جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....
رقم التسجيل: م أ ع/ 2014/321

الموضوع

الصورة الشعرية في ديوان سعال ملائكة متعبين لـ"خالد بن صالح"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي فرع: أدب عربي تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبة:
- الربح ياحي

إشراف الدكتور:
- بوزيد رحمون

تاريخ المناقشة:18ماي 2016

أمام لجنة المناقشة:

1- الدكتور ديلمي لخظر.....رئيسا
2- الدكتور بوزيد رحمون..... مشرفا ومقررا
3- الدكتور السحمدي بركاتي .....ممتحنا

السنة الجامعية:1436-1437هـ/ 2015-2016م

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: م أ ع/ 2014/321

الموضوع

الصورة الشعرية في ديوان سعال ملائكة متعبين لـ"خالد بن صالح"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي فرع: أدب عربي تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبة:

- الربح ياحي

إشراف الدكتور:

- بوزيد رحمون

تاريخ المناقشة:

أمام لجنة المناقشة:

1- الدكتور ديلمي لخظر.....رئيسا

2- الدكتور بوزيد رحمون..... مشرفا ومقررا

3- الدكتور السحمدي بركاتي .....ممتحنا

السنة الجامعية:1436-1437هـ/ 2015-2016م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ... ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك .....ولا تطيب الجنة إلا برؤية وجه الله جل جلاله .إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة ونصح الأمة إلى نبي الرحمة ونور العالمين .

إلى من غرس في الإيمان وسقاه الفيض والحنان ،إلى من أطعمني السعادة وعلمني حب العمل والإرادة ،إلى من جعل من نفسه جسر إلى بر الأمان وإعطاني كل شيء ولم يرد لا جزاء ولا شكورا ،إلى من جعل من حياته نورا استقي بنوره الوهاج ،إلى الشمعة التي تحترق لتضيء على الآخرين ،إلى قرة عيني ورمز عزتي وافتخاري **أبي الغالي** حفظه الله وأطال في عمره .

إلى التي احترقت سنوات عمرها شموعا لتضيء دربي وتدفئ أيامي من برد الأخر الإحزان وثقل الهموم ،إلى من علمتني اسمي معاني الحياة وعطرتني روائع الحب والحنان إليك وحدك يا تاج رأسي **"أمي" الحنون**.

إلى من أرسم في وجوههم في جميع اللوحات واذكرهم ملايين المرات إخوتي

وأخواتي **"ميلود ،ناصر ،صالح" وزوجاتهم وأولادهم، و سمير**

"حليمة ،حبيبة ،حورية ،زهية" وأزواجهم وأولادهم

إلى أعز الصديقات: **آسيا طالب**، صديقة وأختا

إلى من ساعدني في إعداد وانجاز هذا العمل

الأستاذ المشرف **"بوزيد رحمون"**

إلى الشاعر الأستاذ **"خالد بن صالح"**

والى كل من عرفتهم في حياتي الدراسية.

إلى كل أساتذتي الأفاضل بقسم اللغة و الأدب العربي

بجامعة محمد بوضياف. بالمسيلة

إلى من ساعدني في هذا البحث

طاقم **مكتبة القيروان**.

الربح

شكر وعرفان

قَالَ تَعَالَى: ﴿وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِن كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ ۝٧﴾ إبراهيم:70

نحمد الله ونشكره أن وفقنا لأداء هذا العمل وما كنا لنبلغه لولا فضله

إلى خير الوجود عملا بقوله ، خير خلق الله

سيدنا محمد صلى الله عليه وآله وسلم:

"من لا يشكر الناس لا يشكر الله"

أتقد م بالشكر والتقدير إلى الأستاذ المشرف الدكتور"**بوزيد رحمون**" على

حلمه وسعة صدره وصبره معي طيلة فترة البحث

والشكر كل الشكر للشاعر "خالد بن صالح" الذي أعانني كثيرا

وأعطاني من وقته

كما أقدم أسمى عبارات الشكر والامتنان للجنة المناقشة التي تحملت عناء

قراءة البحث وتصويبه، وقد تشرفت بقراءتها لبحثي

الشكر موصول لكل من ساعدنا على إتمام البحث.

الربح ياحي

مقدمة

مقدمـة:

كان الشعر ديوان العرب، وما يزال، كما يعد الشعر وهيج الروح والتعبير عن كينونة الإنسان ومصيره، فهو نفاذ الرؤيا إلى الماوراء، وهتك الحجب وكسر الرتابة المألوفة، والشعر برق خاطف يخرجنا من الرتابة اليومية إلى الذهول والنشوة والاستغراق في الحياة، والقبض على جوهر الأشياء.

وما يزال الشاعر المعاصر كعادته يحتضن اللغة ويلجأ إليها كنوع من المغامرة، ليس نحو هدف يقصده فحسب وإنما كطريقة إبداعية حضارية لاختصار واقعية الأشياء وفوضويتها داخل أبعاد يفضل دائما لو تجدد أمامه بداية ونهاية يتبين فيهما الفن معيارا صادقا لتنوع الواقع وتعدد إيحاءاته.

وتماشيا مع الدراسات المتجددة المتفجرة يوميا في عالمنا المعاصر بميدان الأدب والشعر خصوصا. فضلنا أن نختار موضوع "الصورة الشعرية في ديوان"**سعال ملائكة متعبين**" للشاعر المعاصر المبدع الجزائري خالد بن صالح، ومن الأسباب التي جعلت سفينة بحثي ترسو على بحر الصورة الشعرية وبالذات من خلال تجلياتها على شاطئ ديوان الشاعر خالد بن صالح هو الإيمان بأن الدراسة الفنية لعمل أدبي جمالي يساعد الباحث كثيرا على تنمية الذوق الجمالي لديه، وتأصيل حسه الفني وصقل موهبته الشعرية، كما أن فهم الشعر لا يكون إلاّ نتيجة للنظر في الوسائل الفنية القائمة ببنائه، المعبرة عن انفعال الشاعر وأفكاره وتصوراته، وبالإضافة إلى هذه الأسباب الإبداع الفني الذي جلب اهتمامنا ولفت انتباهنا نحو الشاعر، وشدنا إليه بقوة، وجعلنا نتفاعل مع صوره، وكذا صياغته

الفنية، وكل هذه الأسباب دفعتنا لخوض غمار هذه الدراسة الفنية لآيات الجمال التي تناولناها تحت الإشكالية الآتية:

ما الصورة الشعرية وما أنماطها؟

ما تجلياتها في الشعر العربي، وكذا الشعر الجزائري المعاصر؟

وكيف تجلّت في **ديوان سعال ملائكة متعبين؟**

وللإجابة عن هذه الإشكالية اتّبعت المنهج الوصفي التحليلي.

ولطبيعة البحث ارتأينا أن نقسمه إلى فصلين يسبقهما مدخل، ثم خاتمة.

مدخل بعنوان الإطار المفاهيمي للبحث وهو ثبت لأهم المصطلحات التي جاءت في البحث.

الفصل الأول(نظري) بعنوان: الصورة الشعرية بين القدامى والمحدثين والذي ادرجنا ضمنه الصورة الشعرية في النقد القديم، من خلال عناصرها وخصائصها وأيضا عند الدارسين المحدثين

الفصل الثاني (تطبيقي) بعنوان تجليات الصورة الشعرية في ديوان "سعال ملائكة متعبين" تطرقنا فيه إلى تجليات الصورة الشعرية في الديوان من خلال أهم عناصرها.

ثم خاتمة من خلالها تناولت أهم النتائج المتوصل إليها في بحثي هذا.

واردفناها بقائمة للمصادر والمراجع نذكر منها: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث

الصورة الشعرية في الكتابة الفنية–الأصول والفروع لصبحي البستاني

الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب لجابر عصفور

الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الشعرية والمعنوية لعز الدين إسماعيل،
الغموض في الشعر العربي الحديث لإبراهيم رماني
الصورة الفنية في الشعر العربي لإبراهيم عبد الرحمن الغنيمي

وفيه بعض الصعوبات التي واجهتها من بينها –رغم إلحاحنا الشديد وسعينا الحثيث على تفاديها– قضية ترتيب المادة العلمية، كذلك صعوبة التعامل مع النص ذاته؛ لما ينطوي عليه من أسرار وخبايا، ولما ينفتح عليه من أوجه التأويل والتفسير والتحليل وكذا لندرة الدراسات السابقة للديوان. بالإضافة إلى الضغط الذي يتعرض إليه الطالب أثناء الأيام الأخيرة من الدراسة وقصر مدة اشتغال على موضوع المذكرة وكذلك الظروف المهنية، إلاّ أن هذه الصعوبات هانت بعون الله تعالى.

وفي الأخير نذكر الفضل لأهله والجميل لمن يستحقه أستاذنا وموجهنا الذي احتضن البحث ورعاه الدكتور " بوزيد رحمون" الذي لم يبخل علينا رغم التزاماته الكثيرة وضيق وقته. وكذا الشكر موصول لأعضاء لجنة المناقشة الذين تشرفت بقراءتهم لبحثي وتمحيصه وتصويبه، والذي ستظل هذه الصفحات مدينة بالفضل والجميل لها ولكل من قدم لنا نصائح أو مراجع أو دعوة بظهر الغيب.

مدخل

الإطار المفاهيمي للبحث

أولا- مفهوم الصورة الشعرية

أ- المفهوم اللغوي للصورة

1- المعنى الأوّل

2- المعنى الثاني

ب- مدلول الصورة في القرآن الكريم والأحاديث

ج- المفهوم الاصطلاحي للصورة

ثانيا: الوظيفة الشعرية للصورة

أ- الصورة خلق جديد للغة

ب- الصورة تميز الشعر عن النثر

ج- الصورة عماد الشعر الأوّل

يعد المصطلح في التراث النقدي من أهم القضايا التي واجهت النقاد منذ القديم، وخاصة من حيث تحديد المصطلح، وهي بحد ذاتها مشكلة خلقت تضاربا في إدراك المفاهيم الحقيقية للألفاظ، ولعل من أهم المصطلحات التي شاع ذكرها في مجالات النقد والأدب الحديث والمعاصر مصطلح الصورة الذي برز بمفهومه النقدي في أوربا في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

وعلى الرغم من أن هذا المصطلح حديث في تراثنا، إلا أنه رسم طريقه إلى نقدنا الحديث عن طريق التأثر الحاصل بين ثقافتنا العربية والثقافة الغربية. إن هذا التأثر لا يمنع من أن بداياته وجذوره تعود إلى تراثنا النقدي العربي القديم. إلا أننا لا نجد المصطلح بتلك الصياغة الحديثة في تراثنا والتي تنظر إلى الصورة الفنية على أنها نشاط خلاق يثري حساسية ويعمق الوعي الانساني، ولكننا مع ذلك نجد مشاكل وقضايا يثيرها المصطلح الحديث وإن اختلفت طريقة العرض والتناول وتمايزت جوانب الاهتمام والتركيز.

فمصطلح الصورة له امتداد في تراثنا العربي، وإن اختلفت مجالات وميادين توظيف هذا المصطلح. إلا أننا نجد بعض التداخل في تلك المفاهيم.

وقبل أن نبدأ في عرض تلك المفاهيم القديمة لابد لنا أن نبدأ بمفهوم الصورة في اللغة وفي الاصطلاح.

أولا: مفهوم الصورة الشعرية

أ- المفهوم اللغوي للصورة:

قبل البدء في دراسة المفاهيم المختلفة للصورة وجب أن نقف على المفهوم اللغوي لكلمة "صورة" والتعريف بها، ولكي تتمثل معاني هذه اللفظة وتجسيد مفاهيمها ومدلولاتها المختلفة، أن نلمس أصول أحرفها وصيغ اشتقاقها في بعض المعاجم اللغوية العربية.

فابن فارس في مطلع حديثه عن الصورة يقول: "الصاد والواو والراء كلمات كثيرة متباينة الأصول، وليس هذا الباب باب قياس ولا اشتقاق له"[1]

جاء في لسان العرب: "الصورة في الشكل ، والجمع صور، وصِور، وقد صوره فتصوره، وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي والتصاوير والتماثيل"[2].

ومهما تكون طبيعة أصول واشتقاقات هذه الكلمة، فالمتفق عليه أن لفظة "صورة" اسم مصدر من فعل رباعي، وورد مصدره قياسا لصيغة تصوير وفعله يفيد التأثير في الشيء والشيء يتقبل التأثير إذا قيل في اللّغة (وقد صوره فتصور).

ولكي تتضح لنا معاني المادة ومفاهيمها المتنوعة والمختلفة، علينا بالبحث عن معنى فعلها الثلاثي "حيث وردت صيغة الفعل الماضي الثلاثي للمادة أجوف، عينه في الماضي ألف وفي المضارع ياء، ودار في معناه، ومدلوله إحدى أخوات

---

[1] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج3، دار الفكر للطباعة والتوزيع، مصر، ط2، 1969، ص319.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مج7، دار احياء التراث العربي ، بيروت، لبنان، ط3، 1999 ، مادة (ص و ر)، ص438.

كان بمعنى يفيد التحول والتغيير فيقال: "صار الماء ثلجا أي تغير من حالة السائلة إلى حالته الصلبة وتغير من شكل إلى شكل أو هيئة أخرى".[1]

وانطلاقا من هذا فمادة "الصاد والعين الجوفاء والراء" تحمل في الأصل البنية الأساسية للفعل، ومن هذه البنية يتفرع الفعل الرباعي (صير، صور) فالفعل "صير" معناه جمع الأشتات ولملمتها ثمّ جعلها كيانا حيا متحدا، فأما الفعل "صور" فإنّه يستوي معينا للفظة تصور، وهذه اللفظة قد جرت في الكثير من النماذج والنصوص العربية فرعان من المعاني:

1- المعنى الأوّل:

يقول "ابن سيدة" صاحب "معجم المحكم والمحيط الأعظم": "الصورة في الشكل والجمع (صور- وصور- وصور) بضم الصاد وكسره وفتحه، والشكل في هذا المعنى يقتصر على ظاهر الشيء من غير التوغل للكشف عن لبه وجوهره".[2]

ومثال ذلك ما نقله "الجوهري" صاحب معجم الصحاح عن الكلبي في قوله تعالى: "﴿ يَوۡمَ يُنفَخُ فِي ٱلصُّورِ فَتَأۡتُونَ أَفۡوَاجٗا ١٨ ﴾"[3] ويقال هو جمع صورة: مثل بسر وبسرة أي ينفخ في صور الموتى.

---

[1] كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987، ص08.

[2] ابن سيدة، المحكم والمحيط الأعظم، معهد المخطوطات الجامعية للدول العربية، ج1، ط1، 1388ه/1958م، ص380.

[3] سورة النبأ، الآية 18.

2- المعنى الثاني:

خص الوجه من الإنسان ففي حديث أبي مقرن: "أما علمتم أن الصورة محرمة؟ أراد بالصورة الوجه وتحريمها المنع من الضرب واللطم.

وبديهي أن هذا المعنى يمثل الإنسان كله، ذلك لأن الوجه جزء يدل مجازا على الجسم الحي جميعه، وفي يقينها أن هذا المعنى للصورة قد حررنا من الانزواء في حد ظاهر الشيء والانحباس في قشرته، ويجعلها دالة على الجسم والروح، فالبسط لمدلول الصورة في نظر الّذين يرونها دالة على ألفاظ النّص ومعناه ومؤدية عن شكله ومضمونه معا" [1].

ب- مدلول الصورة في القرآن الكريم والأحاديث:

وردت مادة (ص و ر) في آيات الذكر الحكيم ستة مرات، مرتين بصيغة الماضي وهما: (صوركم) في قوله تعالى: ﴿ٱللَّهُ ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلْأَرْضَ قَرَارًا وَٱلسَّمَآءَ بِنَآءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ ٱلطَّيِّبَٰتِ ۚ ذَٰلِكُمُ ٱللَّهُ رَبُّكُمْ ۖ فَتَبَارَكَ ٱللَّهُ رَبُّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿٦٤﴾﴾ [2]

- (صورناكم) في قوله تعالى: " ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَٰكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَٰكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَٰٓئِكَةِ ٱسْجُدُوا۟ لِءَادَمَ فَسَجَدُوٓا۟ إِلَّآ إِبْلِيسَ لَمْ يَكُن مِّنَ ٱلسَّٰجِدِينَ ﴿١١﴾﴾. [3]

---

[1] كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص20.

[2] سورة غافر، الآية 64.

[3] سورة الأعراف، الآية 11.

– مرة بصيغة المضارع (يُصوركم) في قوله تعالى:﴿هُوَ ٱلَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي ٱلْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَآءُ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ ۝٦﴾[1] وفي هذا دلالة على أن التصوير يكون بمعنى الايجاد على صفة معينة أو نوع معين. [2]

– ومرة بصيغة الفاعل (المُصور) في قوله تعالى: ﴿هُوَ ٱللَّهُ ٱلْخَٰلِقُ ٱلْبَارِئُ ٱلْمُصَوِّرُ لَهُ ٱلْأَسْمَآءُ ٱلْحُسْنَىٰ يُسَبِّحُ لَهُۥ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَهُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ ۝٢٤﴾[3] ومعنى كلمة المصور الموجود على الصفة التي يريد[4].

– ومرة بصيغة الجمع" صوركم" ، ومرة بصورة المفرد لقوله تعالى: ﴿فِيٓ أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ ۝٨﴾.[5]

ولهذا قال المصور أي الذي ينفذ ما يريد إيجاده على الصفة التي يريدها.

ووردت أحاديث عن النبي صلى الله عليه وسلم اشتملت على معاني الصورة والتصوير منها ما رواه أبي العباس رضي الله عنه أن النبي المصطفى عليه السلام قال: "من صور صورة في الدنيا كلف يوم القيامة أن ينفخ فيها الروح وليس بنافخ"[6]

وقد أورد البخاري حديثا آخر عن أبي مسعود رضي الله عنه عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: "إنّ أشد النّاس عذابا يوم القيامة المصورون".[7]

---

[1] سورة آل عمران، الآية 06.

[2] إبراهيم عبد الرحمن الغنيمي، الصورة الفنية في الشعر العربي، مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996، ص05.

[3] سورة الحشر، الآية 24.

[4] بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص 5.

[5] سورة الانفطار، الآية 08.

[6] صحيح البخاري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1415هـ، ص733.

[7] المصدر نفسه، ص789.

والمقصود بالمصورين، الّذين يصورون أشكال الحيوانات التي تعبد من دون الله فيحكونها بتخطيط أو تشكيل عالمين بالحرمة قاصدين ذلك، هكذا فإنّ مادة (ص.و.ر) زودت المعجم اللغوي بمدلول يتسع في طبيعته ووسيلته وموضوعه وغاياته كلّ الاتساع.

ومن هنا فقد صارت هذه المادة منبتا لمصطلح في الدراسات النقدية العربية الأصلية.

ج- المفهوم الاصطلاحي للصورة:

الصورة الفنية تفوق بكثير اللغة التعبيرية المباشرة، فهي تكشف في كثير من الأحيان عن طبيعة التجربة.

ويعرفها عز الدين إسماعيل: "أنها تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع".(1)

و"الفكرة" الكامنة لا يمكن أن تظهر إلا من خلال تركيبة بذاتها لها طبيعتها الخاصة، هي التي نسميها "الصورة".(2)

كما يعرفها بأنها الشعر المستقر في الذاكرة... وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء، وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصورة في الشعر أو الرسوم أو من ثم نقول: "قيمة الصورة لا تبدو في قدرتها على عقد التماثل الخارجي بين الأشياء، واتخاذ الصلات المنطقية بينها، وإنما قدرتها في الكشف عن العالم النفسي للشاعر والمزج بين عاطفته وطبيعته.

---

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، الإسكندرية، 1981، (ط.4)، ص 70.

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية-، المكتبة الأكاديمية، 1994، (ط.5)، ص 111.

