكنه في النهاية يرسّخ مفارقة وجودية: رغم كل هذا، لا يزال الحب مجهولاً. بهذا التوظيف، تتجح الشاعرة في التعبير عن قلقها الداخلي، وعمق الإحساس بالدوار العاطفي، وكأنها تسير في دائرة مغلقة من الأسئلة المتلاحقة، يربط بينها حرف العطف في نسق شعري يعبر عن رحلة البحث العبثية التي لم تصل بعد إلى صفحة الفهم الأولى.

- تكرار حرف النفي:

يشكل تكرار حروف النفي في النص الشعري استراتيجية إيقاعية ودلالية تحمل في طياتها تناقض الوجود والعدم، وتظهر صراع الشاعر مع الواقع أو ذاته، وفي قول الشاعرة:

من إنس ولا إنسيّة

ولا جنّ ولا جنّيّة

ولا أذدع

ولا يكذب عليّ

أرى العالم بعيني

ملاك أيتها الأميرة

وأراك تنظرين إليّ

وتقولين... رياه أسيرة

في قلب الجزيرة

فهل وجدنتي

أم أنك تبكين...

وتقولين لي...¹

في هذا المقطع الشعري، توظّف الشاعرة تكرار أداة النفي "لا" كوسيلة تعبيرية قوية، تعكس بها استقلالها الفكري والعاطفي، ورفضها للخداع والهيمنة والتصنّع. يتكرّر النفي في عبارات مثل "ولا إنسية، ولا جنّية، ولا أذع، ولا يكذب عليّ"، فيظهر كحاجز ترفعه الشاعرة في وجه كل محاولات الالتفاف على حقيقتها أو العبث بمشاعرها. هذا التكرار لا يكتفي بالتعبير عن الرفض، بل يُشكّل تأكيداً لهوية ذاتية واعية، ترى العالم بعينيها لا بعيون الآخرين، وترفض الانسياق خلف الأوهام أو التزييف. وهكذا، تتحول "لا" من أداة نفي لغوية إلى صرخة أنثوية واعية، تعبّر عن يقظة داخلية وقوة ذاتية تواجه بها الواقع. تكرار النفي يُضفي على النص إيقاعاً حاداً وجريئاً، يعكس تصميم الشاعرة على أن تعيش حقيقتها وتواجه العالم بثقة، دون أن تسمح لأحد بتشكيل رؤيتها أو مصيرها.

2.4. تكرار الإسم:

أشارت الشاعرة إلى تكرار الإسم كثيرا في الديوان في قولها:

تخنقني أحلامي

تقهرني أيامي

¹ الديوان، ص 101.

يا أمي

ما أقسي الأيام

ألهث لعلي الحق بحلمي

ولكن حلمي... أوهام يا أمي

آه أمي.....والكل يا أمي للحلم سراق¹.

في هذا المقطع الشعري، يُشكّل تكرار اسم "أمي" "عنصرًا محوريًا في التعبير عن الوجد والاحتياج والحنين إلى الحنان المطلق والمأوى الآمن. الشاعرة، وسط اختناق الأحلام وقسوة الأيام، لا تجد ملجأ سوى الأم، فتتكرر مناداتها "يا أمي، آه أمي، يا أمي..." وكأنها تستغيث بها من عالم لا يرحم. هذا التكرار يعكس عمق العلاقة العاطفية بين الشاعرة وأمها، حيث تصبح الأم رمزًا للطمأنينة والصدق في مقابل عالم مليء بالخداع وخيبات الأمل.

وفي مقطع آخر أشارت الشاعرة إلى "الأم" من خلال:

رسالة إلى أمي

أخطأت يا أمي عندما قلت

إنهم في الكون سواء

فوالله يا أمي قد توهمت

أيستوي الاختناق والهواء

¹ الديوان، ص 110.

