جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف المسيلة

كليةالاداب واللغات — الميدان : اللغة والأدب العربي

قسم اللغة والأدب العربي — فرع : الأدب العربي

رقم التسجيل : م أ ع / 2014/247 — تخصص: النقد الأدبي الحديث

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر

تحت عنوان

دلالة الصورة الفنية الحداثية

الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري

عبد الحميد هيمة أنموذجا

إعداد الطالبة: حجاب كوثر — إشراف الدكتور : سعدون محمد

تاريخ المناقشة : 22 ماي 2017

لجنة المناقشة:

أ . بركات الحسين

د . سعدون محمد

أ . لحواو الطاهر

السنة الجامعية: 2017/2016

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

بفضلك ربّي بدأت و بعونك أنهيت فلك الحمد حتّى ترضى و لك الحمد حتّى تُحمد و لك الحمد إذا رضيت و لك الحمد بعد الرّضا. إلى الذّي تشرق الدّنيا عندي بوجوده و يضيئ دربي برفقته، إلى الذّي يمنح دائماً و لا يشكي، يحترق لينير درب الآخرين و يشقى ليُسعِد غيره و يذبل ليزهر نسله، إلى سندي عند الشّدائد " أبي الحبيب ". بكل حب و خشوع بكلّ قداسة الكلمة و صفائها بكل رقة القلب و حنانها، أمّي رحمها الله.

إلى هدية الله في الكون إخوتي .....إلى كل الأهل والأقارب

إلى كل من سقط من ذاكرتي سهوا

إلى كل مسلم جريح، لجرح الأقصى، فلم يندمل جرحه

إلى كل من استوطنوا داخل القلب و تركوا بصمات طيّبة لا تمحوها دائرة الزّمن عبد الرؤوف، زكي، عمران، أحلام و خولة.

إلى أساتذتي الكرام منذ بدأت مشواري الدّراسي إلى ما لا نهاية..

إلى (محمد سعدون) أستاذي الفاضل و مشرفي في الرّسالة الذّي كان ساعدي الأيمن في استكمال عملي المتواضع.

إلى الأستاذ (الطّاهر لحواو) الذّي منحني التّشجيع ما يكفي لمواصلة رحلة البحث

إلى أخي الذّي ساندني طوال فترة التّحضير و تاج رأسي أبتي

إلى كلّ مريض على سرير أبيض يتطلّع للشّفاء بأمل من الله عزّ و جلّ.

إهداء خاص للألم.. هذا الشيء العظيم الذّي كلّما زاد في حياة المرء كلّما أصبح وصوله لهدفه أقرب و أعظم.

مقدّمة

مقدمة:

يعالج البحث موضوع الصّورة الفنّيّة الحداثية في الشّعر الجزائري، و قد اقتضت طبيعة هذا الموضوع استعمال الطريقة التّحليليّة الوصفيّة لدراسته.

إنّ البحث في النّقد الأدبي ميدان فاضت فيه الدّراسات المتعدّدة و الأبحاث المختلفة التّي تهتمّ بصحّة العبارة وجودة القول، و قد اتّخذ النّقد العربي الحديث مناهج متباينة في دراسته للإبداع الشّعري ظلّت تمثّل سعياً و محاولةً في تفسيره و طموحاً و تطلّعاً إلى احتوائه و تمييز ما هو ميسور على التّحديد من ملامحه الفنّيّة.

و الصّورة مصطلح نقدي عرفه القدماء و المحدّثون، و لعلّ الجاحظ يعتبر مِن أقدم من أشاروا إليه حين عدّ الشّعر صناعةً و ضرباً من النّسج و جنساً من التّصوير. واستقرّ هذا المصطلح بين يدي عبد القاهر الجرجاني الذّي انطلق في تفسير إعجاز القرآن، و ظلّ بعده في منأى عن الدّراسات النّقديّة و البلاغيّة، و قد كان لا بدّ عليه من طرح الإشكاليات التّالية: ما مفهوم الصّورة الفنّيّة ؟ ماهي الآراء و الأفكار التّي طُرحت في هذا الموضوع ؟ هل صحيح أنّها تراوحت بين الأنماط التّقليديّة المعروفة كالصّور البيانيّة التّي انحصرت بين الصّور التّشبيهيّة، الاستعاريّة، الكنائيّة و المجازيّة ؟ إضافةً إلى الصّور البديعيّة ؟ أم أنّها ابتدعت أنواعا أخرى بعيدة عن هذا القالب الفنّي ؟ ما معنى الصّورة المرتبطة بالحواس ؟

كما ساعدتني الدّراسات المتنوّعة التّي اعتمدت عليها في تجميع هذا الكمّ المتواضع من المعلومات وفي هذا المجال بالذّات، ومن بينها بعض الكتب البلاغيّة التّي تناولت هذا الموضوع نذكر منها "الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب" لجابر عصفور، بنية الخطاب الشّعري لعبد المالك مرتاض، ملصقات لعز الدّين ميهوبي، أوجاع صفصافة ليوسف وغليسي والشّعرية العربيّة أصولها، مفاهيمها واتجاهاتها لمسلم حسن حسين.