وإذا كانت الصورة "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة" كما يقول (سي يدي لويس) "فإنها لا تحلق في الأجواء الفنية إلا بجناحي الخيال الذي لا يملك قدرة سحرية عجيبة على التأليف بين المتناقضات".[1]

وأخطر ما يتضح فيه الجانب النفسي للشاعر هو تكوينه للصورة إذ "في النهاية تحمل طابع الرؤية الداخلية للوجود".[2]

ثانيا: الوظيفة الشعرية للصورة

أ- الصورة خلق جديد للغة:

لا شك في أن الاهتمام الخاص الذي يعيره الشعراء والنقاد للصورة، يدفعنا إلى موافقة أحد الشعراء الغربيين عندما يعلن "أن الشعر الحديث يسير على قائمتي الصورة"[3].

تتحرر اللفظة في الشعر من قيود المعنى المعجمي لتصبح فقط رهينة الأصوات الموسيقية التي تتألف في تركيبها، وعندما تمسها الصورة تحررها من علاقتها النحوية القواعدية لتدفعها في علاقات جديدة لا تأخذ بعين الاعتبار إلا المستلزمات الموسيقية الخفية للعبارة[4].

تنفخ الصورة حياة جديدة في الكلمة، فتبعثها من عالم الأموات حيث كانت مدفونة ومكثفة بمعانيها الاصطلاحية خلال قرون من الزمن، "فتردها الصورة إلى

---

(1) عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ت)، ص 59- 97.

(2) داود أنيس، رواد التجديد في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والإعلان، الجماهيرية العربية الليبية، (د.ت)، (د.ط)، ص 70.

(3) عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، دار الرائد بيروت لبنان 1982، ص330.

(4) المرجع نفسه، ص330.

الطفولة، وتسكنها المفاجأة والدهشة وتقر مدلولاتها من الجوامد فرار ذوات الجناح" تتجه اللفظة بعد ذلك، وبعد أن تكون قد تحررت من كلّ أعباء الماضي، نحو المنطلق اللانهائي، فتكسب عددا لا متناهيا من المعاني والدلالات ولكن دون أن تكون رهينة أي معنى بمفرده، "تصبح نقطة انطلاق للنفس وليس نقطة وصول للعقل فلا يطمئن هذا الأخير إلى بلوغ أبعادها.

وهكذا تنجذب اللفظة التي تحررها الصورة نحو ألفاظ أخرى خضعت هي بدورها للمصير نفسه، "فتدخل كلها في عملية تحالف وتألف مفاجئة وصادقة.

لتشكل مجتمعة لغة صورية، أو لغة بكر تنشأ من اللفظة ولكنها تقود إلى ما هو أبعد منها بكثير، هذا هو سحر الصورة الشعرية وسرها، لأنّ الشاعر في النتيجة لا يضيف ألفاظا جديدا إلى اللغة، وإنّما ينحصر قاموسه بالألفاظ المعروفة من كلّ النّاس والمستهلكة أحيانا كثيرة من جراء الاستعمال الدائم وهذا دليل على كيميائية الصورة يقفل ريفيردي "الألفاظ هي لكل النّاس، وعلى الشاعر أن يخلق منها ما لم يتمكن غيره من خلقه"[1].

يبدو من خلال ذلك إذا أن الشعر هو ينبوع الحياة الدائم، الّذي ينعش اللغة ويحيها، والصورة بشكل خاص هي إكسير الحياة في هذا الينبوع لأنّها بحداثتها ترحك كلّ الطاقة اللغوية وتعيدنا من جديد إلى أصل الإنسان الناطق.

تفجر الصورة الشعرية اللّغة من الداخل، وتقطع الخط المستقيم الّذي يخطه الكلام العادي بين المرسل والمرسل إليه، ويضطرب بالتالي المفهوم المعجمي للغة

[1] صبحي االبستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية–الأصول والفروع–، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 30،31.

كوظيفة تعبيرية عن الفكرة، وكوسيلة تواصل بين البشر تتجسد من خلال الكلام والكتابة.

وأينما تحل الصورة "تظهر طريقة جديدة للتعامل مع اللّغة لأنّها تحولها عن نهجها الدلالي العادي وتزيد على قدرتها الدلالية خاصة الإيحاء".[1]

ب- الصورة تميز الشعر عن النثر

من خلال هذا التحول الّذي يطرأ على اللّغة يتعمق الشرح بين الشعر والنثر، ونسارع هنا ونشير إلى أن استعمالنا للفظة نثر يختلف عما اتفق على تسميته بالنثر في النقد القديم، فإذا قصد به الكلام المرسل الّذي لا يخضع للوزن والقافية في الماضي، فالمقصود به هنا هو الكلام العادي غير الموحي، والذي يشكل المعيار في الكتابة ويصبح النثر مرادفا عند ذلك للكتابة العلمية بينما يقترن الشعر بالكتابة الفنية الجميلة.

والدافع إلى اعتماد هذا التقسيم الشائع في كتب النقد الحديث في الغرب كما في النقد العربي الحديث، يعود إلى أن الصورة الشعرية التي هي موضوع دراستنا، تظهر في الكتابة الفنية يقطع النظر عن التقسيم التقليدي للنثر والشعر، من هنا نعتبر أن الكلام أو الكتابة، ترتكز إما على الصورة، ويكون لنا الشعر أو الكتابة الفنية وإما على التعبير المعياري، ويكون لنا النثر أو الكتابة العلمية.

تنحصر قدرة الجملة في الكتابة المعيارية أو النثر على تعيين، بينما تختص في الكتابة الفنية أو الانحرافية وبالتالي في الشعر بقدرتها على الإيحاء، وكل

[1] صبحي االبستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص31.

معنى معين هو محدود، بينما كلّ ما هو إيحائي لا محدود ومطلق، ولا ينحصر بزمان أو بمكان.

الجملة في الكتابة المعيارية مهمة محدودة عليها القيام بها، هذه المهمة تقتضي المعنى المحدد من المرسل إلى المرسل إليه ، فهي شبيهة "بإبرة مغناطيسية متجهة نحو المعنى الّذي ينقل المعنى الّذي هو الشمال بالنسبة إلى العقل، بينما الجملة في الشعر هي كإبرة تتجاذبها الأعاصير فتتجه إشعاعاتها في كلّ الاتجاهات، ويخلص الناقد **جان كوهين** في كتابه "بنيانية اللّغة الشعرية" إلى النتيجة نفسها تقريبا، عندما يحاول تحليل الفرق القائم بين الشعر والنثر، فيرى أن الوظيفة العادية للغة العقلية هي وظيفة إدراكية بينما وظيفة اللّغة الشعرية هي "انفعالية" أو "شعورية"و بعد أن يركز على أهمية الصورة كعامل وحيد في التفريق بين كلتا الوظيفتين.

يستعمل للدلالة على هذين النوعين من التعبير لفظتي "التعيين والتضمين"، فالمعنى التعييني هو الّذي ينتج عن الوظيفة الإدراكية للغة، بينما المعنى التضميني أو الإيمائي، ينتج عن الوظيفة الانفعالية، ويؤدي كلّ ذلك إلى النتيجة التالية وهي: أن وظيفة النثر إدراكية تعيينية بينما وظيفة الشعر انفعالية تضمينية[1]

[1] صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية–الأصول والفروع، ص32– 33.

ج- الصورة عماد الشعر الأوّل

نستنتج مما ذكر أن الشعر يكتسب أهميته ودوره ومعناه من الصورة الشعرية لأنّها هي التي تعطي الألفاظ المؤلفة للغة، قدرتها الإيحائية في الدلالة "فتظهر القصيدة التي تتألف من كلمات لا تثير إلا معنى واحدا، مسطحة، ولا تؤثر كقصيدة، بينما الكلمات التي مستها الصورة تغدو ينبوعا لا ينصب بالإمكانيات الدلالية والصوتية.

إنّ هذا الدور الّذي تلعبه الصورة في الكتابة الفنية، يسقط كلّ الطروحات التي تعيد كلّ الفرق بين النثر والشعر إلى الوزن فقط، مع العلم أن الوزن لم يكن يوما وحده علامة الشعر، حتى عند قدامى بن جعفر الّذي يحدد الشعر بأنّه قول موزون مقفى يدل على معنى"[1]، فهو يشير إلى وجود قول موزون ومقفى، ولكنه لا يدل على معنى، فلا يمكننا بالتالي أن نسميه شعرا، فدوره كان مقترنا بدور الصورة الشعرية، لأنّهما يشكلان معنا على حد قول روجيه كايوا "العنصرين المكونين للشعر واللذين يفصلانه عن النثر، كذلك نرى أن الكلام على الوزن كان مصحوبا بالكلام على الصورة في معادلة جوردان التي يشير فيها إلى الفرق بين الشعر والنثر وهي:

الشعر= النثر + (أ) + (ب) + (ج)

النثر= الشعر - (أ + ب + ج)

الرموز (أ) (ب) (ج) هي الميزات الخاصة التي تتميز بها اللّغة الشعرية وهي الوزن والقافية والصورة الشعرية، ونلاحظ في الوقت نفسه ثبات الصورة

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مطبعة بريل- لندن، 1956، ص53.

وتقديمها على سواها في كلّ الكلام على الشعر الحديث وهذا ما دفع "كايوا" إلى القول: "في الشعر الحديث أصبحت القصيدة أضحية في سبيل الصورة"[1].

لقد تجاوز الشعر الحديث الأوزان واستبدلها بالإيقاع كردة إلى الأصول، أصول أوزان شعرية، كذلك القافية فهي لم تبقى محافظة على وحدتها، هذان العنصران المساعدان، لا يشكلان كيانا مستقلا، بحيث أنّهما لا يحولان بوجودها وحدة النّص إلى شعر، فهما ضروريان لبلوغ الصورة كمالها وذلك من خلال خلقهما "نغما داخليا هو موسيقى الصور". ولكنهما ليسا كافيين، وباجتماع هذه العناصر كلها، الإيقاع، القافية، والصورة، تضمن خلود الشعر "لأن هذا الأخير يضمن من خلال البيت الشعري ثباته وديمومته، ومن خلال الصورة عدم نفاذه".

بما أن الإيقاع والقافية هما في خدمة الصورة ، تصبح هذه الأخيرة المادة الأولى لحياة الشعر، إنّ ارتباط الشعر بالصورة هو ارتباط وجودي، وعندما توجد الصورة يوجد بالضرورة الشعر، وعندما يوجد الشعر تظهر تلقائيا الصورة.[2]

لقد أدى الميل الواضح للصورة وتقديم الصورة إلى ارتفاع بعض الأصوات محذرة من هذا الانجراف، ومن هذه الأصوات ما نقرأه لأدونيس إذ يقول: "يجب أن نحتفظ فيما يتعلق بهيمنة الصورة على القصيدة هيمنة مطلقة وكلية، فعظمة الصورة وأوليتها مشروطتان ببقائها وسيلة لكشف البهاء في رؤيا القصيدة... ومن هنا لا يجوز أن نبحث في الشعر عن الصورة بحد ذاتها، وإنّما عن الكون الشعري فيه، وعن صلته بالإنسان والعالم والكشف عنهما" ولكن دعوة أدونيس إلى النفاذ

[1] صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية –الأصول والفروع–، ص34.

[2] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط3، 1983، ص65.

من خلال الصورة والكشف عن اللون الشعري للشاعر، لا يتنافى مع دورها الرئيسي في القصيدة على العكس تماما.

فهو يؤكد ويثبت قدرتها الكاشفة وفي مطلق الأحوال تبقى الصورة عصب الشعر الحي، لأنّها قادرة على قيادة القارئ بفضل طاقتها الإيحائية، إلى دخول عالم القصيدة، وبالتالي عالم الشاعر، وربما كان دورها الممتاز هذا وراء إعلان إيزوا باوند "أنّه من الأفضل أن يخلق الإنسان في حياته صورة واحدة من أن يكتب مؤلفات ضخمة"[1].

[1] صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية-الأصول والفروع- ص34- 35.

الفصل الأول

الصورة الشعرية بين القديم والحديث

أولا: الصورة الشعرية في النقد القديم

أ- عناصر الصورة عند القدماء

ب- خصائص الصورة عند القدامى

ثانيا: الصورة الشعرية عند المحدثين

أ- عناصر الصورة في النقد المعاصر

1- الرمز التراثي

2- الرمز الخاص

3- الرمز الطبيعي

4- الأسطورة

ب- خصائص الصورة الحديثة

ثالثا: أهمية الصورة الشعرية

أ- الصورة الشعرية في النقد الحديث

ب- الصورة الشعرية عند الرومانسيين

ج- الصورة الشعرية عند الرمزيين

د- الصورة الشعرية عند السرياليين

الشعر ليس عالما مسطحا يتمكن منه القارئ دون عناء إنه عالم سحري جميل يموج بالحركة والألوان...الشعر عالم لا يعترف بالحدود، والأبعاد المنطقية، إنه عالم التخطي والتجاوز والسعي وراء المطلق للإمساك به وتجسيده في التجربة الشعرية بواسطة الكلمة والإيقاع والرمز والصورة، إنه صياغة جمالية للإيقاع الفني الخفي الذي يحكم تجربتنا الإنسانية الشاملة، وهو بذلك ممارسة للرؤية في أعماقها وهو مغاير للنثر الذي قوامه العقل والمنطق والوضوح ويؤدي وظيفة إبلاغية مباشرة.

والشعر في حقيقته لا يقوم بنقل دلالات ومعاني مباشرة، كما أنه لا يعكس ظواهر المادة وإنما يحاول استنباط الجوهر النابض في قلب الأشياء المادية بواسطة الكشف بالحدس لا الكشف بالفكر، والشاعر يضفي على هذه المعاني كثيرا من السمات والخصائص الشعرية مبتعدا بذلك عن الواقع الحرفي إلى الواقع النفسي فنجده يعبر بالإشارة والرمز والإيحاء.

وصفوة القول أن الفكرة هي صورة عقلية للتجربة وذلك بتوظيف الأدوات الشعرية وعلى رأسها الصورة- التي تمثل جوهر التجربة الفنية- والتي نجدها تتردد في الكتابات الحديثة بحيث أنه أصبح من الممكن القول بأنه لا يوجد باحث يتصدى لدرس الشعر ونقده دون أن تكون الصورة ذروة عمله وسنامه وجوهر بحثه ولبابه[1].

ويكاد يكون هناك إجماع على صعوبة إيجاد تعريف شامل للصورة، فللوصول إلى معناها- الصورة- ليس باليسير الهين ومن قال ذلك، فقد احتجبت عنه أسرار اللغة وجمالها المكنون المستتر وروحها المتجددة النامية وذلك لأسباب.

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري، ص55- 56.

أولا: الصورة في النقد القديم

على الرغم من أن الصورة الشعرية مصطلح حديث انتقل إلى النقد العربي عن طريق التأثر بالمذاهب الغربية خاصة المذهب الرومانسي الذي يركز كثيرا على جانب التصوير في الشعر فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح القديم يرجع إلى بدايات الوعي للخصائص النوعية للفن الأدبي إلا أننا لا نجد المصطلح بتلك الصياغة الحديثة في تراثنا[1]

وليست الصورة شيئا جديدا فإنّ الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتّى اليوم ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في استخدامه للصورة[2].

وبما أن الشعر قائم على التصوير منذ القدم فيلزم أن يكون النقاد القدامى قد عرفوا الصورة على نحو من الأنحاء، لأن دراسة الصورة الشعرية قد رسخت في جذورها في الموروث من البحث البلاغي والنقدي العربي.

لكننا نجد من النقاد من ينفي عن النقد القديم معرفة صورة، وهو ما يتناقض مع الدراسات الجادة والتي أثبتت أصالة نقدها ونقدنا في معالجة قضايا الصورة.

يقول جابر عصفور: "على أن ما بذلته من جهد في هذا السبيل يقصد دراسة الصورة في النقد القديم، جعلني اقتنع اقتناعا عميقا بأن قضية الصورة في الموروث النقدي العربي مشكلة جوهرية تحتاج- لا إلى دراسة واحدة فحسب- بل العديد من الدراسات الدقيقة المتخصصة.

وبذلك نجد أن دراسة الصورة ترسخت في هذا التراث العربي مبحثا متكاملا صدر عن الفكر العربي في تمثل الشعر نشاطا اجتماعيا، وصناعة ماهرة وحلل عناصر الشعر

---

(1) كامل حسن البصير، بناء الصورة الشعرية في البيان العربي، ص539.

(2) إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، لبنان ط1، 1996، ص193.

ووازن بينه وبين التصوير، ثمّ حلل بناء الصورة بالإشارة إلى مادتها وما يقع في هذه المادة من نقش وتزيين وأشار إلى مصادرها في الذهن ومدى تأثيرها في المتلقي"[1].

ولقد تحدث الكثير من النقاد القدامى عن الصورة، لكن استعراض كلّ ما قاله النقاد القدامى أمر يطول، مما يجعل الحديث مقصورا على اثنين من كبار النقاد وهما: الجاحظ وعبد القادر الجرجاني، كما انتبهوا إلى الإثارة اللافتة التي تحدثها الصورة في المتلقي، والتفتوا نوعا ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر باعتباره إحدى خصائصه النوعية التي تميزه عن غيره وقدموا مفاهيمهم المتميزة التي تكشف عن تصورهم الخاصة لطبيعة الصورة وأهميتها ووظيفتها.

وسنحاول أن نعرض أبرز الصور القديمة كما يقول الجاحظ (200ه): "ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخير الألفاظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[2]

ونفهم من هذا أن الجاحظ كان قادرا على تحديد ما يريده فالشعر- عنده- صناعة ونوع من النسيج المترابط، وجنس من الأجناس، الشعرية القائمة على التصوير، ويبدو أنّه يقصد بالتصوير صياغة الألفاظ، صياغة صادقة تهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسيا، وتشكيله على نحو صوري، أو تصويري، لذا يعد التصوير الجاحظي خطوة نحو التحديد الدلالي للمصطلح الصورة [3].

ومن هنا فقد عالج نقدنا القديم كما يظهر في مقولة الجاحظ السابقة- قضية الصورة الشعرية حسب ظروفه التاريخية والحضارية- فقد راح نقادنا القدامى من منطق تكديس

---

[1] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الشعرية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، ص175.

[2] الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، لبنان، ج3، ط3، 1969، ص131- 132.

[3] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص21.

الأتباع يحيطون عالم الشعر بهالة من الطقوس المبهمة المشربة بروح العداء للجديد، والمستوحاة من العرف القبلي ذي النزعة المتطرفة في فهم شعائر الحياة فأحضرت قبل هذه النزوة بعد الدواس الطويل على تقنين الشعر بما سمي بعمود الشعر[1] والذي يحدده المرزوقي في سبعة مبادئ وهي:

1- شرف المعنى وصحته.

2- جزالة اللفظ واستقامته.

3- الإصابة في الوصف.

4- المقاربة في التشبيه.

5- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.

6- مناسبة المستعار منه للمستعار له.

7- مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائها للقافية حتّى لا منافرة بينها [2]

ونجد قدامة بن جعفر قد حذى حذو الجاحظ حيث قال: "إنّ المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيم أحب وآثر من غير أن يخطر عله معنى يروم الكلام فيه، إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية والشعر فيه كالصورة، كما يوجد في كلّ صناعة من أنّه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها مثل: الخشب للنجارة والفضة للصياغة".[3]

وهكذا جعل جعفر بن قدامى الشعر صورة للمعاني، والمعاني هي مادة الشعر، وإبداع الشاعر وإنّما يتجلى في الشكل واللفظ، أما المعاني فلا يخطر عليها منها شيء إذ لا علاقة بجودة الشعر ولا نعيبه. [4]

---

[1] عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث قسنطينة (الجزائر)، ط1، 1986، ص40.

[2] عبد الحميد هيمة، الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري، ص63- 64.

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص65.

[4] إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي، مثال ونقد، ص11.

والمعروف أن قدامة بن جعفر قد حرر في مجال معايير تقويم الشعر طرفين أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة، وحدود ما بينهما تسمى الوسائط ونجدها أيضا عند الناقد العربي "بن سلام الجمحي" فيرى أن للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائد أصناف العلم والصناعات[1].