ونسجت حكايا وألفت

قلت قد تحملت الغناء

حكيت يا أمي حكيت

عن صحاري حكم الغوغاء

أستوي يا أمي الثلوج والصحراء

آه يا أمي

أيستوي الجفاف والماء

تشهد على دموعي السماء

أبدًا يا أمي

ما هم بسواء

المجد للعزة والكبرياء..¹

في هذه القصيدة، توجه الشاعرة رسالة عاطفية صادقة إلى أمها، محملة بالعتب الرقيق والاعتراف بالخذلان، مستخدمة تكرار اسم "أمي" للتأكيد عمق العلاقة الروحية التي تربطها بها. يظهر هذا التكرار في مواضع مختلفة من النص: "يا أمي"، "آه يا أمي"، "أبدًا يا أمي"، ليعبر عن الاحتياج العاطفي والحوار الداخلي الصادق مع الأم، التي تمثل لها المأوى والأمان، ولكنها في هذه اللحظة، تمثل أيضًا الطرف الذي "أخطأ في التقدير"، حين ظن أن الناس سواسية.

¹ الديوان، ص 139.

كل مناداة للألم تأتي مشبعة بخليط من الألم والانكسار والتمرد الهادئ، فالشاعرة تكتشف أن العالم ليس كما صورته لها أمّها، بل هو عالم الظلم والفروق والجفاف. يتكرّر اسم "أمّي" كأن الشاعرة تلتمس الفهم، وتبحث عن صدق ضائع في واقع كاذب. بهذا التكرار، يتخذ اسم "أمّي" بعداً رمزياً لا يقتصر على الأم البيولوجية، بل يمتد ليكون رمزاً للمُطلق: للحنان، للحقيقة، للحكمة التي كانت يوماً ملاذاً.

3.4. تكرار الفعل:

تكرر الفعل في الديوان ومن أمثلة ذلك:

رحلة بحجم العمر

من أرض القهر...

إلى حلم القمر...

وليال عشر

...

متى تدركون...

متى تدركون؟؟

أن الروح للروح.

خوفا من قوانين عشيرتكم تخون....

متى تدركون؟؟¹

في هذا المقطع الشعري، يُشكّل تكرار الفعل "تدركون" "عنصرًا تعبيرياً أساسياً، يكشف عن عمق المعاناة وصرخة الوعي التي توجهها الشاعرة إلى مجتمع لا يفهم أو يتجاهل حقيقة الروح والحب والحرية. يتكرر الفعل في صيغة السؤال " متى تدركون؟"، ليصبح نداءً يائساً ومؤلمًا، يحمل بين كلماته الغضب، وخيبة الأمل، وربما الأمل الخافت بأن يأتي الإدراك يومًا. إن التكرار هنا لا يُقصد به التأكيد فحسب، بل يعكس الحاجة الملحة للفهم والتقدير، وكأن الشاعرة تواجه عالمًا قاسيًا، تحكمه "قوانين العشيرة" التي تُجبر الأرواح على الخيانة. في كل مرة يتكرر فيها الفعل، يزداد صوتها الداخلي ارتفاعًا، ويتحول النص إلى صرخة احتجاجية ضد الجهل، وضد التقاليد التي تسلب الحب حرّيته والإنسان إنسانيته.

وهكذا، يضيف تكرار الفعل "تدركون" إيقاعاً إلحاحياً، يجسّد الاستمرار في المقاومة بالكلمة، ويؤكد أن ما تطلبه الشاعرة ليس مستحيلًا، بل هو بسيط في جوهره: أن تُدرك الأرواح بعضها، وتُفهم الحقيقة كما هي، دون خوف، ودون قيد.

وفي قصيدة أخرى:

تنظران للحريق

صاح العمر

صاح القلب

¹ الديوان، ص 106.

وقالت الروح هل من منقذ للغريق¹

في هذا المقطع الشعري، يبرز تكرار الفعل "صاح" كأداة فنية تُجسّد شدة الانفعال والانفجار الداخلي في لحظة الألم والضياع. ف"صاح العمر، صاح القلب" لا يعكسان مجرد أفعال نطق أو صوت، بل هما صرختان وجوديتان تصدران من عمق المعاناة، حيث العمر والقلب يتحولان إلى كائنين ناطقين، يصرخان معاً في وجه الاحتراق والانهيال.

تكرار هذا الفعل يضيف إيقاعاً قوياً ومتصاعداً، يُعبّر عن تصاعد التوتر وتكثيف الحالة الشعورية، حيث لا يعود الألم محصوراً في الداخل، بل ينفجر ليعبّر عن نفسه بقوة. ويأتي بعده سؤال الروح: "هل من منقذ للغريق؟"، ليُكمل هذا المشهد التراجيدي، الذي تصرخ فيه عناصر الوجود كلها طلباً للنجاة، وتُختزل فيه معاناة الشاعرة بين نار الحريق وغرق الروح.