و لا أنكر أنّه واجهتني صعوبات جمّة و منذ البداية سواء كانت في انتقاء هذا الموضوع وجمع المعلومات بشكل مكثّف عنه لكثرة الدّراسات فيه و التّحليل و التّعقيب ممّا خلق لديّ صعوبةً في ضبط عناصر البحث.

وللإجابة عن هذه الإشكاليّات المذكورة سابقاً، شكّلت خطّة بحثية قُسِّمت كالآتي:

مقدمة، مدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

المدخل وقد تناولت فيه التّيارات الشّعرية بعد الاستقلال، محاولة تأسيس القصيدة الجزائريّة الحديثة وكذا ملامح الخطاب الشّعري الجزائري.

وفي الفصل الأول تطرّقت إلى الصّورة الفنّيّة في النّقد الأدبي حيث أوضحت مفهوم الصّورة وبنائيّتها وأهمّيتها.

وفي الفصل الثاني تحدّثت عن الصّورة الفنّية في مرحلة التّكوين الأدبي وقد ضمّنتُه الصّور التّقليديّة، الصّور النّفسيّة، صور الطّبيعة، الصّور الكلّيّة وتراسل الحواس والألوان.

أمّا الفصل الثّالث فقد عنونته بعنوان الصّورة الفنّية في مرحلة التّأسيس الفنّي، وقد أدرجت فيه أربعة عناصر من البناء الواقعي للصّور، الصّور الارتداديّة، وكذا الصّور الاشراقيّة الصّوفيّة.

الخاتمة التّي أبرزت فيها أهمّ معالم الدّراسة وما توصّلت إليه من نتائج إضافة إلى قائمة المصادر والمراجع المعتمدة في البحث.

وبفضل الله وتوفيقه استطعت أن أتغلّب على الكثير من المشاكل والصّعوبات التّي كانت تعترض طريقي أثناء سيرورة البحث، كما لا أنسى دور الأستاذ المشرف عليّ الدّكتور "سعدون محمد" الذّي لم يبخل عليّ بالنّصائح القيّمة، كما لا أنسى أيضا أعضاء اللّجنة لكرم تواجدها الذّي زيّن الجلسة وأكرمتنا بالمناقشة. وأخيراً وليس آخراً أتمنّى من الله التّوفيق فإن نجحت فبتوفيقه وإن أخفقت فحسبي من نفسي أنّني اجتهدت فأسأل الله أن لا أُحرَم أجر الاجتهاد.

تمهيد

وصف الكتاب و تلخيص مضمونه

تمهيد:

رأى النّاقد عبد الله العشي أن الأدب الجزائري بشعره و نثره ظلّ بعيدا عن الدّراسات الأكاديمية المتخصّصة لافتا إلى أنّه تمّت الإستعاضة عنه بدراسات الأدب القديم و الأدب العربي في المشرق ، و أخرى ذات طابع صحفي و لفت العشّي في تقديمه لكتاب "الصورة الفنّية في الخطاب الشّعري الجزائري" لـ **عبد الحميد هيمة** إلى وجود استثناءات كالدّراسات التي أنجزها الباحثون الرّواد مؤشّرا على ذلك بـ **أبو القاسم عبد الله** و **عبد الله الركيبي** و "**محمد مصايف** " و "**محمد ناصر**" مستدركا أنها تعدّ قليلة إذا ما قيست بالعدد الكبير من الدّراسات التي أنجزها الباحثون الجزائريّون في الجامعات الجزائريّة و العربيّة و أحال ذلك إلى أسباب مختلفة بعضها يتعلق بقيمة الأديب، و أخرى بتشتّته و توزّعه في مصادر مختلفة في الدّاخل و الخارج و يصعب الحصول عليها.

و أكّد على أن ثلة من الباحثين الشّباب قد بدأت في الاهتمام بهذا الأدب

و أشار إلى أن ما قدّمه الباحث **عبد الحميد هيمة** و هو أحد المتابعين الجادّين لحركة الأدب

الجزائري بحسب العشّي من كتب منها كتاب (البنيات الأسلوبية في الشّعر الجزائري – شعر الشباب نموذجا) (علامات في الإبداع الجزائري) بعد قراءة أعمال أدبيّة في الشّعر و النّثر لمجموعة من الأدباء الشّباب، بشكل خاص. إضافة إلى مقالات وبحوث و محاضرات تتعلق في أكثرها بالأدب الجزائري .

و لفت العشّي إلى أن الباحث هيمة يمتاز بالاعتدال في منهجه و يحاول الاستفادة ما أمكن من المنجزات المنهجيّة و العلميّة للنّقد العالمي، دون أن يتركها تهيمن عليه أو تفسد عليه أصالته، ودون أن يقع في أسر غموضها و تعميتها و مجّانيتها .