وهذه العبارة بلا شك توثق عبارات الجاحظ السابقة التي أشارت إلى أن الشعر صناعة وأن هذه المفاهيم المتعددة كانت متوفرة بين يدي التراث العربي الأصيل.

والمهم أن الصورة طبقا لتحديد قدامة بن جعفر الوسيلة أو السبيل لتشكيل المادة وصوغها، شأنها في ذلك شأن غيرها من الصناعات ولعلّ ما يهمنا هو أن ما حدده قدامة من مفهوم للصورة بدا امتداد للتصوير الجاحظي، فبقي بمنأى عن التغيير، ولم يضف إليه ما يقر به من حدود المصطلح.

والآخر ملاءمة معاني الشعر بمبانيه حيث يقول ابن طباطبا: "فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صناعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة متجلية لمحبة السامع والناظر بعقله إليه... يسوي أعضائه وزنا، ويعد أجزائه تأليف ويحسن صورته إصابة"[2].

ومما نلاحظه في تعريف ابن طباطبا للصورة أنّه ركز على الصورة الحسية.

ولقد توقف علماء البلاغة العرب بشكل عام وابن رشيق بشكل خاص، عند وجه بلاغي وجدوا فيه تفوقا على سواه، هذا الوجه هو من نوع الاستعارة، ولكنه حمل أسماء متعددة في مؤلفاتهم، فكانوا يسمونه أحيانا "الإشارة" وأحيانا أخرى "المماثلة" أو "التمثيل" (من فعل مثل بمعنى شبه مع الدلالة على التشخيص) يقول ابن رشيق: (المتوفى سنة 456ه): "والإشارة من غرائب الشعر وملحه وبلاغة عجيبة، تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة،

---

[1] كامل حسن البصير، بناء الصورة الشعرية في البيان العربي، ص32.

[2] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص95.

وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، الحاذق الماهر، وهي في كلّ نوع من الكلام لمجة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملا، ومعناه بعيد عن ظاهر لفظة"[1].

إنّ هذا الوجه البياني بما يحمله من عناصر مطابقة لمفهوم الصورة الشعرية، يظهر لنا إلى حد بعيد، مدى تأثير علماء البلاغة العرب زمن ابن رشيق بهذا النوع من التعبير بواسطة التلميح والتمثيل، ولكنهم لم يتمكنوا من سبر أغوار هذا الوجه، ولا من تحليل جوهر تكوينه وتركيبه.

أما أبو هلال العسكري (المتوفى سنة 395ه) فيذكر الصورة في كلامه على تحديد البلاغة يقول: "وإذا قلت: بلغ، أفاد ذلك أنّه صار إلى حال يؤدي فيها المعاني حق تأديتها في صورة مقبولة"[2] ثمّ يعطف على عبارة "الصورة المقبولة" قوله: "العبارة المستحسنة" معتبرا أنّهما الشرطان الضروريان لنجاح الشكل الشعري، ولكي يظهر دور الصورة في الكتابة الأدبية الجميلة يضيف: "ولا يتكل [الشاعر] فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره إياه، ولا يغره ابتداعه له، فيساهل نفسه في تهجين صورته، فيذهب حسنه ويطمس نوره، ويكون فيه أقرب إلى الذم منه إلى الحمد"[3] وبالرغم من تأكيد العسكري على دور الصورة في تجميل المعنى أو تهجينه مهم كانت قيمته بحد ذاته، فإنّه لم يشرح لنا كيف يمكن أن تكون الصورة مقبولة ولا العبارة مستحسنة وإنّما اكتفى بالوصف المجمل دون تفصيل أو تعليل.

ويعترف ابن خلدون (المتوفى عام 808ه) أنّه لم يضفي شيئا كثيرا إلى ما قاله النقاد قبله ويردنا صراحة إلى كتاب "العمدة" لابن رشيق معتبرا: "أن هذه الصناعة (صناعة الكتاب) وتعلمها مستوفاة في هذا الكتاب، وقد ذكرنا منها ما حضرنا بحسب الجهد، ومن أراد استيفاء ذلك فعليه بذلك الكتاب، ففيه البغية من ذلك.

---

[1] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1985، ص302.

[2] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص14.

[3] المرجع نفسه، ص76.

وبالرغم من هذا الاعتراف فإننا سنتوقف عند خلاصة أطروحاته التي كانت حول (الأسلوب) تلك اللفظة التي يستعملها للدلالة على عملية الخلق الأدبي.

إن الأسلوب عند ابن خلدون هو "صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة"، هذه الصورة يحولها الخيال إلى "قالب" أو إلى "منوال" ويختار الكاتب أو الشاعر التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، ويسكبها في هذا القالب أو ينسجها على ذلك المنوال، فيرصها رصا كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال.

نجد أن مفهوم الصورة عند ابن خلدون يقترن بالقالب الخارجي الّذي يحوي الكلام على الأنماط العربية الصحيحة، لذلك فهي تحمل معنى الرصف وليس معنى الخلق والإبداع، وبالرغم من أن ابن خلدون يعبر في (المقدمة) عن ثورته على الأشكال البلاغية الجامدة وعن رفضه لاعتبار هذه الأشكال والقوالب أساسا صالحا للخلق الأدبي عندما يؤكد "أن معرفة قواعد البلاغة ليست كافية أبدا لعملية الخلق" فإنّه مع كلّ ذلك يحاول أن يقر "لكل فن من فنون الكلام أساليب تختص بها فكأنه في هذه المعادلة، ومن خلال مفهومه للصورة القالب أو المنوال، قد وقع من جديد في فخ الأشكال القوالب الجاهزة للكتابة الشعرية وبات معروفا أن الكتابة الشعرية ترفض التقيد بأي قالب جاهز مهما كان نوعه. [1]

أما عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) فهو ذو نقد أصيل، ولا يزال نقده زادا لنقادنا حتّى اليوم، وحتّى النظريات النقدية الجديدة توصل إلى أكثرها عبد القاهر الجرجاني وهو من علماء القرن الخامس الهجري، كما نجده أكثر النقاد العرب القدامى التفاتا إلى هذا الجانب المهم من الشعر ونجد صدى ذلك في كتبه خاصة "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز"، ولعلّ سر تفوق الجرجاني على النقاد القدامى هو خروجه على ثنائية اللفظ وهو ما يسمى عنده بنظرية النظم، لأنه لم ينظر إلى الشعر على أنّه معنى أضيف إليه المبنى وإنّما نظر إليه معنى ومبنى لا يسبق لأحدهما على الآخر وهما ينتظمان في صورة ونجده يقول في هذا السبيل: "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما

[1] صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الشعرية ، ص 29- 30.

خاتم، أو سوار، فكما أن مجالا إذ أنت أردت النظر في النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الّذي وضع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة"[1].

ومراد عبد القاهر واضح الدلالة على أن طريقة الصياغة هي التي يتفاضل بها الكلام ومزج الصفات الحسية والسمات الجمالية بوشائح الشعور [2].

ويقول عبد القاهر الجرجاني: "واعلم أن قولنا (الصورة) إنّما هو تمثيل قياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البنوية بين أحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة ذاك.... ولست الصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل في كلام العلماء، ويكفيك فعل الجاحظ: "إنّما الشعر صناعة وضرب من التصور"[3].

فعبد القاهر يرمي إلى أن الصورة هي الشكل الذي تتشكل فيه المعاني سواء كانت حقيقة أم مجازية، فتصوير المعاني عنده يعني أن يصوغها الأديب وينظمها ويشكلها على هيئات معينة هي أساس التفاضل والتمايز.

وهو يزيد الأمر وضوحا عندما يقول: "وقد غلطوا فأفسحوا لأنّه لا يتصور أن تكون صورة المعنى في أحد الكلامين، أو البيتين، مثل صورته في الآخر البتة، اللهم إلا أن يعمد عامد إلى بيت فيضع مكان كلّ منه لفظة في معناها، ولا يعرض لنظمه وتأليفه"[4].

ويقول في نص آخر: "فالاحتفال والصنعة في التصوير التي تروق للسامعين ونزوعهم والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم شبيهة بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالنقش أو النحت أو الفقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ط3، ص254- 255.

[2] إبراهيم الزرزموني، الصورة الشعرية في شعر علي الجارم، ص96.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص508.

[4] المرجع نفسه، ص487.

وتدخل النفس في مشاهدة هذه الحالة غريبة لم تكن من قبل رؤيتها.... كذلك حكم الشعر فيها يصنعه من الصور"[1].

كما يقول الإمام: "وجملة الأمر أنّه كي لا تكون الفضة خاتما، أو الذهب سوارا، أو غيرهما، من أصناف الحلى بأنفسهما، ولكن ما يحدث فيها من الصورة، كذلك لا تكون الكلمة المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف كلاما وشعرا من غير أن يحدث فيها الّذي حقيقته توخي معاني النحو وأحكامه"[2].

ويكفي للدلالة على أصالة عبد القاهر في إرادته لمصطلح الصورة وقضاياه أن نقدنا في العصر الحديث لم يصل لأبعد ما وصل إليه العالم عبد القادر الجرجاني القدير.

فلقد أفاد من النقاد والبلاغيين السابقين كلّ الإفادة واستطاع أن يتجاوز خطى أقرانه وأسلافه، ويعالج قضايا كثيرة لها ثقلها وأهميتها في تاريخنا النقدي والبلاغي، فنجد له فضلا إخراج الصياغة من تشتت العموم إلى الخصوص ويتم ذلك بإدراكه أن مقياس التشابه يعد مقياسا فنيا فأهمله.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية ص389.

[2] المرجع نفسه، ص488.

أ- عناصر الصورة عند القدماء:

نجد هذه العناصر في الوصف المباشر والأشكال البلاغية كالتشبيه، الاستعارة والمجاز المرسل والكناية والخيال، وهذا ما يؤكد قول الأستاذ قاسم الحسني: "على الرغم من أن مصطلح الصورة كان غائبا في شعرنا العربي القديم إلا أن مقاييسه موجودة في النقد لا تخرج في مجملها عن صرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه ومناسبة المستعار له"[1] ونرى هذا جليا من خلال تعريفهم للشعر، يقول ابن خلدون معرفا إياه: "الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف"[2].

بينما نجد ابن رشيق يضيف التشبيه حيث قال: "الشعر ما اشتمل على المثل السائرة والاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع وما سوى ذلك فإنّ لقائله وصل الوزن"[3].

ومن خلال هذين التعريفين لمفهوم الشعر نلاحظ بأن الصورة عند القدماء محصورة في الاستعارة والتشبيه، وهي بذلك استعملت لدلالة على كلّ ما له صلة بالتعبير الحسي للكلمات، وقد ربط عبد القاهر الجرجاني التشبيه والاستعارة بقدرتهما على التصوير أي تجسيد المعنوية في صورة حسية حيث يقول: "وأول ذلك ولاه وأحقه بان يستوفيه النظر وتيقناه القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة فإنّ هذه أصول كبيرة كانت جل محاسن الكلام متفرعة عنها وراجعة إليها وكأن أقطابا تدور عليها المعاني وأقطار تحيط بها جهاتها"[4].

وقد اهتم الجرجاني بالاستعارة اهتماما كبيرا، فأعلى من شأنها ورفع من قيمتها إذ عند توظيفها يقف القارئ على معاني مكثفة مجسدة في قوالب لغوية محددة ومن هذا الجانب تأتي خصوبتها وتميزها، فهو يرى بأن الاستعارة "أمد ميدانا وأشد افتنانا وأوسع سعة وأبعد غوارا وأذهب نجدا من الصياغة وغورا أن نجمع شعبها وشعوبها وتهدر فنونها ومن

---

[1] نواري بوحلاسة، الصورة في الشعر الزياني، مجلة العلوم الإنسانية، العد10، جامعة منتوري،قسنطينة، 1998، ص68.

[2] عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، ص573.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص122.

[4] عمر الطالب، نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني وعلاقتهما بالصورة الشعرية، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد31، 2000، ص42.

خصائصها أنّها تعطيه الكثير من المعاني بالسير من اللفظ، وتخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر"[1].

وذهب ابن رشيق نفس المذهب، حيث جعل الاستعارة مقياسا ومعيارا تقاس به براعة الشاعر وعبقريته والأفق الأعلى للبلاغة فهي عماد الصورة إذ وظفت توظيفا حسنا، واضحا جليا لا غموض فيه، إذ يقول: "إنّما أفضل المجاز وأدل أبواب البديع، وليس في حلى الشعر أعجب منها وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها"[2] غير أن النقاد القدامى كانوا يفضلون التشبيه على الاستعارة، ويؤثرون عليها في كثير من المواضع، ولعلّ ذلك راجع إلى ميل القدامى إلى الوضوح والمباشرة، وفي التشبيه كما يقول أبو هلال العسكري: "يذهب المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا ولهذا ما أطبق بجميع المتكلمين من العرب والعجم عليه ولم يستغن أحد منهم عنه وقد جاء من القدماء وأهل الجاهلية من كلّ جيل ما يستدل به على شرفه وفضله"[3].

وللتشبيه فائدة كبرى، فعند توظيفه تتنوع الصورة وتتجسد حقيقتها واضحة جلية تجعلنا إما نحب الشيء ونقترب منه أو تبعدنا منه.

كما يقول ابن الأثير: "إنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه، وذلك أوكد في طرفي الترغيب في شيء أو التنفير عنه"[4].

إضافة إلى اعتماد الصورة على هذين النوعين البلاغيين (الاستعارة والتشبيه) فهي تقوم أيضا على الكناية التي تقل جمالا عنهما، لما فيها من جفاء يدل عليه معناه اللغوي وقيمتها اللغوية التي تظهر من خلال الجمع بين المعنى الحقيقي الظاهر وبين معنى خفي

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص15.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص186.

[3] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص265.

[4] ابن الأثير، المثل السائر، تح محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية، بيروت-لبنان، ج1 1990 ، ص378.

الّذي يصل إليه القارئ أو السامع، وهذه الدلالة الأخيرة هي الأعمق والأبعد غورا، ويعتبر الجانب من الكناية عنصرا ضروريا في تشكيل الصورة، حيث تعتمد الصورة الكناية على الفهم العميق للنّص ومكنوناته لتظهر أثنائها الصلة بن المعاني الظاهرة والخفية.

إنّ اعتماد الصورة على الأنماط البلاغية من (تشبيه، استعارة، كناية) دفع الدارسين إلى عدها وسيلة لإيضاح المعنى وبيانه وإثباته لا وسيلة للإبداع في إعادة الخلق والتصوير، "ولا يقصد الكاتب بإيرادها الوجه البلاغي سوى توكيده للمعنى وتقويته بملاحظة وجه الشبه في التشبيه والاستعارة رغبة في إثبات الحقيقة أو إيجاد الحاجة، ولا يقصد به الوجوه إثبات ما ليس ثابتا وادعاء دعوى لا فرق إلى تحصيلها".[1]

وبهذا يكون النقاد القدامى قد جعلوا الصورة مفيدة بحدود العقل والمنطق وتكون من نشأة الخيال.

ب- خصائص الصورة عند القدامى:

تتميز الصورة قديما بجملة من الخصائص الفنية، غير أنّها لا يمكن تعميمها على الشعر العربي لأن لكل شاعر طريقته الخاصة في تشكيل صورة أو خاصية من خصائص تصوير ما، واصطلح عليه النقاد بالحسية، والحسية حسب المفهوم التقليدي تحددها نظرية المحاكاة التمثيلية أو المحاكاة النمطية وكلتاهما محاكاة حرفية، ومنها يفيد الشاعر تمثيل تجربته الشعرية بالدلالة التي يستعمل فيها هذا المصطلح في الرسم التقليدي، وهكذا فإنّ الحسية تعني الحرفية العرضية التي لا تمت بصلة إلى عالم النفس[2]، حيث اختلفت طبيعتها من شاعر إلى آخر، فبعضهم كانت الصورة عندهم لا تعدو أن تكون مجرد نقل حرفي للواقع دون ارتباط واضح بعواطف وأحاسيس الشاعر، فهي لا تتعدى حدود الحواس الظاهرة ومن ذلك قول النابغة في داليته:

كان رحلي وقد زال النهار بنــا يوم الجليل على مستأنس وحـــــد

---

[1] فايز الداية، جماليات الأسلوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص120.

[2] نعيم اليافي، تطور الصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب،2008، ص21.

من وحش وجرة موشى أكارعـه طاوي المصير كسيف الصقيل الفرد

أسرت عليه من الجوزاء سارية ترحى عليـــه حامـــــد البــرد[1]

فالطرف الأوّل للصورة هو البطن الظاهر لهذا الثور الوحشي الّذي يخافه النّاس لوحشته.

أما الطرف الثاني فهو السيف الحاد إذ إنّ العلاقة بين طرفي الصورة حسية ومرئية لا تحمل أي دلالة نفسية خاصة وليس ناتجة عن موقف نفسي معين فهي تسجيل أمين لما رآه، هذا يدل على قدرة الشاعر في تصوير المشاهد كما هي مجسدة في الواقع والبعض الآخر رغم إيمانهم بالصورة الحسية في أشعارهم إلا أنّنا نجد فيه إشارة لملامح نفسية وهذا ما يجسده قول الأعشى:

غراء فرعاء مصقول عوارضهـا تمشي الهوني كما يمشي الوجي الوحل

كأن مشيتها من بين جارتهـــا مـــــر السحابة لا ريث ولا عجـــل[2]

فالشاعر في هذين البيتين يصف مشية صاحبته الهادئة فلا هي مسرعة ولا هي متثاقلة بطيئة ويصورها لنا في تناقلها من بيت إلى آخر كمشي الفرس في موضع كثرت فيه الطين وصعبت فيه الحركة فيه، وهي مشية المتثاقلة كأنّها سحابة عابرة بهدوء غير مسرعة، ونلمح الإشارة إلى الملامح النفسية في قوله (وجل، الوحل) هذه العبارة توحي لنا لبعض خصائص المرأة والضعف اللذان يظهران من شدة الخجل فيجعلها مرتبكة ويحد من حركتها، أما ذكر السحابة فهو تعبير نفسي عن الخير والفأل الحسن، فهذه الصورة الحسية أضفت إلى البيتين طبعا جماليا وأكسبتها رونقا وبهاء، غير أن هذا الجمال لم يكن مجرد زينة ظاهرية، أو حيلة خارجية بقدر ما هو عنصر فعال في البناء الفني للقصيدة فالشاعر لا يقصد إليه قصدا، بل إنّ الجمال في الشعر طبع أكثر منه تكلف ويترتب عنصر الجمال أن تكون الصورة واضحة والوضوح في الشعر القديم عنصر مكمل لعنصري الحسية والجمال،

---

[1] محمد بوزواوي، الوجيز في شرح المعلقات العشر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2013، ص355.

[2] السيد فرج، نوادر أمراء الشعراء، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992، ص49.

فهذه الجنوح والوضوح لا يعني أن الصورة ذلك ميلها إلى التقريرية والمباشرة بنقل المعنى، وباجتماع عنصري الجمال والوضوح تقترب القصيدة إلى درجة النضج الفني، وهذا ما نلاحظه في أبيات الفرزدق حين يقول:

وركب كأن الريح تطلب عندهـم بها ترغمهن جذبها بالعصـائب

يغضون أطراف العصي كأنهـــا تخمرم بالأطراف شوك العقارب

سروا يخبطون الليل وهي تلفهم على شعب الأكوار من كلّ جانب

إذا ما رأونـــا يقولون ليتهـــا قــد خسرت أيديهم نار غالب[1]

فالشاعر في تصويره لقوة الريح وهي تقصف بركب من المسافرين وتقرضهم ذات اليمين وذات الشمال كأنّها عدو لهم،هنا صورة جميلة توحي بمدى براعة الشاعر وقدرته على تشكيل صوره بأسلوب بسيط خال من الغموض، فهي صورة تتميز بالوضوح أيضا خاصة تجسيده لحالة المسافرين حين سلبتهم الريح عمائمهم وجعلتهم يتوهمون قبلتهم كلّما سطع لهم بريق نار، فهذا الجمع بين الجمال والوضوح جعل الأبيات متكاملة فنيا.