¹ الديوان، ص 141.

الخاتمة

الخاتمة

الخاتمة:

من خلال دراستنا توصلنا إلى النتائج التالية:

- اتضح أن الصورة الشعرية في الديوان تجمع بين المفهوم البلاغي التقليدي والمفاهيم الحديثة، مما يبرز تطور الرؤية الفنية للشاعرة بين الأصالة والحداثة.

- سيطرت الاستعارة كأبرز أداة فنية في بناء الصورة، تليها التشبيه ثم الكناية، حيث وظفتها الشاعرة لربط العالم المادي بالعالم الروحي، وتعزيز الإيحاءات الدلالية.

- اعتمدت الشاعرة على الحواس (السمع، البصر، اللمس) لنقل التجربة الشعورية، مع استخدام مكثف لأدوات التكرار (تكرار الألفاظ، العبارات، الأنغام) لتعميق الأثر النفسي والإيقاعي.

- ظهرت الرموز الطبيعية (مثل الماء، النور، الظل) والرموز الذهنية كوسيلة للتعبير عن الصراع الوجودي أو البحث عن الذات، مما كشف عن عمق الرؤيا الفلسفية للشاعرة.

- لم تقتصر الصورة على القيمة الجمالية، بل كانت أداة لفك شفرات النص وتأويله، خاصة في القصائد التي مزجت بين الرمز الأسطوري والواقع المعاصر.

- لم يكن التكرار من مجرد أداة إيقاعية بل كان أداة دلالية تعيد تشكيل المعنى في كل مرة، يعكس مشاعر الشاعرة وأفكارها.

- أثبت الديوان قدرة الشعر الجزائري المعاصر على توظيف الصورة بمختلف أنواعها لخلق نصوص تحمل ثراءً جماليًا وعمقًا فكريًا، مع الحفاظ على الهوية الثقافية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع
المصادر:

1. نعيمة السعدية: ترانيم الروح (خريشات في جدار الذاكرة)، واو للنشر والتوزيع، ط 1، مصر، 2021.

القواميس والمعاجم:

2. أبو البقاء بن أيوب بن موسى الحسين الكفوي، الكتاب: معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تحقيق: عدنان درويش، محمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 2.

3. أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكري، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والتوزيع، (د.ط)، (د.ت)، ج 3.

4. ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، (د.ط)، (د.ت)، مج 4 / مادة (صور).

المراجع:

5. أبو بكر الجرجاني، بن عبد الرحمان الجرجاني النحوي: كتاب دلائل الإعجاز، مطبعة المدني، القاهرة، ط 2، 1979.

6. أبو هلال العسكري، الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2008.

7. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 1992.

8. إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط 2، 1959.

9. امتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف (دراسة تحليلية)، المؤسسة العربية للدراسات للنشر، الأردن، ط 1، 2001.

10. بسيوني عبد الفتاح، علم البيان دراسة تحليلية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، دبي، ط 4، 2015.

11. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، (د.ن)، (د.م)، (د.ط)، (د.ت).

12. دلال هاشم الكناني، الصورة الشعرية في الغزل العذري، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2011.
13. رجاء أبو علي، الأسطورة في شعر أدونيس، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2009.
14. رلى يوسف صبحي عصفور، الرمز في الشعر الفلسطيني المعاصر (فواز عيد ومحمد القيسي وأحمد دحبور أنموذجًا)، أطروحة دكتوراه منشورة، الجامعة الأردنية، الأردن، 2013.
15. صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، (د.ت.).
16. طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب في العصر الجاهلي، دار الحكمة، لبنان، (د.س.).
17. عادة الإمام، جاستون باشلار جماليات الصورة، لسوبر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2010.
18. عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري، دار هومة، الجزائر، ط1، 1998.
19. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، السعودية، ط1، 1991.
20. عبد الله بن متروك الرويلي، الصورة الشعرية في شعر صالح عودة، مجلة الذاكرة، العدد 01، المملكة العربية السعودية، 2022.
21. عبيدة السبطي، نجيب بخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة القديمة، الجزائر، ط1، 2009.
22. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.
23. علي زايد عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، 1978.