وقال الناقد عبد الله العشّي أن هيمة اختار في هذا الكتاب دراسة الصّورة الفنّية في الشعر الجزائري معتبرا ذلك اختيارا لدراسة الخطاب الشّعري ، معلّلا ذلك بكون الصورة جوهر الشّعر

وكينونته ، و إنّ دراسة الصورة ليست بالأمر الهين لأنها من أكثر المفاهيم النّقدية غموضا ، و بين أن مفهوم الصّورة ظهر في أدبيّة النّقد الجديد بخاصّة ، لتجوز إشكاليّة الشّكل و المعنى ، وقدّم الباحثون في ضوئه بحوثا و دراسات أسهمت في تطوير الفكر النقدي و اخراجه من الثّنائيات المحيّرة التي ظلّت مصاحبة للنّقد ، رائيا أنه كان لا بدّ أن يشيخ هذا المفهوم مثلما تشيخ كل المفهومات ، لاعتقاده أنّ لكلّ مفهوم عمرا افتراضيا تنتهي عنده فعّاليته لتترك مكانها لمفاهيم جديدة كالبنية و الأسلوب و التّلقي و العلامة وغيرها[1] .

و لفت العشّي إلى أنّ الباحث هيمة تابع تطوّر الصّورة الفنّيّة في الشّعر الجزائري و بحث أسلوب تحولها من النمط الكلاسيكي المسطّح إلى النّمط الجديد القائم على البناء الخيالي المركّب ، مشيرا إلى أنّه قدّم بذلك دراسة مركزيّة في فصلين مهمّين :

تناول في الأوّل الصّورة الفنّية في مرحلة التّكوين الأدبيّ ، وفي الآخر الصّورة الفنّية في مرحلة التّأسيس الفنّي ، وذكر الباحث في مقدمة الكتاب الذّي تناول الصّورة الفنّية في الخطاب الشّعري الجزائريّ المعاصر في فترة السّبعينيّات أنّ عنصر التّصوير في النّقد الحديث من أهمّ عناصر العمل الأدبي الفنّي ، معتبرا إيّاه القوّة الخالقة في الشّعر ، و أنّ الاتجاه إلى دراسة الصّورة الفنّية يعني الاتجاه إلى روح الشّعر ، و بيّن أنّ العمل الشّعري لا يقصد به مجرّد التّعبير بل يتعدّاه إلى رسم صورة لفظيّة موحية مثيرة للانفعال في وجدان الآخرين ، و الفرق بين الشّعر و النّثر بحسب الباحث ليس في الوزن و القافية بل في طريقة استعمال اللّغة ، فالكلام النّثري إعلاميّ، إخباري، و الكلام الشّعري إيحائي تخييلي يقوم على الصّورة التّوليديّة المتّصفة بأبعادها الرّمزية و الأسطوريّة تكشف عن الجوانب الخفيّة في التّجربة الفنّية.

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الشّعرية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة الجزائر، ط1،2005، ص 09

و أشار الباحث إلى أنّ القارئ يجد فيها أنماط التّصوير الفنّي و ملامح الصّورة الفنّية و أهمّ سماتها المميّزة في المتن الشّعري الجزائريّ ، و قال إنّ اختياره لهذا الموضوع يعود إلى زمن بعيد منذ كان طالبا ، مشيرا إلى تعلّقه بالشّعر الجزائريّ الحديث من خلال القراءة التّي اتخذت في ذلك الوقت شكل المطالعة السّريعة و بيّن أنّه يفكّر في ضرورة إعادة النّظر في تجربة الشّعر الجزائريّ الحديث من خلال منطلقاته النّظريّة ومن خلال التّراكمات الإبداعيّة الهائلة لهذه التّجربة و عن الصّورة الفنّية في الخطاب الشّعري الجزائريّ المعاصر ، وبيّن الباحث الأسباب التّي اجتذبته و هي القيام بهذه الدّراسة منها ما كان يسمعه و يقرؤه في الصّحف و المجلّات من طروحات مختلفة و أحيانا متناقضة حول الشّعر الجزائريّ الحديث خاصّة ما تعلّق منه بفترة السّبعينيّات بالإضافة إلى تحامل بعض الدّراسات على الشّعر الجزائريّ ، و نعته بكل أوصاف الضّعف و الانحطاط الفنّي و التّبعيّة للشّعر المشرقيّ ، في حين نجد أنّ كثيرا من التّجارب التّي استطاعت تحقيق قدر من التّطور الفنّي ، و رأى أن الشّعر الجزائريّ المعاصر يحتاج إلى دراسة تتناول جوانبه الفنّية على ضوء مستجدّات النّقد الحديث و تحاول الإجابة عن التّساؤلات الإبداعية التّي طرحها هذا المتن في محاولة لتأسيس شعريّته و تعزيز وجوده و تمتين كيانه في سياق الشّعريّة العربيّة الأصيلة حيث يتضمّن الكتاب التيّارات الشّعريّة بعد الاستقلال و محاولة تأسيس القصيدة الجزائريّة الحديثة و ملامح الخطاب الشّعري الجزائريّ المعاصر ، كما يتناول مفهوم الصّورة الشّعرية الفنّية من خلال آراء النّقّاد القدامى و الصورة ووظائفها في التّصوير القديم و أهمّيّة الصّورة في النّقد الحديث[1].