فمن خلال ما سبق يمكننا القول بأن الخصائص العامة للصورة في الشعر العربي القديم تتمثل في حسية الجمال، والجمال هو التزيين وتقديم لوحات جميلة قائمة على الشكل والمظهر الخارجي وعلى التكرار الدائب، والوضوح الفني إن جاز لنا التعبير لأنّنا لا نعني بذلك الوضع البائن الّذي يخلو من أي أثر فني، فقد يكون الفن في الوضوح كما يكون في الغموض وقد تبلغ القصيدة درجة كبرى من النضج الفني وهي مع ذلك واضحة بعيدة عن كلّ معنى مستغلق أو صورة ضبابية متعمدة.

[1] شرح ديوان الفرزدق، شرح ايليا الحاوي، ج1، منشورات دار الكتاب اللبناني، ط1، 1983، ص53.

ثانيا: الصورة الشعرية عند المحدثين

لقد أولى نقادنا المحدثين عناية كبيرة للصورة، لأن الصورة تبقى دوما موضوعا مخصوصا بالمدح والثناء، إنّها وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراقيها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى، والعجب أن يكون هذا موضع اهتمام اتفاق بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات ولغات مختلفة.

وليس أدل على هذا الاهتمام من كم الدراسات التي اتخذت الصورة عنوانا لها وكانوا من قبل لا يتجاوزون في دراستها على فصل واحد داخل دراسات عديدة، وهذه الدراسات انقسمت إلى ثلاثة أقسام:

أ- بعضها بلغ في الغرابة ونقي عن التراث معرفته بالصورة.

ب- وبعضها -على قلته- تعصب للقديم.

جـ- والاتجاه الثالث توسط أصحابه فأبانوا فضل القدماء واستفادوا من المناهج الحديثة. [1]

وإذا انتقلنا لنتعرف على مفهوم الصورة عند بعض النقاد المحدثين وجدناها أكثر شيوعا واستخداما في مجال الدراسات النقدية والأدبية الحديثة، "فهي تمثل جوهر الشعر وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته التعبيرية عن واقعه" [2].

وقد لا نبالغ إذا قلنا لا توجد دراسة نقدية حديثة لا تخصص فصلا أو مبحثا للصورة كأساس هام في البحث ولا غرابة في ذلك إذا كنا نؤمن بأن الصورة هي لب وجوهر الشعر وإحدى أدواته وخصائصه التعبيرية، وتجمع الدراسات الحديثة على اختلاف آرائها على أن الصورة من المفهوم الفني لها تعني "أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن، شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن"[3].

---

[1] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الشعرية في شعر علي الجارم، ص96.

[2] علي الغريب ومحمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعشى التطيلي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2003، ص17.

[3] عبد القادر أحمد رباعي، الصورة الشعرية عند أبي تمام، رسالة دكتوراه، كلية الأدب، جامعة القاهرة، 1976، ص61.

وهناك دراسات ترى أن الصورة ترادف الاستعمال، الاستعاري مثل: دراسة الدكتور مصطفى ناصف "الصورة الأدبية"، حيث يقول: "تستعمل كلّ صورة عادة للدلالة على كلّ ما له صلة بالتعبير الحسي وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات.... الاستعمال الاستعاري يربط الفرد بالكل ويربط اللحظة بالديمومة، تنشأ الصورة حين يتسع الشعور باجتماعية الحياة، حتّى تشمل كافة الموجودات، الاستعمال الاستعاري يرتد على وجه العموم إلى الشعور الكامل بالحياة نفسها، وأول مظهر جمالي للاستعارة استعادة الحياة توازنها واستئناف الانسجام الداخلي بين المشاركين فيها"[1].

وكما يقول أيضا "تعبير عن نفسية الشاعر وهي تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة"[2].

كما أن هناك من النقاد من يرى أن: "الصورة الشعرية ليست في جوهرها إلا هذا الإدراك الأسطوري الّذي تعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة طالما أحس الشعراء والفلاسفة هذه الصلة العميقة، يريد الشاعر أن يجعل من الطبيعة ذاتا وأن يجعل من الذات طبيعة خارجية"[3].

ويرى أحمد حسن الزيات أن "إبراز المعنى العقلي أو الحسي فهو صورة محسة، والصورة خلق المعاني والأفكار المجردة أو الواقع الخارجي من خلال النفس خلقا جديدا".[4]

بينما يرى أحمد الشايب أن الصورة: "هي المادة التي تتركب من اللّغة بدلالتها اللغوية والموسيقية، ومن الخيال الّذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل"[5].

---

[1] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 05- 06.

[2] المرجع نفسه، ص217.

[3] المرجع نفسه، ص07.

[4] أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1967، ص62- 63.

[5] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1973، ص248-249.

ويرى الأستاذ العقاد: "أن الصورة الأدبية عند الشاعر تتجلى في قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة، كما تقع في الحس والشعور والخيال أو هي قدرته على التصوير المطبوع، لأن هذا في الحقيقة هو فن التصوير كما يتاح لأنبغ النوابغ المصورين".[1]

أما الدكتور غنيمي هلال فلقد عرض تعريفات متعددة للصورة، وهو يرى أن ندرس الصورة الأدبية في معانيها الجمالية وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي، وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معا على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري".[2]

أما عند أستاذنا الدكتور علي صبح: "الصورة الأدبية هي التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الفني الحي لوسائل التعبير التي يستقيها الشاعر- أعنى خواطره ومشاعره وعواطفه- المطلق عالم المحسات ليكشف عن حقيقة المشهد والمعنى في إطار قوي تام محس، مؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين".[3]

أما الدكتور عز الدين إسماعيل في دراسة القيمة (التفسير النفسي للأدب): "أن الصورة تركيبة عقلية، تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكر، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع".[4]

فالصورة الشعرية عنده نوعان: نوع مباشر يرسم مشهدا موقعا يصفه وصفا مباشرا، ونوع خيالي: يجسد فيه الشاعر مشاعره في تركيبة حسية إيحاء بسيطا".[5]

---

[1] العقاد، ابن الرومي- حياته من شعره، منشورات مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة، 2012، ص237.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للنشر والطباعة والتوزيع، 1997، ص 7- 9.

[3] علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ص149.

[4] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص58.

[5] المرجع نفسه، ص59- 60.

ويوضح س.دي لويس أهمية الصورة بقوله: "إنّ كلمة الصورة قد تم استخدامها خلال خمسين سنة الماضية،أو نحو ذلك كقوة غامضة ومع ذلك فان الصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغير كما يتغير نمط الوزن، حتّى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك، ولكن المجاز (الصورة) باق كمبدأ لحياة القصيدة وكمقياس رئيسي لمجد الشاعر، ويقول أيضا إنّ الصورة بحد ذاتها هي سمو وحياة القصيدة"[1].

والصورة ركنا شعريا ملازما لكل شعر أصيل، ليس فقط على صعيد البناء أو الشكل بل-أيضا- على صعيد الروح أو المادة الشعرية... أي أن الصورة ليست- فقط- طريقة تعبيرية بل-أيضا- طريقة تفكير.

ويجب أن ترتبط بتجربة الشاعر تجسد فكره أو عاطفته وذات صلة قوية بالمشاعر التي تسيطر على القصيدة وتصبح جزء منها.

والصورة عند إبراهيم الزرزموني هي وسيلة الأديب لتكوين رؤيته، ونقلها للآخرين وهي استدعاء للألفاظ والعبارات والحقيقة والخيال والموسيقى مع مزج ذلك بعاطفة الشاعر ووجدانه.[2]

الصورة... تعبير عن نفسية الشاعر... وهي تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة[3].

والصورة هي الشكل في النّص الأدبي وتقابل الموضوع الّذي هو الفكرة والمعنى في النّص [4].

---

[1] سيسل.دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الخباني وآخرون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية،1982، ص20.

[2] إبراهيم الزرزموني، الصورة الشعرية في شعر علي الجارم، ص100.

[3] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص217.

[4] محمد عبد المنعم الخفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية للنشر، ط1، 1995م، ص55.

ونجدها عند الدكتور إبراهيم ناجي: "أن الصورة هي كلّ شعر يكون أسلوبه معبرا بالصور وفكرة مصورة في صورة حقيقية تزخر بالعاطفة والتجربة والانفعال، والصورة في تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع [1].

ونجدها عند الدكتور إحسان عباس في كتابه "فن الشعر": "الصورة هي تعبير عن نفسية الشاعر وأنها تشبه الصورة التي تتراءى في الأحلام"[2].

والصورة هي جميع الأشكال المجازية والخيالية.

أ- عناصر الصورة في النقد المعاصر:

تمثل عناصر الصورة أساسا في الوصف المباشر والأشكال البلاغية كالتشبيه، الاستعارة والمجاز المرسل، والكناية والخيال، فالتشبيه[3] هم به المعاصرون باعتباره من أهم عناصر الصورة لاعتماده على ملكة تداعي الفكر إذ يضم إلى الخاطر ويصل بين طرفين متباعدين أو متناقضين يلتمس بها المشابهة وربما أدى هذا إلى قوة التأثير للصورة، وتأثير الصورة وتعميق مشاعر التجربة وتوليد المتعة النفسية عن طريق الوقوف عن مظاهر الجمع بين المتنافرين والمتباعدان، أما الاستعارة[4] فإنّ المعاصرين يعلون من شأنها لما فيها من لذة الفكر العميق إلى جانب لذة الحواس ونجدهم يسيرون عكس ما يتصورون وجوده عند القدماء، أي يسيرون في اتجاه الإعلاء من شأن الاستعارة دون التشبيه، لاعتقادهم أن الجمال في التشبيه سهل قريب لكن الجمال في الاستعارة يحتاج إلى فكر عميق، ولقد قسم بعض النقاد المعاصرين الاستعارة إلى أقسام متعددة منها:

- الاستعارة التمثيلية: وهي القائمة على حلول حسي محل حسي آخر.

---

[1] ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الشعرية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994، ص109.

[2] ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، لبنان ط1، 1996، ص63.

[3] محمد ابراهيم عبد العزيز شادي، الصورة بين القدماء والمعاصرين، دراسة بلاغية نقدية، مطبعة السعادة، القاهرة، ط1 1991، ص83.

[4] المرجع نفسه، ص54- 56.

- الاستعارة التجديدية: وهي القائمة على حلول معنى مفهوم مادي مهموس.
- الاستعارة الشّخصية: وهي القائمة على حلول أشياء حسية جامدة في الإنسان.
- الاستعارة التحسيسية: وهي القائمة على حلول معنى مجرد في صورة الإنسان.

أما المجاز المرسل والكناية[1] فلم يهتم بهما النقاد المعاصرون في الصورة كثيرا للاعتقاد بأنّهما قدرة من التشبيه والاستعارة في تقديم الصورة الحسية المتفاعلة ثمّ يوردون هذا إلى العلاقات في المجاز المرسل والكناية منطقية وأن الكناية في درجة دنيا من الإيحاء، فهي قريبة من الإشارة في النقد الأوربي، والحق أن لكل من المجاز المرسل والكناية وظيفته الخاصة وقيمته الذاتية المستمدة في الدور الّذي يؤديه كلّ منهما في سياق معين، ولا يكاد يخلوا كلاهما من وظيفة التصوير، هذا بالإضافة إلى الرمز والأسطورة ومن أنواع الرموز التي تكلم عنها النقد الحديث نجد في المقدمة الرمز التراثي، الرمز الخاص والرمز الطبيعي.

1- الرمز التراثي:

وهو أكثر الأنواع الثلاثة استهواء للشعراء العرب حتّى أواخر الستينات، وإن كان للتراث العربي خطأ في هذا الاستهواء، فموقف الشاعر الحديث على الأغلب هو موقف معادٍ للتراث كثيرا ما نجده منصرما إلى تحطيمه في قصائده بشتى السبل، وهذا التحطيم يؤدي إلى استعمال الرموز التراثية العربية استعمالا سلبيا يحطم من خلال ما يمكن أن تحمله تلك الرموز من معانٍ مثالية تثبت في الذهن العربي بقرون شتى، وكان تحطيمه بشكل خاص موجه على رموز الدين الإسلامية والشّخصيات العربية والإسلامية البارزة كعثمان والحجاج وهارون الرشيد، والخلافة والإمامة، لذلك فقد رأى الشاعر أن يسقط كلّما شكى العرب منه في الحصر الحديث من تأخر وانحطاط على تلك الشّخصيات غافلا عن أنّها كانت في زمنها أقوى شخصيات العصر وفي الوجه الآخر من الصورة نجد شعراء قوميين حرصوا

[1] محمد ابراهيم عبد العزيز شادي، الصورة بين القدماء والمعاصرين ، ص62- 63.

على البحث عن شخصيات عربية إسلامية يمكن أن تجدوا منها جانبا يمس حياتنا المعاصرة[1]

2- الرمز الخاص:

ومجال الشاعر فيه أوسع من مجاله في الرمز التراثي، لأنّه هنا أكثر حرية في اختياره ولهذا يكون رمزا خاصا به على الأغلب لأن يختاره عادة بين آلاف الجزئيات التراثية والحياتية الصغيرة.

والتراث الشعبي من أهم مصادر الشاعر الحديث في رموزه الخاصة فهو يلجأ إلى الحكايات والأغاني والأمثال والسير الشعبية إلى بعض الفنون والأدوات فلكلورية [2].

3- الرمز الطبيعي:

يجد الشعراء في الرمز الطبيعي مسقطا يسقطون فيه الواقع على الطبيعة فلا يقفون على الأغلب في غموض التراثي الخاص من ناحية ويتجنبون به التعبير والتقرير أو المباشر من ناحية ثانية إذ كثيرا ما نجد الشعراء يأخذون هذا الرمز ويسقطونه كمبدأ لمعادل موضوعي نأخذ من ذلك قصيدة "المساء" لخليل مطران الّذي صب كلّ مشاعره على الطبيعة، كالهواء، الصخور، النسيم، الأمواج، البحر، الشمس، فكلها مظاهر من الطبيعة يرمز إليها الشاعر.

4- الأسطورة:

من أبرز الظواهر الشعرية التي لفتت النظر تجربة الشاعر الجديد الإكثار من استخدام الرموز والأسطورة أداة للتعبير، إلا أن استخدامها ارتبط في بعض الأحيان بظاهرة الغموض التي تحجب عملية تذوق الشعر وفهمه عند غالبية المتلقين للعلم الشعري، فاستخدام الأساطير القديمة في الحقيقة كشف للذات الجديدة من خلال الأحاسيس بالماضي،

---

[1] أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، سوريا، ط1، 1978م، ص337.

[2] المرجع نفسه، ص363.

فالمشكلة إذن هي البحث عن الذات وتعيين هوية الذات الحضارية، إنّها بكلام آخر مشكلة تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكيانية الكبرى، وإيجاد القيم التي تتحتم على هذه الذات ويجدر بها أن تعتنقها أو تتبناها.

إذن القيمة المرتبطة باستخدام الأساطير ليست نابعة عن المفهوم القديم وإنّما هي وسيلة متعلقة أساسا بالتجربة الحالية وباللحظة التي يتم استخدامها، فالسياق الفني للشاعر هو الّذي يمنح المعنى العميق أو الدلالة الشعرية الفكرية للأسطورة، فليس هناك دلالات للأسطورة ولا تساوي الشعر جميعا في حال استخدامه لها[1].

ب- خصائص الصورة الحديثة:

1- إنّ أهم ما يميز هذا النوع من الصورة هو اتجاه الشعراء إلى الاستغناء عن عالم الحسية المحدودة والانشغال ببناء وجود فني مستقل يستمد وجوده من عناصر الصورة نفسها لا من عناصر الواقع الحسية، فلم يعد الخيال الشعري يقتنع بإيجاد العلاقات بين الموجودات أو بأن يتلقى مصادر صورة من الخارج بل أصر يخلق الصورة بنفسه بالتالي فهي صورة تموج بالألوان والأضواء والأصوات والرؤى المختلفة المتداخلة.

2- اصطباغ الصورة الشعرية بأساس موقف الشاعر من الوجود، هذا الموقف الّذي اعتمد فيه الشاعر على الثقافة الخاصة ، وقد أدرك الشاعر الحديث أن عالمه لا يعطي أنماطا واضحة للاستجابة، ولهذا فهو مضطر إلى أن يفكر ويشعر في حدود ذاته، وهكذا سيطرت الرؤيا الداخلية للشاعر على الصورة الفنية، فجعلتها صورا ذات وجود نفسي داخلي تحرص على الداخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجية.

3- اعتماد الشاعر الحديث على ثقافة خاصة في بناء صوره جعله يفضل الواقع الأسطوري على الوضع الخارجي، هذا الواقع الفني بكل رموزه الانفعالية، فقد أدرك خلال تجربته المستمرة أن الذات الداخلية وأفعال الأسطورة وحدهما المالكان لصفة الضرورة.

---

[1] أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، ص369.

4- اعتماد الصورة الحديثة المقامات الحادة التي تمدها بعنصر المفاجأة، وتأتي المفاجأة أو المباغتة في الصورة الحديثة نتيجة لكسر القواعد المنطقية التي تحكم أطراف التشبيه، وللتمرد على الدلالات اللغوية والموضوعية بتفجير اللّغة واستعمالها استعمالا شبيه فوضوي لا يراعي فيه الشاعر قواعد العقل والمنطق.

5- اهتمامها بالإيقاع الصوتي للحروف والكلمات، وحرصها على أن تكون دائما مليئة بالحركة، بحيث فضلوا الصور المتحركة على الصور الجامدة، كما حاول الشعراء في أغلب تجاربهم الشعرية الإقلال من استعمال الصفات والاستعاضة عنها بالإكثار من الأفعال والصيغ المشتقة التي يمكن أن يكمل معنى الصفة في داخلها دون أن تكون إضافات على الأشياء.

6- محاولة الشاعر الحديث أن يعيد للشعر رصيدا من الطاقات السحرية الكامنة في اللّغة وأن يعيد له وظيفة البدائية التأثيرية به ووظيفة السحر الّذي يجد بسحره المشاعر[1].

ومن هنا سيطر الغموض على هذه الصور الداخلية التي تضرب في عالم ما وراء الحس والتي تحاول أن تصل بالمشاعر إلى ما يتسنى للعقل والحواس أن يصلا إليه إضافة إلى اعتمادها على ما يحدث عادة في الحلم، وما شابهه من تجارب الجنون والتصرف بالاعتماد على الرمز والاستدلال والنقل.

ولهذا فإنّ فالصورة الداخلية في الشعر العربي الحديث إذن صور غامضة بما تحمله من دلالات انفعالية ذاتية وما تحاوله من تحرير العالم وإخضاعه بقوة الطاقة السحرية الكامنة في الكلمة، كأداة انفعال تنتمي أكثر إلى عالم الباطن، حيث تختلط المختزنات كرصيد للتجربة البشرية بالذات وتخرج صورة غير مباشرة بالواقع الذاتي الداخلي الّذي تسيطر عليه تجارب المسخ والتحول[2].

---

[1] أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، ص166.

[2] المرجع نفسه، ص166.

ثالثا: أهمية الصورة الشعرية

أ- الصورة الشعرية في النقد الحديث:

عمَّق النقد الحديث وظيفة الصورة الشعرية وقيمتها في النّص الأدبي، فهي وسيلة معبرة ومؤثرة وموحية تفوق بكثير اللّغة التعبيرية المباشرة.

إنّها "تكشف في كثير من الأحوال عن طبيعة التجربة، ويعني هذا أنّها ليست إقحاما خارجيا على الشعور بل تظل معه وتتطابق داخله"[1] وهي بهذا تكون العلاقة بين الذات المبدعة والموضوع، وبعبارة أخرى فهي كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل "كشف نفسي"[2] للحقائق الإنسانية، هذه الحقائق التي تبقى خفية متوارية عن الأبصار والأذهان، فتأتي الصورة الشعرية لتجسيدها وتخرجها إلى الواقع في شكل فني مثير للانفعال والوجدان وهنا تكمن قيمة الصورة، فهي تؤدي وظيفة دلالية توحي بالمواقف النفسية التي تعجز اللّغة العادية عن التعبير عنها.