24. عيسى بودوخة، الصورة الفنية في النقد العربي، جامعة أم البواقي، الجزائر، (د.س.).
25. فارس الرحاوي، مفهوم الشعر بين أدونيس ونزار قباني، الدار العربية للموسوعات، لبنان، ط1، 2013.
26. فؤاد رزق عبد الحليم فرحات، الصورة الشعرية عند علي بن الجهم، مجلة بحوث كلية الآداب، مصر، (د.س.).
27. كاميليا عبد الفتاح، الأصولية والحدائث في شعر محمد حسن الزهراني، النادي الأدبي للنشر، المملكة العربية السعودية، 1991.
28. محمد زكي العشاوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1986.
29. محمد سالم قريميدة، ظاهرة التكرار في شعر الوأواء الدمشقي، كلية التربية أبو عيسى، جامعة الزاوية، ليبيا، (د.س.).
30. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط3، 1984.
31. محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، (د.ن.)، (د.م.)، (د.ط.)، (د.ت.).
32. مصابيح صالح الدين، الثقافة وتيمات في الشعر الجزائري المعاصر، مذكرة ماستر منشورة، جامعة عين تموشنت، الجزائر، 2023.
33. ناصر الوحيشي، الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1.
34. نسيم بوصولاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر والطباعة، الجزائر، ط1، 2003.
35. هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1، 2010.
36. ولاء سيد عبد الستار السيد، الصورة الحسية في شعر ناصر كاظمي، مجلة قطاع الدراسات الإنسانية، مج 19، ع 19، مصر، 2017.

37. إرادة زيدان الجبوري، مفهوم الصورة الذهنية في العلاقات العامة، مجلة الباحث الإعلامي، مج 10، ع 09، لبنان، 2010.
38. أسماء حمايدية، الصورة الشعرية وشعرية الصورة في قصيدة الهايكو الجزائرية المعاصرة، مجلة دراسات اجتماعية وإنسانية، العدد 02، الجزائر.
39. بن خليفة سمية، معازير بوبكر، دلالة التكرار في الشعر الشعبي الصوفي، مجلة فصل الخطاب، مج 12، ع 03، الجزائر، 2023.
40. بن طوير بارودي، تطور الصورة الشعرية عند العرب، مجلة بدايات، العدد 01، الجزائر، 2022.
41. جلول بن دبله، الصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة، مجلة العلوم القانونية والاجتماعية، العدد 04، الجزائر، 2021.
42. حنان علي مشعل، الصورة البلاغية بين الرمز والدلالة، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، مج 01، ع 24، مصر، (د.س.).
43. سلماني محمد، ريوقي عبد الحليم، الرمز والمعنى بين المقصدية والمقبولية، مجلة الكلم، مجلد 9، العدد 1، الجزائر، 2024.
44. سليمان نجا، ظاهرة التكرار وجماليتها الإيقاعية، مجلة العمدة الدولية في اللسانيات وتحليل الخطاب، مج 03، ع 03، الجزائر، 2019.
45. صالح الشيخ، تكوين الصورة الذهنية للشركات، رسالة ماجستير منشورة، الأكاديمية السورية، سوريا، 2006.
46. عبد العزيز نقبيل، الصورة الشعرية وتشكيلاتها في البلاغة العربية، العدد 01، الجزائر، 2021.
47. الأخضر عيكوس، الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية، مجلة الآداب، العدد 01، الجزائر، 1994.