[1] المصدر السّابق، ص13

قراءة تحليلية

تفسيرية للمدخل

-مدخل للشعر الجزائري المعاصر :

1 . التّيّارات الشعرية بعد الاستقلال :

لا ينكر منكر أنّ أيّ وطن عانى ويلات الاستعمار و رزخ تحت نيره قرنا و نيفا من الزمن لا بدّ أن تكون له آثار قاسية ، آثار جديرة بأن تؤخّره عن مواكبة ركب الحياة على اختلاف أشكالها و مظاهرها ، و الاستعمار لم يأت ليزرع ثقافة عالية كما زعم الزّاعمون إنّما جاء ليدمّر معالم الأمّة يكمّم أفواه أقطابها فلا يتحدّثون إلّا همسا و لا يكتبون إلّا خلسة .

و لئن كانت النّار تنجب دوما رمادا ، فهذا الرّماد من الحين إلى الحين يطوي بين جذباته جمارا تتّقد ، فلقد وجد في ذلك الخضم من أبناء هذا الشّعب العظيم من شقّ طريقه وسط الزّعازع في صعوبة لا تُنكر و شدّة لا تُخفى... و استطاعوا أن يتحدّوا ذلك الألم و تلك المرارة في صولة تحدٍّ صارمة وثورة عزم حازمة و تلك هي شِيم النّفوس الأدبيّة لا يزيدها الضّغط و التّحدي إلّا إيمانا و مواجهة و استماتة و مخاطرة... من أجل كلمة ثابتة ، من أجل مبدأ راسخ[1].

وظهر في السّاحة الإبداعيّة في تلك الفترة أسماء لها مكانتها في رفوف الأدب الجزائريّ كـ**مفدي زكريا** و **محمد العيد آل خليفة** و **أبو القاسم سعد الله** ، وجاءت فترة الاستقلال فبدل أن تكثُر منابر العطاء ، خيّم صمت رهيب على ساحة الأدب الجزائريّ وانساقت الأصوات الإبداعيّة مستسلمة لهذا الرّكود الذّي ساد الحياة الثّقافيّة قاطبة .

وكنّا نتوقّع من جيل الرّوّاد أن يواصلوا عطاءاتهم ليسجّلوا لنا إنجازات ما بعد الاستقلال بروح متأنّية و بأدوات فنّية مكتملة... < ولكنّ المراقب للحركة الأدبيّة في هذه اللّحظة يلاحظ أن

[1] الطاهر يحياوي، البعد الفنّي و الفكري عند الشّاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1983، ص15

هؤلاء الشّعراء انسحبوا من السّاحة الأدبيّة أو كادوا فمنهم من انقطع عن الكتابة و منهم من انصرف إلى البحث العلمي >[1].

فإذا ذهبنا نستقصي أسباب الانقطاع وجدناها ربّما أكثر موضوعيّة حيث:

1. الشّاعر أبو قاسم سعد الله انصرف و توجّه إلى البحث العلمي و التّدريس بالجامعة
2. صمت محمّد الصّالح باوية نتيجة لانقطاعه إلى دراسة الطّب في يوغسلافيا
3. الظّروف التّاريخية لم تكن تسمح بتذوّق كبير للشّعر
4. الحصار الذّي كان مسلّطا على العربيّة أثّر سلبا على عدد القرّاء

وهذا ما جعل الدّكتور محمّد ناصر يعلق على هذه الأزمة الثّقافيّة بقوله " كنا نحسب أنّ الدّوافع النّفسيّة التّي كانت تدفع الشّعراء الجزائريّين إلى قول الشّعر في فترة الثّورة التّحريرية لم تعد شبيهة بتلك الدّوافع التي تدفعهم إلى قول الشّعر في عهد الاستقلال فق كانت الثّورة الجزائريّة في حدّ ذاتها مفجرا قويا للإبداع " [2].

أي " أن الشّعراء الجزائريّين عملوا بمنطق دريد بن الصمة

ما أنا إلّا من غزية إن غزت غزوت و إن ترشد غزية أرشد

بلادهم قد دخلت في مرحلة الرّشد، و عوامل التّحدّي قد انتقت و المتمثّلة في الإستعمار الفرنسي و في ذلك يقول مفدي زكريا :

أنا حطّمت مزهري لا تسلني و سلوت ابتسامتي لا تلمني

غاض نبع النشيد وانقطع الوحي وضاع الغنا وأغفى المغني

[1] شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1985، ص78

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنّيّة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1987، ص163

أنا إن كنت شاعر الثورة الكبرى فإنّي بخلفها لا أغنّي [1]

لقد تملّك اليأس مفدي زكريا وتحطّمت آماله بعد الاستقلال وبدت بوادر الانشقاق وعبر عن ذلك

2. محاولة تأسيس القصيدة الجزائريّة :

ما إن أطلّت فترة السّبعينيّات حتّى كان الجيل الجديد الذّي نما وعيه في ظلّ الاستقلال يخطو خطواته الأولى ، ثم سرعان ما يحدث ثورة هزّت خمول الشعر و أنقذته من ذلك الرّكود الذي لازمه في الفترة السّابقة .