ولعلّ هذا ما جعل أدونيس يربط بين الصورة الشعرية وبين مفهوم الشعرية، فالفرق عنده بين الشعرية والنثر ليس في الوزن بل طريقة استعمال اللّغة، فالكلام النثري إعلامي إخباري، والكلام الشعري إيحائي تخيلي يقوم على ما يسميه بـ"المجاز التوليدي" المتصف بما يتضمنه من البعد الأسطوري الترميزي الّذي يكشف عن الجوانب الأكثر خفاء في التجربة الإنسانية، ويدفع إلى رؤية العالم بشكل جديد.

ونرى مما سبق أن النظرة النقدية الحديثة تتعدى النظرة البلاغية القديمة من حيث التعلق بالصورة وتولدت هذه النظرة نتيجة الفهم الجديد لوظيفة الشعر الّذي يرتبط- كما أسلفنا- بالفلسفة الظواهرية التي قطعت كلّ صلة مع الشعر القديم، وفتحت آفاق الإبداع والخلق.

---

[1] عزيز لعكايشي، مظاهر الإبداع الفني في شعر أبي القاسم الشابي، مخطوط رسالة ماجستير، 1980، ص95.

[2] عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص96.

وهذا الفهم الجديد لوظيفة الشعر هو الّذي كان وراء قيام الصورة الشعرية على حدود مغايرة "تخولنا افتراض انهدام هوية هذا العنصر أو اختلاف سمته المميزة السابقة وولادة هوية أو سمة جديدة"[1]، ويظهر ذلك من خلال "خروج التركيب – الصورة في القصيدة الحديثة على ما نص عليه بندان من بنود العمود الشعري العربي، أي الخروج عن المقاربة في التشبيه وعلى مناسبة المستعار منه للمستعار له[2].

والصورة وليدة الخيال، وقد جمدت فاعلية الخيال في تقريب الصورة ذهنيا بدل المتلقي قصد التخييل فبواسطة الصور ننفذ إلى حقيقة الوجود والفعل والإبداع الّذي يقوم على التصوير هو فعل اختراق وكشف وتجسيد لجوهر الوجود...، من هنا تتعدى الصور عالم العقل، إلى عالم الحدس والكشف والإشراف، والتوق إلى اللانهاية، والانعتاق من أسر المادة، فتبرز الصورة غير واقعية، إيهامية، وإن كانت منتزعة من الواقع، لأن الصورة تخضع الواقع الخارجي، لحركات النفس وخلجان الشعور، فالشاعر يتلاعب بالواقع ليحطمه ثمّ يعيد بنائه وفق نظريته الخاصة ويرتاد أصقاع المجهول يتمدد في كلّ جانب "يجمع ما لا يجتمع، ويقرن ما لا يقترن وفق كيمياء، اللّغة التي تفجر الدلالات المكبوتة في قلب اللّغة"[3] .

هذا ما عبر عنه عبد الله حمادي في مقدمة ديوانه "قصائد غجرية" بقوله: "الشعر في رأيي سيظل إلى الأبد مغامرة تبحث عن المجازفة، وتسعى إلى الإبحار في عالم النور، لتغزو مناطق الظل المحرمة، حيث يكمن التحاسب وتجد لغة التجاوب مجالا لإحداث النشوة والشهية"[4] وهو بهذا الكلام يدعو إلى الإصغاء لتعامل الذات مع الكلمة والذي يقوم على إطلاق سلاح المنطقية، إلى اللاعقلانية المكثفة بالتفريعات[5] حيث يصبح الأثر الّذي يتركه

---

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص105.

[2] المرجع نفسه، ص106.

[3] ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د.ط)،(د.ت)، ص254.

[4] عبد الله حمادي، ديوان قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر، 1983، ص122.

[5] عبد الله حمادي، مدخل إلى الشعر الاسباني المعاصر. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1985، ص238.

النّص في القارئ هو حصيلة تلك التفريعات التي تشد المتلقي وتهز وجدانه لا تحتوي عليه من كثافة وإيحاء، ترشح اللّغة للتبوء مكانة هامة، وتحتم كلّ الشاعر أن يكون بحارا ماهرا في الأرض البشرية من أجل سبر أغوار الذات التي هي جماع بين "الأنا" و "الآخر" أي المجتمع.

ويرى عبد الله حمادي في كتابه مقدمة ديوان "قصائد غجرية" بأن الشعر سلاح مشحون برصاص المستقبل حيث يقول:

الشعر قنبلة الإرهاب نطلقها

من فوهة الرفض في وجه العراقيل[1]

- ويقول أيضا:

الشعر ليلي، التداعي لو طلبتكم

بوهج صدر، كبا، من حمل أوزار[2]

ب- الصورة الشعرية عند الرومانسيين:

يقول رائد المدرسة التصويرية هو لم (T.E.HULME) عن الصورة "بأنّها تشبيه حسي يعبر عن رؤية"[3] لذلك فإنّ مفهومها ووظيفتها تتحددان وفق الرؤية الفلسفية التي تقوم عليها مختلف المذاهب الأدبية، ولأحل تبيين طبيعة الصورة الفنية، وأهميتها في النقد الحديث علينا أن نستعرض بإيجاز وجهة نظر هذه المذاهب إزاء التصوير الفني، ولا بأس أن نبدأ بالمذهب الرومانسي لأنّه أوّل المذاهب التي كسرت حاجز العقل.

فإذا كانت الصورة في الشعر الكلاسيكي أداة تعبيرية تخضع للعقل وللعلاقات التشبيهية التي يقيمها العقل بين الأشياء، فإنّ الصورة في الرومانسية تعكس الصورة الداخلية للذات يقيمها العقل بين الأشياء، فإنّ الصورة في الرومانسية تعكس الصورة الداخلية للذات

---

[1] عبد الله حمادي، تحزب العشق يا ليلى، دار البعث، الجزائر، 1982، ص193.

[2] المرجع نفسه، ص217.

[3] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص254.

وتتغلغل فيها للكشف عن أسرارها وخباياها، فهي انفتاح لا انغلاق، إضاءة لا تعتيم، تساؤل لا إجابة، بحث واكتشاف لا قناعة وقبول.

والرومانسية هي رؤية العالم من خلال الذات، وقد تمحورت حول الفرد والإيمان بالفردية، فالفرد عالم قائم بذاته، والشعر في هذا السياق تعبير عن الوجدان والشعور والخيال، "والصور تمثل الاتحاد بين الإنسان والطبيعة بشكل مثير وارتباط محير لأنّه وليد الارتجافة الرومنطقية التي حطمت بنائية الصورة الكلاسيكية... إنّها وسيلة احتواء العالم الخارجي في عالم الذات، احتواء الموضوعي في الذاتي"[1].

ويلتقي كلّ الرواد والمنظرين للرومانسية حول أهمية الخيال، وأهم ناقد بحث في موضوع الخيال بشكل واسع هو الشاعر "صموئيل تيلور كوليردج"[2] حيث يرى أن الخيال نوعان: خيال أولي وخيال ثانوي يقول: "إنني اعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا، فالخيال الأوّلي هو في رأيي القوة الحيوية، أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا، أما الخيال الثانوي فهو في عرض صدى للخيال الأولى غير أنّه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه الجمال الأوّلي في نوع الوظيفة التي يؤديها".[3]

وقد كان الاهتمام بالخيال بهذا الشكل نتائج فنية في تطوير الصورة، فطالعتنا صورة خيالية محضة تستلهم المشاعر والأحاسيس، وتعبر عما تجيش به نفس الشاعر من عواطف مختلفة لم تكن لتظهر لولا هذه الصور، ولذا يقال: "إنّ العقل ذو عيون حين ينام صاحبه، وهو أعمى حين يستيقظ"[4].

وبهذا نخلص إلى أن قيمة الصورة عند الرومانسيين لا تبدو في قدرتها على عقد التماثل الخارجي بين الأشياء، وإيجاد الصلات المنطقية بينها وإنّما قدرتها على الكشف عن

---

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري، ص75.

[2] المرجع نفسه، ص78.

[3] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1979، ص62.

[4] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981، ص76.

العالم النفسي للشاعر، فالصورة في الشعر الرومانسي شعورية لا عقلية فكرية، لأن الأفكار الذهنية تقضي على روح الشعر والشاعر الحق هو الّذي لا يصور بعيدا عن ذاته، ولا يعتمد على الصيغ الجاهزة، بل هو الّذي يصور حسب ما يرى ويشعر وهو الّذي يبدع ويخترع، وبذلك يكون وفيا لذاته ولعملية الإبداع الفني الّذي هو في الحقيقة أثر يخلقه الإحساس والشعور.[1]

ج- الصورة الشعرية عند الرمزيين:

لقد أحدثت الرمزية انقلابا فنيا لا يقل أهمية عن الانقلاب الّذي أحدثه المذهب الرومانسي، يتجلى ذلك في عدة جوانب منها على الخصوص جانبي اللّغة والصورة الفنية، فقد رأت الرمزية" أن الصورة يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس[2].

فالصورة الرمزية إذا ذاتية لا موضوعية، كما أنّها تجريدية، فهي تنقل من المحسوس إلى عالم العقل المجرد، ثمّ هي إلى جانب هذا تقترب كثيرا من المثالية، "فالرمزيون أمام موضوعاتهم لا يكتفون بالإيحاء النفسي الصوري الّذي يأخذ طرقا مختلفة باختلاف الأشخاص الّذين يقرأون ويفسرون بل يعملون... إلى ربط لغتهم المعاصرة بلغات قديمة لها مدلولاتها القائمة على تصوير الطقوس والشعائر والأحلام والقصص والأساطير"، فوظيفة الفنان أن يجسد خبرته في رموز.

ويذهب كوليردج "إلى أن العمل الفني رمزا يتوسط بين عالم الطبيعة وعالم الفلك لذلك يخلق الرمزيون لأنفسهم نظاما تعبيريا خاصا، يختزل كثيرا من المعاني والألفاظ المتداولة فيغلق بعضها برداء لم تعرفه، ويضع البعض الآخر في مناخ جديد لم تعهده[3] لذا يعرف إحسان عباس اللّغة الرمزية بأنّها "نوع من النشاط أو الفاعلية الإنسانية، تنساب فيها التجارب

---

[1] عبد الحميد هيمة: الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري، ص76.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص418.

[3] عبد الحميد هيمة، الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري، ص77.

الداخلية والمشاعر والأفكار... وهي مغمضة مبهمة إذا نظرنا إليها من الخارج"[1]. وهذا يعني أنّه لكي نفهم الشعر الرمزي ينبغي بذل جهد كبير في القراءة كما ينبغي وجود القارئ من نوع خاص.

وقد نتج عن ذلك وجود تلك الفكرة القائلة "بأن الأدب العظيم في هذا العصر لابد أن يكون أدبا صعبا، فالمفهوم الشعري القائم على وجود عالم من القيم المثالية التجريدية الخارقة لا يمكن إبرازها عن طريق الاقتباسات والمقابلات بل لابد أن يؤدي إلى ظهور أدب معقد غني بالتلميحات وخاص جدا في مفاهيمه"[2].

ومن هنا برز الغموض كصفة ملازمة للتجربة الشعرية وكلما نزح الشاعر عن ذلك الغموض ونزل إلى الأفكار والصور التعادلية والحقائق الجاثمة فإنّه يكون قد استسلم إلى وطأة النثر، وثقل المادة[3] يقول عبد الله حمادي:

تداهم ذاكرتي حقول ممتدة من الفزع

يتمطى الأقحوان الملفوف على عنقي

يستعاد إلى ذهني بكاء طفل على أرصفة الغربة

أبحث عن ذاتي بذاتي!!

أصعد صعدة، أهبط وهدة !

يتحجر نزيف الريح بالأضلاع

يركب غيض الوحدة جواد الأسفار

أموت وأبعث بقارعة الخارطة غريب الوجه

والديار (...)[4]

---

[1] إحسان عباس، فن الشعر، ص216.

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

[3] إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1980، ص118.

[4] عبد الله حمادي، قصائد غجرية، ص21.

والشاعر في الأبيات الشعرية المذكورة سابقا يتعامل مع الصورة تعاملا يقضا يخرجها من دائر التسطح، ويحملها إلى عوالم ممتدة في الفضاء الشعري قد تؤول إلى نوع من الغموض والإبهام، ولكن النّص مع ذلك لا يفقد توجهه الفني، ولعلّ ذلك يعود إلى أن الشاعر قد ذكر أساليب المنطق، مما أشاع نوعا من الغموض الّذي يلف النّص سرعان ما يتراجع أمام القراءة الناقدة، فينكشف أمامها ذلك الكم الهائل من المعاني النفسية الباطنية، "وبحسب هذه الطريقة تكون المعاني الهامة هي المعاني المختبئة وبالكشف عنها تظهر القيمة الحقيقية للشعر، ذلك لأن الّذي يتكلم بالصور يتكلم بالصور البدائية إنّما يتكلم بألف لسان[1].

أما أدونيس فيرى: "الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، لأنه للغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة" وهكذا فإنّ الأداء الغريزي في القصيدة الحديثة يمثل قمة تطور الأسلوب الشعري، وقد فتح أبوابا للشعر لم تكن من قبل، أو كانت له ولكن في نطاق ضيق، واكتسبت اللّغة دلالات جديدة نفسية وحسية تفجرت معها عوالم غير محدودة من الرمز والصورة الرامزة".

ونلفت الانتباه هنا إلى أن المقصود من الغموض ليس الاستغلاق الّذي يستحيل معه، استيعاب تجربة فنية وإنّما هو نوع من الشفافية تلفت النص، وتمنحه طاقات دلالية واسعة وتفتحه على احتمالات عديدة للقراءة والتأويل وبهذا يصبح الغموض مطلبا أساسيا وضرورة فنية ملحة لأن الغموض السافر قد يحقق حاجزا أمام البث المتواصل للنّص الأدبي ففي الوضوح ملل كما يقول الرومانسيون.

وثاني ظاهرة تتميز بها الصورة الشعرية في الشعر الرمزي هي ما يعرف "بتراسل الحواس"[(2)]، وحتّى تتوافر الصفات الإيحائية للصور يعمد الرمزيون إلى تصوير المسموعات بالمبصرات وما إلى ذلك...، فتظهر بعض معاني الصورة وتبقى معاني أخرى ظليلة موحية

[(1)] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص261.

[(2)]عبد الحميد هيمة: الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري، ص78- 79.

بمعاني مختلفة، ذلك أن اللّغة- في أصلها- رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد فتقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو قريب مما هو وبهذا تكتمل أداة التعبير لنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة[1] والأمثلة من أشعار التواصل في شعرنا الجزائري:

ما ظل صحراء عمري خاطري

أنا في الوجود قصيدة خضراء

وتر الضياء... إذا ترنم في يدي

يخضر حرف بالهدى وضاء

وأعي.... إذا الكلم المعطر هاتف

والأذن عن رشف الحمى صماء

فالشعر الرمزي إذا "وسيلة للمعرفة خارج على الحس والمرئي، خارج عن المنطق يلح على عالم مثالي يتحقق في الفن، عالم المشاهدة، أو العالم الصوفي الّذي تتآلف فيه الأضداد في وحدة تناغم وانسجام...ولذا عمد شعراء الرمز إلى تحطيم العالم المادي، وأنشئوا عالما خياليا لإدراك وحدة الوجود[2] فجمعوا بين المتباعدات والأضداد في أشعارهم ومزجوا بين الحواس ولونوا ما لا يقبل التلون" وأوجدوا علاقات مختلفة المؤثرات الحسية بعد أن ثاروا على الواقع المادي المحسوس واستبدلوه بعوالم مثالية متحررة من كلّ قيد أقل ما يقال عنها أنّها "شطح في المجهول والغيب والحلم المبهم"[3] ذلك أن الشعر عند الرمزيين روح تصوفي تكوني يستجلي غوامض الحياة وأسرارها الجمالية.

---

[1] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص418- 419.

[2] عبد الحميد هيمة: الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري، ص79.

[3] المرجع نفسه: ص80.

وبهذا تبدو لنا الرمزية محاولة لإعدام الواقع المادي قصد تشوق المجهول ومعانقة الطلق إنّها محاولة لرفع الشعر إلى منتهى درجات الصفاء والإشراق حيث تتخلى الكلمات عن صفتها الخطابية وتصبح طاقة حية متفجرة باستمرار.

الصورة في هذا الشعر لا تعتبر تعبيرا مباشرا أي عقليا تجريديا، بل تومئ وتوحي بأجواء شعورية تشير إلى الفكرة دون أن تعرضها وإلى العاطفة أو حسمها أو حدسها، إنّها رامزة لا مشبهة ولا مجسدة[1] وهذا ما لا تستطيعه الصورة التشبيهية التقريرية المحدودة الدلالة، ومن هنا نجد شعراء الرمزية كثيرا ما يلاحقون الصور اللاواعية تتمازج فيها الحواس في وحدة صوفية وتتعانق فيها الأضداد، وتتكاثف الإشارات والرموز.

إذا الصورة عند الرمزيين عملية إعدام للمادة وتحويلها إلى حلم أثيري عجيب دون أحجام وأبعاد "لأن الشعر في نظرة أكثر شعراء الرمزية ليس من الضروري أن يفهم، المهم أن يفعل فعله الإيحائي في النفس، وأن يفسح المجال أمام المتذوق ليكون لنفسه من خلال الرمز الفكرة الخاصة به المتلائمة وحالته النفسية[2] ولسوف تأتي السريالية في حينها وتحول التجربة الرمزية إلى نوع من الهلوسة والهذيان تماما كما في الحلم الليلي اعتقادا منها أن النفس تعبر عن حقيقتها في حالة النوم أكثر مما تعبر عنها في حالة الصحو[3].

---

[1] عبد الحميد هيمة: الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري، ص80- 81.

[2] المرجع نفسه، ص81.

[3] ايليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص123.

د- الصورة الشعرية عند السرياليين:

تختلف المقاييس مع السريالية وتختل الموازين حيث يقوم الشاعر باختراق جدار اللامعقول وتتجاوز رتابة المعطيات الحسية، فيقول فان تيغم في ذلك "إنّ الحالة الشعورية بالنسبة للسرياليين ليست إلا تلك الحالة التي يرفض فيها الإنسان المنطق، ويعود إلى البراءة التي تسمح للمخيلة، وقد تحررت من طغيان المنطق أن تقيم بين أجزاء الواقع وصلات جديدة، ونظاما آخر وهو غير متوقع دائما[1]، وعليه فإنّ السرياليين يثقون كثيرا في اللاشعور، بل يجعلونه مصدر الإلهام عندهم في تشكيل الصور الشعرية التي جعلوها فيضا يتلقاه الشاعر نابعا من وجدانه، فعليه أن يستسلم لتلقيها أكثر مما يحاول التدخل في خلقها بفكره الواعي، ولذلك تبدو صورهم وكأنها نابعة من خيال ثمل، أو من حلم لا تحكمه ضوابط منطقية في تراكم أحداثه.

وقد سمح هذا للشعر أن ينطلق انطلاقة هائلة، فحفل بصورة فنية جديدة طلعت أوّل ما طلعت على المتلقي بمثابة الصدمات، ففسحت المجال والمنطق للتعبير عن حالات نفسية واجتماعية أكثر تعقيدا وأعمق مرمى[2].

وقد حدا هذا ببعض النقاد الغربيين إلى اعتبار الشعر السريالي نشاطا صوفيا فألحقه من ثمة بالشرائع والأديان، يقول الناقد الفرنسي (ألبيرس): "ولعلّ من الأصح أن نضع هذا المذهب بين شيع تاريخ الأديان لا بين مدارس تاريخ الأدب لكن تأثيره الوحيد كان في نهاية الأمر أدبيا، وكانت نقطة دخوله هي الأدب أيضا وهذا يدفعنا إلى القول بأن السريالية تمثل ميلاد وفشل نشاط روحي بدون إله نوعا من يوغا ولكنها كانت من جهة النظر الأدبية... أعنف موجة رفعت الشعر منذ عصر النهضة".