48. بغايد عبد القادر، الصورة الشعرية في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة النص، العدد 02، الجزائر، 2015.
49. بلخوجة عبد العزيز، تمظهرات أنساق تشكل الصور في بيانات البياتي، مجلة لغة كلام، العدد 08، الجزائر، 2019.
50. بومالي حنان، تشكيل الصورة الشعرية في النص الشعري العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 23، الجزائر، 2018.
51. حليد حلف، جماليات الصورة الحسية في القصيدة الجديدة، Burdur Theology Journal، العدد 07، تركيا، 2023.
52. حماد حسين حسن محمود، مصطلح الصورة بين النقد العربي القديم والحديث، مجلة كلية اللغة العربية، مج 15، ع 05، مصر، 2011.
53. زرارة الوكال، الشعر الجزائري الحديث من المحافظة والتقليد إلى التجديد، مجلة الباحث، العدد 09، جامعة الأغواط، الجزائر، 2012.
54. سعاد طبوش، الشعر النسوي الجزائري وهاجس الحداثة الشكلية، مجلة الباحث، جامعة جيجل، الجزائر.
55. سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986.
56. شبرو زهرة السعادة، ميسة سبأ، دراسة نقدية لدرسي التشبيه والكناية، مجلة العلوم الإنسانية، مج 08، ع 01، الجزائر، 2024.
57. شعبان إبراهيم حامد، شعرية العنوان في القصيدة الحداثية، (د.ن)، (د.م)، (د.ط)، (د.ت).
- الرسائل:
58. دباب رانيا، ميزاب خالد، الصورة الشعرية في موحشات "ابن زهر الأندلسي"، مذكرة ماستر منشورة، جامعة بسكرة، الجزائر، 2020.

59. رقية بن سعدي، سارة مقرب، الصورة الشعرية في "ديوان مداد من غيوم"، مذكرة ماستر منشورة، جامعة بسكرة، الجزائر، 2022.
60. سارة ماطي، مريم بيطل، بلاغة الصورة الشعرية في ديوان "مسكين الدارمي"، مذكرة ماستر منشورة، جامعة جيجل، الجزائر، 2019.
61. عائشة جيدل، الخيال وحضور الصورة الذهنية في الشعر الجزائري - شعر الأمير عبد القادر أنموذجًا، مذكرة ماستر منشورة، جامعة المسيلة، الجزائر، 2017.
62. عايشي أماني، عرامي أسماء، الصورة الشعرية في ديوان ابن عبد ربه الأندلسي، مذكرة ماستر منشورة، جامعة بسكرة، الجزائر، 2021.
63. عبد الرزاق بلغيث، الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي، رسالة ماجستير منشورة، جامعة بوزريعة 2، الجزائر، 2010.
64. زواكرة أحلام، تقنية التكرار في مدونة "تغريبة جعفر الطيار"، رسالة ماجستير منشورة، جامعة قالمة، الجزائر، 2017.
65. وداد لطرش، الصورة الشعرية في شعر عبد الحميد شكيل، مذكرة ماستر منشورة، جامعة قالمة، الجزائر، 2017.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

إهداء

شكر وعرفان

مقدمة.....أ-ب

الفصل الأول: مدخل على الشعر الجزائري المعاصر والصورة

1. تطور الشعر الجزائري المعاصر واتجاهاته 04
2. الصورة عند النقاد القدامى 11
3. الصورة في النقد العربي الحديث 14

الفصل الثاني: ماهية الصورة الشعرية

1. الصورة الشعرية 18
- 1.1. لغة- اصطلاحا 19
- 2.1. مفهوم الصورة الشعرية عند القدماء 22
- 3.1. مفهوم الصورة الشعرية عند الغربيين 25
- 4.1. مفهوم الصورة الشعرية عند المحدثين 26
2. أهميتها ووظيفتها 27
3. أنواع الصورة الشعرية 30

الفصل الثالث: الصورة الشعرية - دلالاتها وأبعادها . المشهدية ونظام التصوير

1. الصورة البلاغية 38

39	1.1. الاستعارة.....
42	2.1. الكناية.....
43	3.1. التشبيه.....
46	2. الصورة الذهنية والصورة الرمزية.....
46	1.2. الصورة الذهنية.....
50	2.2. الصورة الرمزية.....
60	3. الصورة الحسية.....
61	3.1. الصورة السمعية.....
62	2.3. الصورة الذوقية.....
64	3.3. الصورة اللمسية.....
66	4.3. الصورة الشمية.....
67	4. الصورة المكررة في الديوان.....
69	1.4. تكرار الأدوات.....
73	2.4. تكرار الفعل.....
76	3.4. تكرار الاسم.....
80	خاتمة.....
82	قائمة المصادر والمراجع.....
89	فهرس الموضوعات.....