فإذا كانت ثورة التّحرير قد فجّرت كوامن الإبداع لدى الشّعراء ، فقد فجّرت حركة التّغيرات الجذريّة في المجتمع الجزائريّ بفضل السّياسة التّي انتهجتها الدّولة ، وكان لا بدّ لهذه التّحولات الجذريّة أن تحدث أثرها في الحياة الثّقافيّة و الأدبيّة ، كان لابدّ لها أن تفجّر شيئا جديدا يساير هذه التّغيرات و يتطوّر معها .

و أمام الفراغ الذّي شهدته المرحلة السّابقة ، و خلوّ السّاحة الأدبيّة من الإنتاج الشّعري الجديد ، و بحكم سمة التّواصل و التّعاقب بين الأجيال ، ظهرت فئة من الشّعراء الشّباب راحوا يفرضون أنفسهم في الوسائط الأدبيّة و على ظهر الصّحف و المجلّات برز من بينها اتجاهان اثنان : [2]

– الإتجاه الأوّل يكتب الشّعر العمودي و الحرّ يحاول التّجديد في إطاره كالغماري و محمد ناصر و مبروك بوساحة و عبد الله حمّادي و غيرهم

---

[1] صالح يحي الشيخ،شعر الثورة عند مفدي، دار البعث للطباعة و النّشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1987، ص114

[2] محمد ناصر، المرجع السابق، ص19

– الإتجاه الثّاني انصرف إلى الشّعر الحر و أعلن القطيعة بينه و بين العمودي مثل أزراج عمر ، و حمري بحري ، عبد العالي زراقي و أحلام مستغانمي و غيرهم و هناك من أضاف اتجاها آخر و هم أصحاب قصيدة النّثر " تمثله نتاجات عبد الحمي بن هدوقة في (أرواح شاغرة) و كتابات عبد الحميد شكيل في تجاربه الأولى .

إنّ هذا التّيّار لم تكن له أرضيّة تساعده على النّمو و الشّيوع في الجزائر ، غير أنّ الشّعر الحرّ نفسه مع اعتماده على موسيقى الشّعر العربي ، لم ترسّخ تجربته بعد ، و لم يخلق جمهوره الواسع .[1]

و جاءت فترة الثّمانينيّات و التّسعينيّات و يمكن أن نلاحظ لدى غالبية الشّعراء في هذه المرحلة ديمومة التّوتر و عدم القناعة و الرّضا بالواقع الرّاهن و محاولة استشراف آفاق جديدة " وكان من نتائج ذلك انفجار النّص الشّعري الجزائريّ المعاصر بسبب هذه الرّغبة الملحّة في خروجه عن الكثير من التّقاليد و القوانين التّي كانت تحكمه بخلق نص شعري جديد يستجيب لشروط الحداثة و يستوعب الواقع الثّقافي و الاجتماعي بجميع خروقاته و انحيازاته " [2].

هذا الخطاب الشّعري المعاصر ظهر مع جيل جديد أظهر تحكّما في الأداة الفنّية و ليس كما حدث مع فترة السّبعينيّات حيث كانت القصيدة رجع صدى للقصيدة المشرقيّة في أحيان كثيرة حيث يقول محمّد زتيلي و هو أحد شعراء تلك الفترة :

(يبدو أننا منذ السّبعينيّات بوجه خاص أنّنا كتبنا شعرا عربيّا مشرقيّا و لم نكتب شعرا جزائريّا عربيّا ، و إنّ الإخوة المشارقة الذّين مسحوا على رؤوسنا ، و قالوا هذا شعر عربيّ لم يكونوا في الواقع يريدون لنا أن نظلّ أتباعا ، لأنّ الأسماء التّي تتصدّر القائمة الشعريّة في الجزائر:

[1] شلتاغ عبود شراد، المرجع السابق، ص86،87.

[2] عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، ط1، 1998، ص06

زراقي، زتيلي ، حمري ، بحري ، ليست في الواقع إلّا صورا مصغّرة لأسماء لها وزنها في السّاحة الشّعريّة)[1].

وهذا اعتراف من أحد الشّعراء الجزائريين يعطينا صورة عامة للرّوافد الشّعريّة التّي ينهل منها الخطاب الشّعري الجزائريّ المعاصر في فترة السّبعينيّات بوجه خاص ، و ربّما يعود ذلك إلى الإحتكاك الواقع بين التّجربة الجزائريّة الفتيّة مع التّجربة الشّرقيّة الرّائدة .