---

[1] ايليا الحاوي : الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص230.

[2] عبد الله حمادي: ديوان تحزب العشق يا ليلى، ص39.

السريالية هي إذا "حركة ثورية إنسانية تصدر من عالم اللاشعور الواعي وتعنى بالسريالية العفو الّذي يسمح بالتعبير عن الأفكار بطرق الهذيان الواعي الخالي من سيطرة العقل"[1].

وبهذا تبرز قيمة السريالية كمذهب أدبي يسعى إلى فسح المجال لعوالم اللاوعي التي ترضخ تحت وطأة قوى العقل، هذه القوى التي يسعى السريالي دائما إلى مراوغتها كي ينفلت من قبضة العقل ويعبر عن أجواء روائية طالما اشتاقت إلى الاشتقاق والبروز[2] فالسريالية نوع من الصوفية الجديدة لأن التحرر من مقولات العقل يقود إلى الإشراق الصوفي والحس الشعري، أو الحدس الصوفي هو منبع المعرفة الحقة... كما أنّها تسعى إلى إدراك متناغم بين الإنسان والوجود[3] لأن الإنسان والوجود شيئان لا ينفصلان، والإنسان جزء من العالم لذا يسعى السريالي إلى تحقيق الوحدة بينه وبين الكون لمعرفة الحقائق التي يعجز العقل عن معرفتها، ولا تدرك إلا بالحدس الشعري أو المخيلة المنتهية إلى الجنون الّذي هو "تعبير عن الثورة في أقصى ما يمكن أن تنتهي إليه، إنّه أعلى درجة يمكن أن يصل إليها الفكر في حالة التجريد– الصفاء، حالة الانفصال التام عن الواقع وحالة الهلوسة أو الهذيان الفوضوي أو النشاط اللاواعي للفكر [4].

وطبيعي أن تأتي مثل هذه الصور غامضة لأن الحالات النفسية– كما يرى السرياليون– كثيرة التعقيد لا تعرف الاستقرار، وبالتالي فإنّ التعبير الواضح عنها قد لا يتلاءم وحقيقة التجربة الغامضة، بل ينبغي أن تأتي صورهم غامضة عميقة الأغوار يغلب عليها الفوضى والتفكيك.

---

[1] عبد الله حمادي: ديوان تحزَّب العشق يا ليلى، ص167.

[2] المرجع نفسه، ص112.

[3] المرجع نفسه، ص114.

[4] عبد الحميد هيمة، الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري، ص83.

وعلى العموم فأهداف هذه المدرسة أو بالأحرى الحركة تكاد تكون واضحة الثورة على العقل... والسرحان في عوالم اللاوعي الباطني، والتعبير بلغة لا عاقلة[1] وهذا ما يؤكده "أدريه بريتون" في حديثه عن السريالية عندما يقول هي حركة "ضد مملكة المنطق" وبالتدرج أسقط سلطان العقل الواعي عن التعابير الفنية، وترك كلّ شيء للخيال، والأحلام التي استخدمت عن وعي كمدخل إلى عالم اللاوعي.

السريالية بهذا الشكل لا تزعم أنّها تفسر الأشياء، أو تجد لها حلول مناسبة بل هي تدعي أنّها تطلق سهما ناريا في قلب الليل، أو في قلب المجهول، والأنا السريالي يتجلى كثائر كسر القيد وحطم السجون وصعد إلى الجبال.... السريالية هي الأصل الّذي يحدثنا عنه الشاعر(بثيني الكسندري) في قصيدة الرائع الذي يفتتح به ديوانه (ظل الفردوس) الصادر عام 1944 بعنوان "الشاعر": ... أجل أيّها الشاعر، ألق بهذا الديوان الّذي يحاول أن يضم بين صفحاته شعاع من الشمس وانظر إلى النور وجها لوجه برأسك المسنود إلى الصخرة في حين رجلاك، البعيدتان تتحسسان قبلة الغروب المستقبلية ويداك الممتدتان إلى السماء تداعب بلطف القمر...[2].

والسريالية بهذا كما يقول الدكتور عبد الله حمادي رحيل بلا هوادة في زورق ليلي يمزق ظلام القدر والعقل بخنجر من ورد وأحلام، يكشف الحجب عن الأشياء، ويبين الأسرار الخفية، التي تربط بين الموجودات الحسية، ومن ثمّ ركوب المجهول والسخرية من المألوف.

وأهداف هذه المدرسة الأدبية تكاد تكون واضحة، الثورة على العقل والاعتماد على الحس الرومانسي السوداوي والسرحان في عوالم اللاوعي الباطني، والتعبير بلغة لا عاقلة[3]

---

[1] عبد الله حمادى، مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، ص112.

[2] المرجع نفسه، ص123.

[3] المرجع نفسه، ص123.

ولعلّ أحسن وصف لشعر السرياليين ما جاء على لسان (جون كوكتو) في تعليقه على روعة الإنتاج السريالي، "كان هؤلاء الأطفال يخلقون آية فنية لا يحتل فيها العقل أي مكان وتستمد روعتها من أنّها بلا كبرياء وبلا هدف"[1] أي بلا قواعد خارجية تفرض نفسها على الشاعر، كما في بقية المذاهب.

وعليه فقد كانت السريالية- كما أسلفنا- أعنف موجة رفعت الشعر منذ عصر النهضة، وقد استحقت السريالية هذا الوصف بما منحته من أهمية للتصوير الذهني اللاواعي، فكانت النتيجة أن تطورت الصورة بشكل خطير وظهرت أنماط جديدة لم تكن معروفة من قبل كاستخدام تداعي الحواس... ابتكار الصور الفجائية غير المنتظرة، والصور ذات اللون الواحد، والبناء الدرامي... وتوظيف الرمز والتعبير بالتراث ونحو ذلك من وسائل بناء الصور في الشعر الحديث.

[1] عبد الله حمادى، مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، ص122.

تجليات الرمز في الديوان:

تشكل الرموز الأدبية في ديوان "سعال ملائكة متعبين" أرضية خصبة يحاول الشاعر من خلالها إثراء قصيدته النثرية التي تأسس على بناء الصورة الشعرية والمفارقة اللغوية

انطلاقاً من اهتمام الشاعر بالآداب العربية والعالمية وقراءاته المتعددة وإسقاط الرمزية التي تتضمنها ذاكرته وحسه اللغوي على نصه.

تتجلى بعض تلك الرموز في جل القصائد التي تكتنف محمولات فلسفية وتاريخية وتناص غير صريح مع ما يخدم القصيدة التي لا يمكن تلمس عمقها الشعري إلا من خلال فهم تلك الرموز

ففينوس أو أفروديت التي هي آلهة الحب والجمال في الأسطورة اليونانية لا تظهر كآلهة برمزيتها المتعارف عليها إنما في فينوس دو ميلو التمثال المتواجد بأحد أهم المتاحف العالمية وطريقة استحضاره داخل القصيدة بدءاً من عتبة العنوان: فينوس.[1] هذا التمثال الذي لا ذراعين له والذي يميل برأسه على كتف الفراغ شاهد على بشاعة العالم والحروب التي لم تتوقف ويعكس ذلك الصراع الأزلي بين الجمال والقبح، بين الخير والشر.

السندباد: السندباد الذي يأتي ذكره في القصيدة ذاتها، هو محاولة للسفر، للتحليق من أجل اكتشاف عوالم أرحب جمالياً من حيث الاشتغال الشعري الذي يعتبر بالنسبة للشاعر خالد بن صالح هاجساً أدبياً واستمراراً لمشروعه التجريبي في قصيدة النثر. السندباد رمز المغامرة والتحدي ومواجهة المصاعب في عالم تتكالب فيه كل قوى الشر لتحتل ما تبقى من مساحات للجمال[2]، ورغم هشاشة الكائن الشعري تبقى قوته ورمزيتها في البحث داخل النص وبكلمات ومفردات تحتل حيزها المتكامل مع سياق القصيدة لتفتح أفق الخيال وتفاجئ القارئ بقدرتها

1 – خالد بن صالح: ديوان سعال ملائكة متعبين، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص19.

2 – المصدر نفسه، ص19.

على إضاءة ما كان يبد وغامضاً استنادا إلى مرجعيته الثقافية واطلاعه على الأدب بشكل عام.

المرأة: تحضر المرأة بشكل ملفت في جل قصائد كتاب "سعال ملائكة متعبين" بكل حضورها الأنثوي والإنساني العميق، من خلال قصائد تحفر عميقاً في هذه التربة الخصبة بحثاً عن كنوز دفينة في المشاعر الإنسانية وصياغتها بطريقة هي أقرب إلى الواقع الذي يستعيده الشاعر خالد بن صالح لا ليقوله كما هو، بل ليعيد تفكيكه وتركيبه وفق رؤيته الخاصة وعلاقته مع المرأة المفتوحة على عدة احتمالات، وهي ليست امرأة واحدة، تشكل الطرف الآخر وحسب، بل على المرأة المتعددة كما يظهر ذلك جلياً في قصيدة "نساء"[1].. والمرأة هي رمز الحياة والعطاء والجمال من جهة ومن جهة أخرى هي الكائن المتفلت من رومانسية قديمة الباحث عن كينونته وسط تدهور منظومة القيم وتكريس المرأة في الحياة العامة كشر لا بد منه كما يقال، أو تسطيحها وتقزيمها لكي لا تكون في نظر الرجل إلا جسداً وفقط. هذا الخراب القيمي الذي نعيشه يحاول الشاعر من خلاله استعادة علاقته الطبيعية المرأة من حيث هي إنسان بالدرجة الأولى بكل ما يحمل من مشاعر وتناقضات ورؤى وأفكار ورغبات وأحلام .. يتقاسم معها هذا الهم الإنسان في فعل إبداعي مشترك وإن كان كاتبه رجلاً فالمرأة بحضورها الطاغي على جل صفحات الكتاب تكتب سيرتها هي الأخرى على لسان الشاعر.

الحلاج، المتصوف الذي جهر بأفكاره في زمن الانحطاط الفكري للعرب فصلب ورجم وقتل..يعود في قصيدة "أدحضها بعلبة سجائر" كرمز للحرية المقموعة في تناول القضايا الإنسانية والوجودية أدبياً. فالشاعر هنا يقدم لنا صورة شائكة حول رمزية الحلاج وعلاقته الروحية بالكائنات والحياة[2].. حيث لا يرفض الشاعر فكرة محاكمة الأدب إلا من خلال الأدب وأهمية حضور هكذا رموز تحيل

1 – خالد بن صالح: ديوان سعال ملائكة متعبين، ص22.

2 – المصدر نفسه، ص54.

على اتساع الرؤية أمام ضيق العبارة أو كما يقول النفري. الحلاج رمز للحب كقيمة وجودية عظيمة حاله حال المتصوفة الذين أطلقوا صرخة الحرية ومساءلة الوجود.

أبو نواس، ليس كشاعر مجدد في زمنه وحسب وإنما يحضر هنا من خلال ما يقدمه الشاعر خالد بن صالح كرمز للتمرد، التمرد الذي هو أساس التغيير خاصة إذا تأسس على مشروع فكري ولغوي حقيقي يقول الإنسان بشره وخيره بهواجسه وأفكاره بيأسه وألمه. أبو نواس الذي يرسخ في الذاكرة العربية الأدبية كرمز للمجون والعربدة يعود ليحظى بمكانته الأدبية بما يخدم صور القصيدة المتشابكة لتنسج مشهداً هو أقرب إلى السينما في اقتناص لحظة صباحية خاطفة[1].

البحر، يتجلى حضور البحر كرمز للمغامرة وكذا الاتساع والاغتراب في أكثر من موضع داخل الكتاب. خالد بن صالح الذي يعيش بعيداً عن البحر، يخترع جغرافيا جديدة من خلال فتح نوافذ على أفق جديد وإطلاق زوارق لتبحر كيف ما شاءت إلى وجهات مجهولة، ذلك أن الشاعر يريد أن يقدم لنا تجربة حية في اقتحام أماكن غريبة والبحث عن احتمالات للانفتاح اللغوي على الذاكرة الحية للأدب والشعر خصوصاً. البحر الذي يرمز للحلم والرغبة في الانطلاق هو كذلك حاجز بينه وبين عالم آخر يربط معه جسوراً وهمية إن صح التعبير ليصل إلى هذا المشترك الإنساني العالمي[2].

1 – خالد بن صالح: ديوان سعال ملائكة متعبين، ص54.

2 – المصدر نفسه، ص42.

الصور المبنية على التشبيه:

التشبيه: لقد أدرك الأدباء منذ القديم عظم التشبيه ومنزلته في التصوير البياني، فهو عندهم من الصور التي تراود الخيال ، ويعد تحسين للصورة المراد التعبير عنها، وفي ذلك يقول ابن رشيق: "من أنه وصف الشيء بما يقاربه ويشاكله"[1]

فالتشبيه بيان ان شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدرة، تقرب بين المشبه والمشبه به في وجه الشبه"[2].

وفيما يلي سوف نستعرض لنماذج تطبيقية للتشبيه من خلال الديوان:

كورقة ألمنيوم مجعدة [3]

لقد شبه الشاعر هنا وجهه بورقة الألمنيوم المجعدة وذلك لما تركته آثار السهر والتعب والشقاء ومحن الحرب ذاك أن ورقة الألمنيوم تطبع عليها صفات التجعد وهذا ما عبر عن الحالة التي كان يعيشها الشاعر والتي أوصلته إلى هذه الحالة.

امرأة كأنها جيوش من الأفكار، احتلال مزيف[4]

شبه الشاعر هنا المرأة بالجيوش، وأي جيوش هي، هي جيوش من الأفكار أي أن هاته الجيوش ليست حسية بل معنوية ولقد أعطاها صفة الجيش لما لها من كيد عظيم وقوة عسكرية مكنونة

1 – صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم ، دط، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ص44.

2 – عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية ، علم المعاني، البيان، البديع، ص256.

3 – خالد بن صالح: ديوان سعال ملائكة متعبين، ص21.

4 – المصدر نفسه، ص22

امرأة لا غبار عليها ، قطعة رخام[1]

هنا تشبيه بليغ حيث شبه الشاعر المرأة بقطعة من رخام لما لها من جمالية وبهاء كتلك القطعة الماسية التي تسحر وتأسر عيون من يحدق بها، كما هو معلوم أن المرأة تتأثر بأبسط العواطف، نظرا لروحها الرهيفة، وقطعة الرخام هي الأخرى يجب أن لا تُترك معرضة لمواقف صعبة فهي سهلة الانكسار وهذا ما زاد التشبيه عند الشاعر قوة وجمالا.

امرأة خفيفة الظل، فراشة تحترق[2]

في الجزء الأول "امرأة خفيفة الظل" نجد أن الشاعر استعمل الكناية، وهي هنا كناية عن الحشمة والحياء.

أما في الجزء الثاني فقد استعمل الشاعر التشبيه حيث شبه المرأة بالفراشة لما لها من حسن وجمال، أي أن للمرأة صفات الرشاقة والأناقة كما للفراشة.

وخاو قلبي المنكمش كعلبة بيرة[3]

لقد شبه الشاعر هنا قلبه بعلبة البيرة التي تتعرض للانكماش، بعد أن تفرغ، وهذا ما يعاني منه قلب الشاعر الخاوي، حيث أصبح قلبه كالعلبة الفارغة التي تتعرض للتهميش.

كظل تتلقفه شمس منتصف نهار طويل[4]

شبه الشاعر هنا الأحاسيس بالظل التي تحيط به شمس منتصف النهار؛ أي أن هاته الأحاسيس غير دائمة، فلا تكاد تستقر وتهمد على حالتها حتى تشرق ، كما

1 – خالد بن صالح: ديوان سعال ملائكة متعبين ، ص22.

2 – المصدر نفسه ، ص22.

3 – المصدر نفسه ، ص23.

4 – المصدر نفسه ، ص27.

تشرق شمس منتصف النهار، كما جعل من الأحاسيس كالظل، والظل هو النسخة الحقيقية لمشاعر الانسان، والمشاعر هي خيال وليست حقيقة.

بين ابتسامة مزروعة كلغم مسائي[1]

من خلال قول الشاعر هنا نجد استعارة مكنية، إذ نجده قد جعل من الابتسامة الشيء الذي يغرس لينمو، وقد حدّد النوع المغروس حيث قال كلغم مسائي فهنا نجد أنه ينتظر من الابتسامة التي تزرع تكون جميلة وهذا ما اخترق افق التوقعات، والمعلوم أن اللغم المسائي يكون غير واضح.

تاريخ ينصهر في المسافة المعتقة كنبيذ[2]

شبة الشاعر هنا التاريخ بالشيء الذي يذوب وينصهر، ومعلوم أن الشيء الذي ينصهر هو المعنى، إلا أن الشاعر ربط فعلا الانصهار بالتاريخ وكما شبهه بالنبيذ المُعتّق. ورائحته القوية التي تؤثر على المتلقي، فهنا يتوارى التاريخ في نفوس البشر كحال السكير الذي يغيب كل شيء من مخيلته بفعل النبيذ ورائحته.

هكذا ، يدثرني دفء مركب كدمية روسية[3]

شبه الشاعر نفسه هنا بالدمية الروسية وجعل من الدفء ما يحتضنه ويدثره .

1 – خالد بن صالح: ديوان سعال ملائكة متعبين ، ص28.

2 – المصدر نفسه، ص28.

3 – المصدر نفسه ، ص29.

كما الدمع صغيرا يكبر[1]

نجد في هذا القول أن الشاعر شبه الدمع بالصغير الذي يكبر ويترعرع إلى أن يكبر، فهكذا منح الشاعر الدمع صفة الكائن الذي يكبر حتى يصبح ناضجا ويُذرف من العين.

علبة البيبسي نجمة زرقاء[2]

شبه الشاعر هنا علبة البيبسي بالنجمة الزرقاء ومعلوم ان النجوم هي التي تضيء الأفق وتنير درب الأفراد، وجعل من علبة البيبسي تقوم بنفس الدور، الذي تقوم به النجوم. فجرعة من علبة البيبسي تزيل هم الشاعر.

هدوء التصق كخفاش بليله الطويل[3]

لقد شبه الشاعر الهدوء بطائر الخفاش الذي لا يحبذ حلول الصباح ويلتصق التصاقا كبيرا بالليل ، وحركة الخفاش التي تكون دائما في الهدوء.

عائد من البداية كشريط يزحف بأنغامه الثقيلة[4]

لقد شبه الشاعر نفسه في هذا المقطع بالشريط ، وهذا الشريط الذي يزحف أثقلت كاهله الأنغام الثقيلة فالشاعر هنا من الهموم التي أعيته وجعلته أكثر معاناة، وربط هذا التشبيه بالبدايات، اي أن الشاعر يعاني منذ البداية.

1 – خالد بن صالح: ديوان سعال ملائكة متعبين: ص30.

2 – المصدر نفسه: ص30.

3 – المصدر نفسه: ص37.

4 – المصدر نفسه: ص38.

أحلام الطفل لا تزال طرية كحبر لم تجففه يد شاعر[1]

لقد شبه الشاعر هنا أحلام الطفل بالحبر الذي لم يجفّ بعد، ذلك أن أحلامه لازالت مبكرة ولم تطبع على مخيلته، فالشاعر الذي يكتب ولم يجف حبره بعد على الورق والطفل كالورقة البيضاء تكتب وتطبع عليه أي حكاية.

هل ذابت الشمس بيننا كقبلة عارية[2] ؟

شبه الشاعر هنا الشمس بالقبلة، وجعل من هاته القبلة قبلة عارية قابلة للذوبان، والمعلوم أن الشمس تحمل النور، وذوبان الشمس دلالة على المعاناة.

صورة لطفلة تأكلني كقطعة شوكولا[3]

لقد شبه الشاعر هنا نفسه بقطعة من الشكولاطة تأكلها طفلة بريئة، فطعمها حلو وهو ما يساعدها على سرعة الالتهام فنفس الشاعر ضائعة مغصوبة ملتهمة، كقطعة شوكولاطة تلذذت طفلة بمذاقها.