ملاحق

- سيرة الشاعرة

الكاتبة : أ. د. نعيمة سعدية

-من مواليد الجزائر .

-أستاذ التعليم العالي

جامعة محمد خيضر - بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

للباحثة مقالات وطنية ودولية عديدة،ولها كتبها في السيمياء والخطاب الشعري ولسانيات ومطبوعات بيداغوجية في الأسلوبية وتحليل الخطاب ولسانيات النص.أسهمت في كتب مشتركة عديدة دولية صدرت فيالأردن ولندن والمغرب والعراق والجزائر، وأخرى قيد الإنجاز والنشر. وأخرى قيد الطبع هذا العام فيالإبداع النسوي والنحو المغاربي والخطاب والهوية. كما للباحثة مشروع عن اللسانيات العربية: مراجعةونقد.

عضو في فرق بحث عديدة ومختلفة تخدم الثقافة واللغة العربية.

عضو في هيئات علمية مجلات ومجالس علمية ومناقشات.

شغلت مناصب إدارية.

عضو هيئة تحرير، وعضو استشاري ومساعد تحريرفي مجلات وطنية ودولية عديدة داخل الجزائر وخارجها.

تشرف على أطروحات دكتوراه وماجستير .

تترأس فرقة بحثية حول التداولية المدمجة وتطبيقاتها في تعليم اللغة العربية

رئيس تحرير مجلة رؤى في الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد خيضر بسكرة الجزائر .

رئيس المجلس العلمي لكلية الآداب واللغات بجامعة بسكرة.

ملخص:

تناولت هذه الدراسة موضوع الصورة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر، من خلال تتبع تطور هذا الشعر واتجاهاته، واستقراء المفاهيم النقدية القديمة والحديثة المرتبطة بالصورة الشعرية. وقد تم التطرق إلى ماهية الصورة الشعرية من حيث اللغة والاصطلاح، ثم تم تحليل مفاهيمها كما ظهرت عند النقاد العرب القدامى والمحدثين، وعند النقاد الغربيين، مع بيان أهميتها ووظائفها التعبيرية والجمالية. خصصت الدراسة أيضاً فصلاً لتحليل مختلف أنواع الصورة الشعرية، بدءاً من الصورة البلاغية (الاستعارة، الكناية، التشبيه)، مروراً بالصورة الذهنية والرمزية، وصولاً إلى الصور الحسية بأنواعها المختلفة (السمعية، اللمسية، الذوقية، الشمية).

كما تمت دراسة ظاهرة التكرار في بناء الصورة الشعرية داخل الديوان محل الدراسة، من خلال تكرار الأدوات والأفعال والأسماء، وذلك للكشف عن دلالات هذا التكرار وعمقه الفني. وقد خلصت الدراسة إلى أن الصورة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر ليست مجرد وسيلة تعبيرية، بل هي بنية فنية وجمالية تتكامل مع التجربة الشعرية وتعكس تحولات الذات والواقع.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية - الشعر الجزائري المعاصر - النقد العربي - التكرار - الصورة الحسية - الصورة الذهنية - البلاغة - الجمالية الشعرية.

Abstract:

This study explores the poetic image in contemporary Algerian poetry by tracing its development and trends, while also analyzing both classical and modern critical approaches to the concept of the poetic image. The research discusses the definition of the poetic image linguistically and terminologically, and examines its understanding among ancient Arab critics, modern Arab critics, and Western theorists, highlighting its expressive and aesthetic functions.

A dedicated chapter analyzes various types of poetic imagery, including rhetorical images (metaphor, metonymy, and simile), mental and symbolic images, as well as sensory imagery in its different forms (auditory, tactile, gustatory, and olfactory).

The study also investigates the phenomenon of repetition in the construction of poetic imagery within the selected collection, focusing on the repetition of tools, verbs, and nouns, in order to uncover the meanings and artistic depth of such repetitions.

The findings indicate that the poetic image in contemporary Algerian poetry is not merely a tool for expression, but a structured aesthetic unit that integrates with the poetic experience and reflects transformations of the self and reality.

Keywords: Poetic image - Contemporary Algerian poetry - Arabic criticism - Repetition - Sensory imagery - Mental imagery - Rhetoric - Poetic aesthetics.