فإن كان أهل الأدب متّفقين على أنّ التّأثّر و التّأثير أمر وارد في جميع فنون الأدب فإنّ التّأثير بمعناه الإيجابي لا يعني المحاكاة العمياء، إنّما يقصد به الإستفادة من تجارب السّابقين و إعادة صياغته وفق نمط فنّي يحمل الخصوصيّة الذّاتيّة. إذن فجيل الثّمانينيّات جيل جديد شعاره [إنّي إلى ذات سواكم لأميل] يبحث عن معنى الشّيء كمكمن وراء المعنى الإيجازي متّخذا من اليأس صفة له من أجل البحث عن بريق الأمل ، إنّه أدب الجيل الحرّ .[2]

و نودّ أن نبيّن وجهة نظر الشّاعر يوسف وغليسي الذّي يُعِدّ مرحلة السّبعينيّات من أخصب مراحل الأدب الجزائريّ لقيامها على الثّورة الزّراعيّة و الأوضاع الإجتماعيّة...أمّا الثمّانينيّات فلها توجّهات فنّيّة خاصّة متمثّلة في النّضج الفنّي، و أخرى رؤيويّة متمثّلة في غربلة الذّات.[3]

فإذا ذهبنا نؤرّخ لحركة أدبيّة جزائريّة وليدة الإستقلال وجدنا أنّ فترة السّبعينيّات على عِلّاتها تعتبر النّقطة الأساس في بداية حركة شعريّة جزائريّة وقد أخذت هذه التّجربة في التّبلور و النّضج أكثر فأكثر مع بداية الثّمانينيّات أمّا فيما يخصّ الجانب الشّكلي فإنّنا نلاحظ ظاهرة لافتة للانتباه وهي ظاهرة التّعايش بين الشّكلين العمودي و الحرّ، فإذا كانت فترة السّبعينيّات قد رفعت شعار القطيعة مع القصيدة العموديّة و نعتتها بأقبح النّعوت أوصلتهم إلى حدّ اتّهام

---

[1] محمد زتيلي، نقلا عن عبد الحميد هيمة (البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر)، ص07

[2] عبد القادر فيدوح، دلائلية، النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993، ص61

[3] يحياوي الطاهر، أحاديث في الأدب و النّقد، شركة الشّهاب، الجزائر، ص 212،211 .

نماذج الشّعر العمودي بأنّها تمثّل إساءة للأدب الجزائريّ، هذا الجيل من الشّباب وهم شعراء القصيدة الجديدة أظهروا حماسا و تعصّبا للشّكل الجديد فاتّخذوا من مجلّة (آمال) منبرا لهم.[1]

إذ كان من البديهيّ أن تؤثّر التّطوّرات السّياسيّة و الإجتماعيّة و الفكريّة في مضمون الشّعر فإنّ تأثيرها في شكله يحتاج إلى وقت غير قصير و ارتباط الفنون الأدبيّة بالطّابع و النّفوس و الأذواق يجعلها بطيئة التّحوّل و في حاجة إلى وقت طويل ، و تحوّلها لا يكون طفرة واحدة بل يتّم بدرجات و مستويات متداخلة أمّا مع نهاية الثّمانينيّات و بداية التّسعينيّات ، وما طرأ من تحوّل سواء في البنى الفكريّة أو الثّقافيّة أو الإقتصاديّة أو السّياسيّة فقد عرفت التّجربة الشعريّة الجزائريّة عدّة تحولات في البنية و الشّكل على سواء " وظهر خطاب شعري يتماشى و التّغيّرات الحاصلة في الجزائر و العالم العربيّ وهذا مع جيل جديد أظهر تحكّما في الأداة الفنّية و بعدا عن الشّعاراتيّة و التّبعيّة للآخر–السّياسي– مستفيدا من الموروث الشّعري السّابق و محاولا التّأسيس لنصّ شعري جزائري يحمل الخصوصيّة الذّاتيّة و الوطنيّة[2]

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص181،182.

[2] محمد الصالح خرفي، مجلة الن(ا)ص، ص07.

3. ملامح الخطاب الشّعري الجزائريّ الحديث :

من هذا نستنتج أنّ التّجربة الشّعريّة الجزائريّة حدثت فيها نقلة نوعيّة في النّظرة و التّعامل مع الشّر و كذا الواقع ، و لعلّ من إيجابيّات هذه التّجربة الشّعريّة أنّها أصبحت تخاطب ذاتيّة القارئ و لا تقف عند دغدغة المشاعر و الأحاسيس و بهذا نخلص إلى أن التّجربة الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة كغيرها من التّجارب الفنّيّة مرّت بمراحل مختلفة و متفاوتة من حيث العطاء و كذا من حيث البنى الفنّيّة و المضامين الشّعريّة...ولا نقول إنّها كانت تجربة وليدة العم إنما جاءت في بادئ الأمر بفضل الإحتكاك بالتّجارب الأخرى و بالأخصّ التّجربة المشرقيّة ثمّ حاولت بعد ذلك أن تصوغ نمطا شعريّا له الخصوصيّة الذّاتيّة. فكل جيل أدبي له مميّزاته و خصائصه، فيه مَواطنٌ للقوّة و أخرى للضّعف.