وموتا بارد التفاصيل كشتاء في الأربعين[4]

نجد في قول الشاعر هنا تشبيه بليغ حيث يشبه الشاعر الموت بالشتاء لما يحمله الشتاء من برد وقرس، وهذا الشتاء في الأربعين ، وأن الموت يكون أشد وقعا على الأهل ، لذلك جعل من هذا الشتاء ، وكما هو معلوم ان الانسان عندما يكبر ويصير كهلا يبقى دائما في انتظار أجله.

1 – خالد بن صالح: ديوان سعال ملائكة متعبين المصدر نفسه: ص40.

2 – المصدر نفسه ، ص43

3 – المصدر نفسه، ص43

4 – المصدر نفسه، ص46.

وجهي وليمة[1]

نجد هنا في قوله تشبيه بليغ حيث شبه الشاعر وجهه بالوليمة التي تعد لأشخاص مخصصين، فهنا منح الشاعر وجهه صفة الوليمة ليبرز أنه عندما يكون الانسان طيب القلب يسهل الهوان عليه والاستخفاف به وبذلك يصير وليمة جاهزة.

تمر على اشتهائي الصباحي كومضة ساحرة[2]

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

ولا ألاحق الوجوه التي تنفجر أمامي كالفقاعات[3]

لقد شبه الشاعر الوجوه بالفقاعات إلا أنه منح هاته الفقاعات صفة الانفجار، وهل هي تنفجر أمام ناظره وهذا ما يزيد من قوة وقعها على نفسه.

الجدران مأساة يطبق صمتها الحجري[4]

هنا شبه الشاعر الجدران بالمأساة وهاته المأساة صامتة صموت الحجر، الذي لا ينطق وكأنّ هاته المأساة قوية وصلبة صلابة الحجر.

1 – خالد بن صالح: ديوان سعال ملائكة متعبين ، ص47.

2 – المصدر نفسه ، ص49

3 – المصدر نفسه، ص51.

4 – المصدر نفسه، ص51.

كالشتاء الذي أبحر في قصيدة صيفية[1]

شبه الشاعر هنا أيضا المأساة بالشتاء وجعل هذا الشتاء يبحر كشخص وجعل البحر قصيدة صيفية ، ما جعل المعنى أكثر جمالا وسلاسة وتأكيدا.

كالخوف الجلي حين تخفيه ابتسامة[2]

شبه الشاعر المأساة بالخوف الجلي ؛ أي الخوف الذي يختفي وراء ابتسامة وهذه الابتسامة ليست من القلب، فهي مجرد ابتسامة مستعارة لتخفي المأساة التي يعاني منها .

كالخطايا حين تتجمع في محراب مظلم[3]

شبه الشاعر المأساة بالخطايا التي جاءت متجمعة في مظلمة المحراب، وهذا دلالة على أن الشاعر يريد التخلص من هاته المآسي.

طرق مجنونة[4]

نجد هنا استعارة مكنية حيث شبه الشاعر الطريق بالشخص غير العاقل ، وترك قرينة دالة على ذلك وهي مجنونة على سبيل الاستعارة المكنية وتكمن بلاغتها في التشخيص ومنح صفة العقل للأشياء.

1 – خالد بن صالح: ديوان سعال ملائكة متعبين ، ص40

2 – المصدر نفسه ، ص52.

3 – المصدر نفسه، ص52.

4 – المصدر نفسه، ص52.

وفي كل صباح يجرح سكوته صوتا نا/ كطفلان يتعاركان[1]

جعل الشاعر في البداية الصباح بمثابة الشخص الذي يجرح الحامل بيده سكينا هذا السكين كالسكوت الذي يجرح بصمت.، وفي قوله يتعاركان شبه هذا الصباح وسكوته بطفلين يتعاركان ثم يتفقا ويصيرا صديقين.

كفراشة تهفو في الممر الضيق إلى القصيدة [2]

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

أحيانا تبدو كبحر يتنفس غواية عابرة [3]

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

يا صديقي الذي تراكم كقبيلة من النحل [4]

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

1 – خالد بن صالح: ديوان سعال ملائكة متعبين ، ص56.

2 – المصدر نفسه ، ص63.

3 – المصدر نفسه ، ص63

4 – المصدر نفسه، ص65.

الصور المبنية على الكناية:

الكناية: والكناية بدورها صورة من الصور البلاغية، وهي من الصور الأدبية اللطيفة، تظهر المعاني في صورة المحسوسات"[1]، وقد بيّن الجرجاني المراد بالكتابة بقوله: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني ، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ غليه ويجعله دليلا عليه.

ويبين لنا أيضا أن الكناية من حيث التعبير ابلغ من الحقيقة، ومعنى ذلك أنها تزيد المعني اثباتا لا ذاتا فتجعله أبلغ وأكد وأشد[2].

أحزانك حثيثة[3] ،

جعل الشاعر هنا من الأحزان في نفسية الشخص وذلك ليدل على كثرة هاته الأحزان،

شهق القمر فاغرا فمه[4]

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

بداخلي يهتز عرش[5]

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

[1] – صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ص67.

2 – عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، ص405.

3 – خالد بن صالح: ديوان سعال ملائكة متعبين، ص17.

4 – المصدر نفسه، ص26.

5 – المصدر نفسه، ص29.

لا لأشعل ليلا بذاته بل لأمكث زمنا[1]

نجد هنا استعارة مكنية إذ شبه الشاعر نفسه بالعود الذي يشتعل لقوة الاحتراق، ولوعة الاشتياق إلا أنه جعل هذا الاشتعال لا يسير للخراب، بل للبقاء وعدم الفناء.

أخيط فمي أثناءها[2]

نجد في قوله هنا كناية عن الصمت والسكوت وعدم الانزياح.

مستسلما لشهوة اشعال الحرائق على ورقة[3]

شبه الشاعر هنا الشهوة بالشخص المتحكم في زمام الأمور وجعل من نفسه ذلك المستسلم الخاضع خضوع العبد لربه.

وأتذكر أنك التقيت امرأة يقال أنها تأكل قمرا بعينيها[4]

شبه الشاعر هنا المرأة بالوحش الذي يأكل ويلتهم، كما جعل من المأكول هنا القمر والمعلوم ان القمر لا يؤكل، وهذا كله على سبيل الاستعارة المكنية.

ليتك تعرف كم مرة مت قبل اختراع أول ابتسامة[5]

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

1 – خالد بن صالح: ديوان سعال ملائكة متعبين، ص37.

2 – المصدر نفسه ، ص51.

3 – المصدر نفسه، ص57.

4 – المصدر نفسه، ص66

5 – المصدر نفسه، ص66.

كما لو أنني سأكتفي بقضم أصابعي[1]

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

الصورة المبنية على الاستعارة:

الاستعارة: تعد الاستعارة من أهم مباحث علم البيان، فهي تلك التي تعبر عن الغرض في تصوير بارع بلفظ قليل، له أثر في نفس السامع من غير إطالة ولا إطناب[2].

الاستعارة ضرب من المجاز اللغوي علاقته المشابهة دائما بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، فهي في حقيقتها تشبيه حذف أحد طرفيه[3].

نلمح في قصائد الشاعر الكثير من الصور الاستعارية أهمها:

في هذا البيت استعارة مكنية حيث شبه الشاعر الشتاء باللباس.

امرأة لبست شتاء أو فصلا آخر ، لحظة دفء[4]

وتغير تسربات الحروف بين شقوق الكلام[5]

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

1 – خالد بن صالح: ديوان سعال ملائكة متعبين، ص55.

2 – صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ص58.

3 – عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية ، علم المعاني، البيان، البديع، ص369.

4 – خالد بن صالح: ديوان سعال ملائكة متعبين، ص22

5 – المصدر نفسه ، ص38.

وتلتئم تصدعات للتو بانت على جبين القصيدة [1]

شبه الشاعر التصدعات بالشخص الذي يتألم ، وترك قرينة على ذلك وهي أثر التألم.

ونصفي الممتلئ فكرة[2]

في قول الشاعر استعارة مكنية حيث شبه هنا الأفكار بالمياه التي تصفى وتعرض للغربلة

الصخب والعنف يملآن فم التلفزيون[3]

نجد من خلال قول الشاعر استعارة مكنية؛ إذ جعل هنا التلفزيون بمثابة الشخص الجائع الذي فمه ممتلئا، وربط هذا العنف والهمجية بالصخب، نظرا لما عانته الأمة من قهر ومعاناة.

في الزمن المتكسر[4]

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

وحدها الشمعة تلهث[5]

نجد هنا استعارة مكنية حيث شبه الشاعر الشمعة بالشخص الذي يلهث نظرا لمعاناته من ملاحقة العدو...

وربما كي لا يقال انه انتحر على عتبة حرف[6]

1 – خالد بن صالح: ديوان سعال ملائكة متعبين ، ص18.

2 – المصدر نفسه ، ص19.

3 – المصدر نفسه ، ص19.

4 – المصدر نفسه، ص19.

5 – المصدر نفسه، ص20.

6 – المصدر نفسه، ص25.

نجد هنا استعارة مكنية حيث شبه الشاعر عتبة الحرف بما يبقى من كلام بعد الموت عن سبب الانتحار .

تعرت نجمة في السماء الثامنة[1]

نجد هنا استعارة مكنية حيث شبه الشاعر النجم بالشخص الذي يملك أرجلا ويخطو بخطواته إلى أنها تعثر بفعلة فاعل.

الأحاسيس تتمدد مكتومة الأنفاس[2]

جعل الشاعر هنا الأنفاس مكتومة تمتد ، أي تعرضت لفعل الامتداد كما تمتد المواد على سبيل الاستعارة المكنية

ويد تخدش صمت الجدران[3]

جعل الشاعر هنا الجدران بمثابة شخص يملك أحاسيس ومشاعر، إلا أنه تعرض لخدش.

ثياب يبعثرها المساء[4]

جعل الشاعر هنا المساء بمثابة الشخص الذي يملك يدين على سبيل الاستعارة المكنية حيث حذف المشبه به وترك قرينة دالة على ذلك وهي فعل البعثرة.

1 – خالد بن صالح: ديوان سعال ملائكة متعبين ، ص26.

2 – المصدر نفسه ، ص27.

3 – المصدر نفسه، ص28.

4 – المصدر نفسه، ص33.

أثار الندوب التي تتركها الافكار على هامش عض[1]

نجد هنا استعارة مكنية إذ شبه الشاعر الأفكار بالوحش الذي يعض ويخدش بأنيابه وأظافره، وقرينة ذلك هي النَّدبُ وفعل العض.

كأن تجد القمر ماثلا أمام الباب وتحت ابطه وصية قديمة[2]

نجد في هذا المقطع استعارة مكنية إذ جعل القمر لا بمثابة المتهم الذي يمثل أمام القاضي، حيث حذف المشبه به وترك قرينة دالة على ذلك وهي ماثلة.

نافذة مذبوحة بزجاجها نوارس للمساء البعيدة[3]

نجد هنا استعارة مكنية إذ جعل الشاعر النافذة بمثابة الشخص الذي يذبح، وأي ذبح ، فهنا الذبح كان من داخل الذات. أي أن الشاعر قد تعرض للغدر من أقرب الناس إليه.

كي يشتاق المطر العيون الفقراء أقصد الشعراء[4]

نجد هنا استعارة مكنية حيث شبه الشاعر المطر بالشخص الذي له أحاسيس ومشاعر، يشتاق ويعطف، حيث حذف المشبه به وترك قرينة دالة على ذلك وهي الفعل يشتاق.

وشوارع تهيم بأرض حافية تحت قدميك[5]

شبه الشاعر الشوارع بالشخص الذي يمشي حافيا ، حيث حذف المشبه به وترك قرينة دالة على ذلك وهي حافيا.

1 – خالد بن صالح: ديوان سعال ملائكة متعبين ، ص38.

2 – المصدر نفسه ، ص38

3 – المصدر نفسه، ص39.

4 – المصدر نفسه، ص40.

5 – المصدر نفسه، ص44.

عنوان رواية مكشوفة الظهر رمزا للغواية[1]

هنا استعارة مكنية، إذ شبه الشاعر الرواية بالفتاة مكشوفة الظهر، وكانت رمزا للغواية.

أفرش جلدي للغرباء[2]

نجد هنا استعارة مكنية حيث شبه جلده بالفراش الذي يبسط للضيوف على سبيل الاستعارة المكنية.

لماذا تطوى هكذا الأفكار[3]

نجد هنا استعارة مكنية حيث جعل الشاعر الأفكار بمثابة الأوراق التي تطوى حيث حذف المشبه به وترك قرينة دالة على ذلك ، وترك قرينة دالة على ذلك وهي الفعل تُطوى.

تتكسر الضحكات على مرايا البيت[4]

هنا استعارة مكنية إذ شبه الشاعر الضحكات بقطع الفخار التي تتعرض للكسر مثل الرخام والزجاج

ياصغيري التي تأبى استفاقة الدمع لحظة الضحك[5]

نجد هنا استعارة مكنية إذ أن الشاعر استحضر الدموع وقت البكاء وأفاقها ، وكأنها كانت نائمة أو ميتة، وترك قرينة دالة على ذلك وهي الاستفاقة.

1 – خالد بن صالح: ديوان سعال ملائكة متعبين ، ص45.

2 – المصدر نفسه ، ص47.

3 – المصدر نفسه: ص49.

4 – المصدر نفسه:ص50.

5 – المصدر نفسه:ص53.

ليس وردا ما ينبت على هوامشي[1]

جعل الشاعر هنا الهوامش بمثابة الأرض التي تنمو على سطحها الورود .

مطر صغير في غيمة هاربة[2]

شبه الشاعر هنا المطر بالصغير، وشبّه الغيمة بالشخص الذي يهرب على سبيل الاستعارة المكنية.

بينما يحتضن مطر خفيف فستان فتاة تطل من طابق علوي[3].

نجد هنا استعارة مكنية حيث شبه الشاعر المطر بالشخص الذي يملك أحضانا، حيث حذف المشبه به وهو الأم، وترك قرينة دالة على ذلك وهي الفعل تحتضن، وهذا مازاد المعنى قوة وجعله أكثر وضوحا وجمالا.

1 – خالد بن صالح: ديوان سعال ملائكة متعبين ، ص65.

2 – المصدر نفسه ، ص66.

3 – المصدر نفسه، ص69.

خاتمة

توصلنا في ختام بحثنا إلى نتائج عدة حول الصورة الشعرية بين القديم والحديث، فالصورة الشعرية قديمة قدم الشعر نفسه حيث لا يمكن أن نتصور شعرا يخلو من الصورة الشعرية.

فالصورة الشعرية هي ضرب من التعبير الأدبي يلجأ إليه الشاعر ليعبر من خلاله عما يجيش في نفسه من مشاعر وأحاسيس تجاه موقف من المواقف مع الحياة وأحداثها، فهي وليدة عدة عوامل تتداخل في تكوينها وتوجيهها وأول هذه العوامل النفس الشاعرة بما تمتلكه من موهبة قادرة على تطويع مفردات اللغة ودمجها في نسق معين لتشكل منها صورة شعرية.

نجد أن النظرة إلى الصورة الشعرية قد تطورت على مرّ العصور؛ فهي لم تعد أداة توضيح أو زينة لفظية تضاف إلى المعنى لإظهاره أو إلى الأسلوب لتجميله، بل أصبحت ضرورة شعرية ملحة تقتضيها ضرورة العمل الفني في البناء الشعري، فهي متصلة بالمعنى متداخلة معه، بل هي التي توجِد المعنى وتوحي به من خلال بناء الكلمات بطريقة خاصة في الصورة الشعرية، فأحيانا نجد كلمات تحمل نفس المعاني المعجمية فإنها في كل بناء جديد تتخذ معاني مختلفة فللصورة الشعرية أهمية كبيرة في بنية النص الشعري وهي بدورها تكمن في الوظيفة التي تؤديها في تصوير تجربة الشاعر في إيصال هذه التجربة إلى الناس.

وفي ديوان **سعال لملائكة متعبين** للشاعر **خالد بن صالح** نجد أن أول ما يلفت انتباهنا هو الخيال الواسع الذي يجسد لنا من خلاله أحاسيس وأفكار وخواطر بطريقة جمالية يصوغها لنا بطريقة فنية في قالب محسوس، وحسن استعماله للرموز، مما يشهد للشاعر تحكمه في اللغة، وعمق تجربته الشعرية.

وفي الأخير أرجو أن يكون بحثي هذا بداية جادة لقراءة واعية في شعر خالد بن صالح.

ملحق

ترجمة الشاعر:

خالد بن صالح، شاعر جزائري معاصر من مواليد 1979 بمدينة الديس، ولاية المسيلة

يشتغل صحفي بالإذاعة الجزائرية

دواوينه الشعرية:

ديوان سعال ملائكة متعبين، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010

مائة وعشرون متراً عن البيت" عن منشورات ضفاف بيروت، ومنشورات الاختلاف بالجزائر، 2012

وأخرى سترى النور قريبا:

"الرقص بأطراف مستعارة" عن منشورات المتوسط بإيطاليا

مهرجانات وفعاليات أدبية:

- ندوة حول راهن الشعر في الجزائر، الربيع الثقافي، رياض الفتح 2016
- أيام الفيلم العربي المتوج، ملتقى التسامح إنتاج مشترك، قسنطينة 2015
- إقامات الإبداع الشعرية، عنابة – قسنطينة، قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015
- المهرجان الدولي للفيلم العربي، ملتقى السينما والرواية، وهران 2015
- المهرجان الدولي للأدب وكتاب الشباب، ندوة الصراعات في الأدب، الجزائر العاصمة 2013
- مهرجان أصوات حية، من متوسط إلى آخر، جنوى، إيطاليا 2013
- مهرجان أصوات حية، من متوسط إلى آخر، سيت، فرنسا 2011
- المهرجان الدولي للمسرح، الشعر في ضيافة المسرح، الجزائر العاصمة 2010

تُرجم عدد من قصائده إلى الإنجليزية والفرنسية والإيطالية.

ينشر معظم نتاجه الأدبي في مجلة "أوكسجين" الإلكترونية

وله فيها ركن خاص لمحاورة الكتاب والمبدعين

حول تجربته الشعرية:

هذه ملامح لآراء بعض الكتاب والنقاد حول تجربته الشعرية انطلاقا من ديوان "سعال ملائكة متعبين"

الكاتبة العراقية رشا فاضل: سعال ملائكة متعبين للشاعر والتشكيلي الجزائري خالد بن صالح والتي تضمنت ثمانية عشر نصا شعريا عكست قدرة الشاعر على ابتكار عوالم شعرية جديدة وظفت المفردة توظيفيا جديدا مختلفا لصياغة اجواء شعرية مبتكرة تتداخل الفنون في صياغتها فتتجلى موهبة الشاعر التشكيلية في صياغة شعرية تستوقف القارئ ليعيد قراءة النص محاولا فك شفراته المتقنة ليجد في كل قراءة صورة جديدة وفكرة تقذف بشررها عبر تداعيات الشاعر الذي تمكن من إنزالها بفطرتها وعفويتها على الورق.

الكاتب والناقد الجزائري عاطف بريكي : الفارق الذي يفصل أشعار خالد بن صالح في ديوانه البكر "سعال ملائكة متعبين" عن غيره من الشعراء هي البساطة المعقدة على حد قول القاص الإسباني الفذ بيوباروخا "1873–1956" الذي يقول:" يا لها من عجيبة تلك الأشعار التي تقص الأحداث البسيطة، يا لها من متواضعة تلك الأوتار الخفيفة..أنتم تعيدون الحياة ما هو واقع فيها" وكذلك ما توسم به أشعار خالد بن صالح في أول مذاق شعري له. في إنتظار تروبيكال آخر للشاعر قد ينعت بـ"الرعشة الجديدة".

هذا جانب من قراءة الناقد سليم بوفنداسة في ديواني الثاني "مائة وعشرون متراً عن البيت".