فإذا جُلنا اليوم في حديقة الأدب العربيّ وجدنا أشجارا مملوءة بعصير الحياة، يانعة بأزهار الفنّ لا ينقصها إلا أن ننظر إليها بعين الرّضا، وأن نتخيّل ما ستكون عليه غدا من سموّ و ارتفاع، فلا شيء يفسد الحديقة يُقفرها و يُفقرها، مثل أن نرى دائما أشجارها شجيرات، لن تكون يوما ضخمة الجذوع وارفة الظّلال.. إذا الفنّان لا يهدمه ولا المدح بل يدعمان وجوده، إنّما يهدمه حقّا الإهمال كفنه منسوج من العنكبوت ومدفنه تحت غبار النّسيان، ومن خيرة الفنّانين من توهّم أنّه مهمل فدُفِن فنّه حيّا و انطلق يجدّ في عمل آخر، لا صلة له بأدب ولا بفنّ فحسره الأدب و الفنّ[1].

ومن هنا يبرز الدّور الجديد و الرّسالة المثلى للشّاعر ألا وهي التّغنّي للحياة و جمالها الرّائع و الإنتصار للإنسان و قضاياه العادلة، حيث تزيد حيث تزيد مشاعره التهابا وسط افرازات عصرنا وتناقضات واقعه طامعا من خلالها إلى تحقيق حاجته الإنسانيّة و تحقيق أحلامه على أرض الواقع في جوّ يضمن له كينونته الخاصّة التّي لا غنى عنها. من هنا نعلم بأنّ الشّاعر بمفهومه ووظيفته المعاصرة لم يعد يرتبط بأحداث عصره و قضاياه ارتباطا كالمتفرّج الذّي

[1] توفيق الحكيم، فن الأدب، الشركة العالميّة للكتاب، د ت، ص268.

يشاهد و يصوّر ما يشاهده، وينفعل مع ما يصوّره، إنّما هو يعيش الأحداث و يحاول أن يستكنه أسرارها.

فالشّاعر ليس منفصلا عن العالم، وليس كائنا فريدا يتفاعل مع الواقع. و عبر تجربته الإنسانيّة العميقة، تتطوّر حاسّته الفنّيّة و تصقل عبر حوار غامض بين ذات الشّاعر وواقعه، حوارٌ لا يدركه العقل العملي بلهو ساكن في أعماق الشّاعر، والّذي قد يصعب عليه هو نفسه و تفسيره في أُطرٍ ثابتة[1].

والحقيقة الّتي تبدو واضحة لنا هي أنّه على قدر وعي الأديب بواقعه الّذي يعايشه و ادراكه لطبيعة الصّراعات و العلاقات فيه ينضج موقفه الفكريّ إزاءه و تتّخذ فلسفته في التّعبير، فهو يجسّد بأساليبه الفنّيّة هموم عصره الّذي يعيش فيه.

تختلف أنواع الخطابات، لكن ما يهمّنا هو الخطاب الأدبيّ الّذي ينقسم بدوره إلى شعريّ و نثريّ، أما الخطاب الشّعري فهو كل إبداع أدبي بلغ الحدّ المقبول، ونال إعجاب أكثر من ناقد، أي كل إبداع أدبي نال الحدّ الأدنى من إجماع النّاس على جودته فيصنّف في الخالدات من الآثار الفكريّة [2]. فالخطاب الشّعريّ هو الخطاب الّذي تغلّبت فيه الوظيفة الشّعريّة، فهي تحتلّ الصّدارة مقارنة مع باقي الوظائف، كما أنّه يتميّز من خلال مكوّناته الّتي ينفرد بها، والّتي تمنحه جماليّة خاصّة لأنّ الشّعر قوّة ثانية للّغة وطاقة وسحر و افتنان[3].

فالوعي بالواقع يساعد على سلامة و صلابة الموقف الفكريّ للأديب،كما أنّ الإستفادة من معارف التّراث يسهم أيضا في تطوّر فن الشّاعر و الإرتقاء بأدواته الفنّيّة و قدراته التّعبيريّة و التراث المقصود هنا هو الّذي يمثّل كلّ ما هو مشرق و ايجابي في مواريث الإنسانيّة جمعاء،

---

[1] رمضان الصّباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء الإسكندرية، ط1، 2002، ص101.

[2] عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشّعري"دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية"، ص34.

[3] جون كوين، النّظرية الشّعريّة بناء لغة الشّعر اللّغة العليا، تر: أحمد درويش، ج2، دار غريب ، القاهرة، 2000، ص259.

أمّا إذا ذهبنا وعدنا إلى قضيّة التّأثر بالقصيدة المشرقيّة فإنّنا نجد التّأثر قد تضاءل في فترة الثّمانينيّات و لم يعد هناك ذلك الإنبهار الشّديد بكلّ ما هو مشرقيّ أو بكلّ ما يقوله الرّوّاد فقد حلّ محلّ الإنبهار نوع من التّأمّل و التّفحّص و النّظرة النّاقدة...و أخذ الشّاعر يدرك شيئا فشيئا تلك الغربة الحضاريّة الّتي يعيشها الإنسان الجزائريّ في وطنه بين أهله[1].