يقيم خالد بن صالح في مجموعته الثانية "مائة وعشرون مترا عن البيت" احتفالية مدهشة للموت، يدعو إليها الأصدقاء غير المكترثين وغيرهم، بكرم شاعر يحوّل كل ما تراه عيناه إلى شعر. المجموعة صدرت مؤخرا عن منشورات "الاختلاف" في الجزائر و"ضفاف" في بيروت و فيها يرسّخ الشاعر تجربته كصوت فريد و مختلف يأتي إلى الشعريّة الجزائرية في الوقت المناسب، أي في وقت مخيف، تراجع فيه منسوب الشعر وازدهرت البلاغات الميتة .

تنفتح المجموعة على صوت ميت يعلن أنّه ترك شاهدة قبره في الشرفة، وأن الظّل النحيل تخلّف عن رفقته هذه المرّة و حرمه من شتيمة يطلقها خلسة كصديق لا يكترث بالدعوة إلى الجنازة، ثم يمضي بعد ذلك في تفصيل الموت بوصفه حياة تتكرّر يحشدها الشاعر في نصوصه قبل أن يمرّر عليها الصعقة القاتلة، فنشهد أكثر من مجزرة في السياق، بدءً من القصيدة التالية التي حملت عنوان: "سماء بحبال غسيل"، حيث يتعثر "الرّاويةٌ" بجثته في طريقه من مضاجعة إلى الحمام الذي كان ماؤه دافئا كالدم. ولا بأس أن يلتقي في الماء ذاته بميت يتشهى امرأة بدينة جدا، أو يقدّم رأسه هبة لجائع بعد ذلك، أو في قصيدة "كخيول جريحة" التي "تغدو فيها القصيدة نساء يشيعن جثّة الشاعر إلى قبره" وتتحول المرأة في كل حالاتها إلى "حبل سري" يمتد بين جثة الشاعر والمقبرة.

ثمة فانتازيا تخدم الموت في احتفاليته ، وتخدم الشاعر الذي لم يختر نصا ملحميا طويلا يخدم "غرضه" ولكنه فضل الانتباه إلى الموت من زوايا متعددة وهو يلفت إلى أنه يسمي الأشياء بأسماء تجعل ذراعه تلتف حول رأسه كي تشير إلى الأذن، أي "بأسماء طويلة كأرجل عارضات الأزياء". وهل ثمة أبلغ من هكذا تعريف للشعر.

ولا يلعب خالد بن صالح ، هنا، مع الشعر فحسب، ولكنه يلعب مع الحياة بوصفها مادة للشعر فينتقي لها الثوب النقيض، بأناقة وترف.

أعود إلى الحياة بلا سبب وجيه

كأس المارتيني السيئ والسجائر الرديئة والأفكار المتورمة

لم تعد تشغل بالي كثيرا..

زوجتي في المطبخ هذا الصباح أجمل من كل القصائد

والعناوين و المسافات القادمة

وأنا بعد الصلب،

لم أعد شاعرا يتوسّط سحابة دخان

منشغلا –عن الحياة–

بالبحث عن سبب وجيه للموت في الثالثة والثلاثين.

وهذا حوار يلخص تجربته الشعرية أجراه معه الصحفي الأدبي عبد الحاج في جريدة العرب اللندنية:

في تلك المسافة الغامضة التي يتقاطع فيها النص والضوء والصوت والصورة ولانهائية المخيلة، وضع الجزائري خالد بن صالح الشعر، راصدا تحوّلاته، ومستخلصا مقترحات تأسيسية تصلح لبلورة تجربته الشعرية. جريدة "العرب" حاولت في حوارها مع هذا الشاعر الوقوف على بعض ميزات كتابته ومواقفه من الفعل الثقافي بالجزائر.

بدأ خالد بن صالح رساما، ثم ابتعد فجأة عن احتراف الرسم لأسباب غامضة حتى يجعل من الكتابة الشعرية قرارا حياتيا، خاصة بعد اطلاعه على أعداد من مجلة "شعر" ومختارات لرامبو وأزهار الشرّ لبودلير بلغتها الأصلية، أحب كلَّ أشعار ابن عربي وأبي نواس مرورا بأبي تمّام والحمداني.

احتفالية الموت

يلاحظ في ديوانه "مئة وعشرون مترا عن البيت" ذلك الحضور القوي للموت والمكان، المكان الطبيعي، في مداراته الواسعة، ولا سيما في وعورته، فهل يمكن اعتبار المكان رافدا من روافد حساسيته الشعرية، في هذا الصدد يقول: «ملاحظة مهمة، الموت هو التيمة الأساسية لكتابي الثاني "مئة وعشرون مترا عن البيت"، حيث أقمت احتفالية للموت كما كتب الشاعر والناقد سليم بوفنداسة، على مسافة لا تعدُّها الخطى أو الأمتار كما جاء في العنوان المفخخ، إنّما تمضي بالحياة في اتجاه معاكس، نحو اقتراف المزيد من الحياة،

إن كان هذا متاحا ولو عند حافة القبر، من هنا تعدّدت الأمكنة التي شكّلت محطات يومية وأخرى داخل الحلم وبين ثناياه.

لعلّ بلدتي "الديس" احتضنت مشاكسات البدايات ولم تزل تصنع هوّة في الأعماق تدفعني إلى ردمها بالكلمات والقصائد.. أهمّ مكان ربما هو ذلك الذي ظلّ عالقا بسبب استحالته، أو الخوف من قطع المسافة إليه، أو لانغلاق الأبواب المفضية إلى جزئياته.

المكان المشتهى كمقهى للشعراء الراحلين مثلا، كرسي في حديقة عامة يعتاد على رفقائك من كتب وأصدقاء ولقاءات عابرة.. بيتٌ يتجرّد من جدرانه.. سريرٌ يترنّح كزورقٍ في بحر متلاطم الرغبات، أو غرفة تقشّر سقف مطالبها ولم تزل تحتفظ بنافذة، بجرعة من الأوكسجين والاستمرار في المحاولة.«

وعن الدور الذي يلعبه الشعر اليوم وكيف يحدد خالد هذه العلاقة ، يقول: «لا يهمُّ أيُّ دور يلعبه الشعر اليوم، قلتها مرّة وأكررها على لسان الشاعر الألماني غوتفريد بن "الشعر الجيد لا يخاطب أحدا والأعمال الفنية ظواهر غير فعالة تاريخيا، وبلا نتائج عملية. وهذا موطن عظمتها."

أنا أكتب لأنَّ قطار الحلم توقف في محطة خاوية، وجدتني وحيدا وبلا أمل، أكتب لأن هذه اللحظة الفارقة في تاريخ الأشخاص، والأوطان، هي ما يدفعك للتساؤل عن معرفتك العميقة بذاتك، هل أنتَ حقيقة ما أنت عليه؟ سؤال الكتابة هو سؤال الذات، لا أنتظر إجابات، أحاول فقط ردم تلك الهوة بداخلي، مواجهة هذا النقص بنقص أجمل، والمضي في طريق المجهول بجوع لا ينتهي للكتب، للحرية، للشغف والتجريب. كشاعر وجزائري وأكتب بالعربية، هناك عطب ما أصابني والكثيرين، يصعبُ إصلاحه، لهذا أكتب.«

كتابة الهامش

لكن في الشعر العربي الحديث، كل كتاب يمثّل تجربة خاصة مخالفة للتي سبقتها، هل هذه المحاولات هي جزء من الخوف في الوقوع في نمط معين، مؤطر؟ كيف يفهم خالد التجربة

الشعرية؟، يتابع بن صالح: «في جعبتي لحدّ الآن كتابان ومخطوط، شعرياً أرى تجربتي القصيرة جدا على اتساق تامّ بملامح البدايات، بمنطلقات الكتابة في حدّ ذاتها، مع الحياة حين تتقمص اليومي والهامشي والعابر والجدير بالحرية والإبداع، لا أتشبّث كثيرا بعبارة تجربة مخالفة لما سبقتها، إنّما أنحاز لتبني رؤية وفق مرجعيات تشكل محدّدات تقييمي للنص، من دهشة ومفارقة ولعب.

اللّعب بجدية إن صحّ التعبير هو ما يمنحني هذه القدرة على تجاوز الهيّن، والضعيف في مواطن الكتاب الأول مثلا، مقارنة بالثاني وهكذا، محاولة إخراج القصيدة من ثوب اللغة إلى الشعرية الخالصة، دون التخلي عن الملمح.

تعدّد الأمكنة شكّل محطات يومية داخل الحلم وبين ثناياه

صحيح النزق وحده لا يكفي، ولكن النص الذكي وحده أيضا لا يمنحُ الكلمات روحا غائبة، شخصيا أشتغل على تيمة الكتاب الواحد، كتحدّ أراهن بقصيدة النثر عليه، المرأة كلوحة غير مكتملة في "سعال ملائكة متعبين" الموت في تعدد صوره، في "مائة وعشرون مترا عن البيت" وهناك عدّة موضوعات يمكن للشاعر أن يشيّد بها قلاعه الهشة التي يعجز عن هدمها الزمن كما يقول الخيام.«

نهاية الكاتب

هل ما يزال خالد مسكونا بالهاجس التجريبي اللغوي في نصه الشعري؟ وما هي الحدود التي يلتزم بها في هذا الاتجاه؟، يجيبنا قائلا: «التجريب اللغوي كما أشرت في الإجابة عن السؤال السابق منحى مهمّ للشاعر، أنا مع الاشتغال على النص، مع تحريك وتدمير السائد من المفاهيم الجاهزة، اختراق المناطق الملغمة في اللغة دون حذر مع الاحتفاظ بتلك الروح، بمكوناتها التي أزرعها في أرض أخرى، دون أن تفقد جيناتها، في الجزائر بقي الشعراء على مسافة ليست بالقصيرة مع قصيدة النثر، وحتى الذين كتبوها، وقعوا في شرك اللغة التي لم تتخلّص من أعباء النص المساهم في عالم وقع في فخ البين بين، ولم يستطع إنتاج لغته الخاصة، بعيدا عن المجانية والغموض والقصائد العاطفية إن صحّ

القول، هذا لا يلغي وطبعا يستثني بعض التجارب التي لم تستطع الصمود، أمام آلة القتل ومن بعدها آلة الإقصاء وصعوبات النشر وما إلى ذلك من أسباب نهاية الكاتب .«سؤال التبعية هل لعب الشعر الأجنبي أيّ دور في صوغ عالم خالد الشعري؟ أم أنه يجيء من شعر عربي خالص، في هذا الصدد يقول: «عالمي كما صرّحت سابقا متعدّد المرجعيات، هناك قصائد بحدّ ذاتها شكلت هوسا بالكتابة وتجارب شعرية حياتية منحت نصي الكثير.هناك السينما والتلفزيون والموسيقى.. سأعود لأقول إنني بدأت الكتابة بعد أن تجاوزت ربع القرن، بعد أن قرأت بالفرنسية والعربية ما طالته يداي الصغيرتان من كتب كانت شحيحة في البيت، كثيرة وممنوعة عند الجيران، مسروقة ومخبأة تحت الثياب من بيوت الأصدقاء.. جئت من خلفية تشكيلية دون مظلة أي كاتب بذاته، دون محاولة للتقليد أو الوقوع في شرك الهالة. شاعر ضلّ الطريق إلى الكتابة، ربما أنا هكذا.. مؤمن أنّ مثل هذه الأشياء لا تأتي صدفة وإن تأخر وقتها، مؤمن أيضا على حدّ قول رامبو "سيبقى هذا السُّم في عروقنا.

ويضيف قوله: «سؤال التبعية لا يشكلّ لي هاجسا إبداعيا وأعتقد أن الكاتب الموهوب المواظب المشتغل على قصيدته، يستطيع أن يشكل طرفا مستقلاّ في نفس مستوى التلقي مع الكاتب الغربي، أقول هذا بتحفظّ ليس كبيرا وإنما لعدم معرفتنا نحن بذواتنا، لا أدري إن كان السياق مناسبا ولكن قصائدي بعد الترجمة إلى الفرنسية والإيطالية لقيت اهتماما من طرف الآخر الغربي بشكل غريب..

هذا أنا بكل شوائبي الإبداعية فما بالك بأسماء عربية هي الآن في لغات أخرى تعيش وتصنع الدهشة.. المثقف العربي ليس بحاجة إلى قضايا كبرى، واهتمامات تتجاوزه ليثبت قدراته، تكفي تفاصيل بعينها، التراث جزء من ذلك ولكنه ليس كلّ شيء، بعيدا عن التقديس والتدنيس أو المحاباة والمغالاة، هناك ومضة تولد من ذاتها لحظة الكتابة، هي نحن بكلّ ما نحمل من تصدعات ومفارقات».

وعن المشهد الشعري في الجزائر، يقول بن صالح: «المشهد الشعري في الجزائر يلخص كالتالي: الكلّ يكتبون، ولكن كما يقول بوكوفكسي "لا أحدَ أبدا يجد ضالّتَه".. مشهد متعثِّر، متردّد، متردّ في الكثير من حالاته، يقتات من فتاته، ومثلما فيه شعراء أكفاء فيه الأشباه ممن يخترقون جدران الصمت من حين إلى حين ليبعثروا بنشازهم مقاطع المعزوفة الموسيقية البطيئة.

قائمة

المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

أولا: المصادر:

خالد بن صالح: سعال ملائكة متعبين- شعر- منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010.

ثانيا: المراجع

1. إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الشعرية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة
2. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د.ط)،(د.ت)،
3. إبراهيم عبد الرحمن الغنيمي، الصورة الفنية في الشعر العربي، مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996
4. ابن الأثير، المثل السائر، تح محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية، بيروت- لبنان، ج1 1990 .
5. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1985.
6. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.
7. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1989
8. إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، لبنان ط1، 1996
9. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1973
10. أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، سوريا، ط1، 1978م
11. أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1967
12. إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1980

13. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994
14. الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، لبنان، ج3، ط3، 1969.
15. داود أنيس، رواد التجديد في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والإعلان، الجماهيرية العربية الليبية، (د.ت)،
16. السيد فرج، نوادر أمراء الشعراء، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992
17. سيسل.دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الخباني وآخرون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية،1982
18. صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية-الأصول والفروع-، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986
19. صحيح البخاري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1415ه
20. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت، ط2
21. عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ت)
22. عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، دار الرائد بيروت لبنان 1982
23. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية
24. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ط3
25. عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث قسنطينة (الجزائر)، ط1، 1986
26. عبد الله حمادي، مدخل إلى الشعر الاسباني المعاصر. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1985
27. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، الإسكندرية، 1981

28. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الشعرية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994
29. العقاد، ابن الرومي– حياته من شعره، منشورات مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة، 2012
30. علي الغريب ومحمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعشى التطيلي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2003
31. علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة
32. فايز الداية، جماليات الأسلوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1990
33. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مطبعة بريل– لندن، 1956.
34. كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط1، 1987.
35. محمد ابراهيم عبد العزيز شادي، الصورة بين القدماء والمعاصرين، دراسة بلاغية نقدية، مطبعة السعادة، القاهرة، ط1991،1
36. محمد بوزواوي، الوجيز في شرح المعلقات العشر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2013.
37. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1979.
38. محمد عبد المنعم الخفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية للنشر، ط1، 1995م.
39. محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981.
40. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للنشر والطباعة والتوزيع، 1997.
41. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط3، 1983
42. نعيم اليافي، تطور الصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب

43. نواري بوحلاسة، الصورة في الشعر الزياني، مجلة العلوم الإنسانية، العد10، جامعة منتوري، قسنطينة، 1998

44. يمنى العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985

45. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية ، علم المعاني، البيان، البديع،

46. صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم ، دط، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان

ثالثا: المعاجم والقواميس

1. ابن سيدة، المحكم والمحيط الأعظم، معهد المخطوطات الجامعية للدول العربية، ج1، ط1، 1388ه/1958م
2. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، دار الفكر للطباعة والتوزيع، مصر، ط2، 1969
3. ابن منظور، لسان العرب، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999

رابعا الدواوين:

1. ديوان الفرزدق، شرح ايليا الحاوي، ج1، منشورات دار الكتاب اللبناني، ط1، 1983
2. عبد الله حمادي، تحزب العشق يا ليلى، دار البعث، الجزائر، 1982
3. عبد الله حمادي، ديوان قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر، 1983

المجلات والدوريات:

مجلة آفاق للثقافة والتراث، العدد31، 2000.

الرسائل والمذكرات:

1. عزيز لعكايشي، مظاهر الإبداع الفني في شعر أبي القاسم الشابي، مخطوط رسالة ماجستير، 1980.
2. عبد القادر أحمد رباعي، الصورة الشعرية عند أبي تمام، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1976.

فهرس

الموضوعات

الموضوع	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ-ج
مدخل: الإطار المفاهيمي للبحث	
أولا: مفهوم الصورة الشعرية	07
أ- المفهوم اللغوي للصورة	07
ب- مدلول الصورة في القرآن الكريم والأحاديث	09
ج- المفهوم الاصطلاحي للصورة	11
ثانيا: الوظيفة الشعرية للصورة	12
أ-الصورة خلق جديد للغة	12
ب-الصورة تميز الشعر عن النثر	14
ج- الصورة عماد الشعر الأوّل	16
الفصل الأول: الصورة الشعرية بين القدامى والمحدثين	
أولا: الصورة في النقد القديم	21
أ- عناصر الصورة عند القدماء	29
ب- خصائص الصورة عند القدامى	31
ثانيا: الصورة الشعرية عند المحدثين	34
أ- عناصر الصورة في النقد المعاصر	38
1- الرمز التراثي	39
2- الرمز الخاص	40
3- الرمز الطبيعي	40
4- الأسطورة	40
ب- خصائص الصورة الحديثة	41
ثالثا: أهمية الصورة الشعرية	43

أ- الصورة الشعرية في النقد الحديث	43
ب- الصورة الشعرية عند الرومانسيين	45
ج- الصورة الشعرية عند الرمزيين	47
د- الصورة الشعرية عند السرياليين	52
الفصل الثاني: تجليات الصورة الشعرية في ديوان "سعال ملائكة متعبين"	
تجليات الرمز في الديوان	57
الصور المبنية على التشبيه	60
الصور المبنية على الكناية	68
الصورة المبنية على الاستعارة:	70
خاتمة	77
ملحق	79
المصادر والمراجع	88
فهرس الموضوعات	93

تم بحمد الله

ملخص البحث:

لقد حظى مصطلح **الصورة الشعرية** إلى جانب المصطلحات النقدية الحديثة والمعاصرة باهتمام دارسيها، ذلك أن الصورة الشعرية ركن أساس من أركان العمل الأدبي ووسيلة الأديب الأولى التي يستعين بها في صياغة تجربته الإبداعية وأداة الناقد التي يتوسل بها في الحكم على أصالة الأعمال الأدبية وصدق التجربة الشعرية.

فالصورة الشعرية تعدّلبّ العمل الذي يتميز به وجوهره الدائم والثابت، بل إن ذات الشاعر لا تتحقق موضوعيا في الصورة أكثر مما تتحقق في أي عنصر آخر من عناصر البناء الشعري، إن الصورة الشعرية بوصفها مصطلحا نقديا حديثا قد ظهرت في ظل المذهب الرومانسي ومع نظرية كولردج في الخيال الإنساني والخيال الشعري.

الكلمات المفتاحية:

الصورة، الشعرية، الخيال، الفنية

Résumé :

Le terme de l’image poétique au coté des termes critiques modernes et contemporains, ont eu la chance de susciter l’intérêt de ses étudiants, de sorte que l’image poétique est un élément fondamental des images de l’œuvre littéraire et un moyen préliminaire de l’écrivain sur lequel il s’appuie dans la conception de son expérience créative , c’est l’outil du critique avec lequel il plaide le jugement de l’authenticité des travaux littéraires et la sincérité de l’expérience poétique.

L’image poétique est considérée comme le noyau du travail qui la caractérise et son essence permanent et immuable ; même la personne du poète ne peut se réaliser objectivement dans l’image plus qu’elle ne se réalise dans un autre élément de la construction poétique. L’image poétique décrite en tant que terme critique moderne, est apparue à l’ombre de la doctrine romantique et avec la théorie de Colridj dans la fiction humaine et l’imaginaire poétique.

Mots clés :

L’image , la poétique , La fiction , l’artistique