[1] عبد الحميد هيمة، الصّورة الفنّية في الخطاب الشّعري الجزائري، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، ط1، 2003، ص35.

الفصل الأوّل

الصّورة الفنّية في النّقد الأدبي

1. مفهوم الصورة الفنية.
2. الصورة بين الواقع و الخيال.
3. بنائية الصّورة.
4. الصورة الفنّية في آراء النّقاد القدامى.
5. أهمّيّة الصّورة في النّقد الحديث.
6. الصّورة و وظائفها في التّصوير القديم.

1. مفهوم الصّورة الفنّية :

لا يكاد ينفصل مصطلح (الصّورة) عن إشاراته المتعدّدة الدّالة على صعوبة تحديده في شكل مجموع جامع لكلّ أنواع الصّور و مانع لغيرها ممّا لا يدخل في حيّزه، ولذلك يعدّ مصطلح الصّورة من أكثر المفاهيم الأدبيّة و النّقديّة دورانا و استعمالا في النّقد الأدبيّ ومع ذلك لا يقف عند مرفأ معيّن يهدّئ من حركة ترحاله بين الإتّجاهات و الحركات النّقديّة و الأدبيّة،و لعلّ صعوبة تحديد مفهوم الصّورة أمر يشترك فيه مع غيره من المصطلحات النّقديّة غير المستقرّة في بعض الأحيان. وتتّسم عمليّة تعريف المصطلح(مصطلح الصّورة) في الأغلب بالغموض وعدم الدّقة في آن واحد، فمفردة الصّورة من حيث المفهوم غامضة لكونها تسمح باستعمالها بمعنى عام مبهم جدّا وواسع جدّا، وذلك بالنّظر إلى هذا الإستعمال من منظور أسلوبي خاص وغير دقيق لأن استعمالها ولو في مجال البلاغة المحصور عائم و غير محدّد[1] .

و في ظلّ الغموض وعدم الدّقّة عانت الصّورة الشّعريّة على سبيل المثال اضطرابا في التّحديد الدّقيق حتّى بدت تحديداتهم غير متناهية، و صار الغموض مفهوما شائعا قصم كبير من الدّارسين [2]، وتعود أغلب جوانب صعوبة تحديد مفهوم محدّد للصّورة إلى حملها لدلالات مختلفة و ترابطات متشابكة و طبيعة مرنة تتأبّى التّحديد الواحد المنظّر أو التجريدي [3] و تعود صوبة تحديد مفهوم الصّورة إلى أسباب متنوّعة منها :

---

[1] فرنسوا مورو، البلاغة مدخل لدراسة الصّور البيانيّة، تر محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشّرق–الدّار البيضاء، 2003، ص15.

[2] د. بشرى موسى صالح، الصّورة الشعريّة في النّقد العربي الحديث، المركز الثّقافي العربي–بيروت، ط1، 1994، ص19

[3] المرجع السّابق، ص19.

تداول المصطلح في علوم متباينة، واختلاف المذاهب و الحركات و المناهج النّقديّة الّتي تدرسه، واتّساع الصّورة لتعبّر عن كثيرٍ من جوانب الإبداع الإنسانيّ، وكلّ ذلك يؤدّي صعوبة وضع تعريف واحد .

ومفهوم الصّورة أيضا يتداخل مع مفاهيم أخرى تؤدّي إلى تعدّد المعنى المراد بالمصطلح ممّا يخلق حالة من القلق والصّعوبة في تحرّي العلاقة الوثيقة بين كلّ هذه المفاهيم و الصّورة الأدبيّة، ومن هنا أضحى من الشّائع في سياقيّ النّظر و التّحليل النّقديّين استعمال المقولات: (الانعكاس) و (التّمثيل) و التّعبير و التّشخيص المفضية كلّها إلى إنتاج شتّى الظّلال المعنويّة لـ الصّورة. لكن تبقى ولا شكّ مآرب جليلة في التّأنّي مجدّدا لحدّ الصّورة، ليس على جهة التّدليل على رجَحَان دلالتها النّظريّة في فهم الجماليّة الأدبيّة والفنّيّة، بل بوصفها معيارا ملتبسا مستعصيا على الضّبط ومولّدا قدرا غير يسير[1].

و بالرّغم من أن مصطلح الصّورة الفنّيّة يعدّ مصطلحا جديدا على العربي بهذه الصّياغة الجديدة له، فإنّ المشاكل و القضايا الّتي يثيرها المصطلح الحديث و يطرحها موجودة في التّراث، وإن اختلفت طريقة العرض و التّناول، أو تميّزت درجات التّركيز و الإهتمام[2].

ولقد تعدّدت الاتجاهات و الحركات و المدارس النّقديّة و الأدبيّة الّتي أولت الصورة مكانة متميّزة في الإبداع الأدبيّ فجعلتها مركزه الأساسيّ بل مكوّنه الرّئيسي و نظرا لهذا التّعدّد أيضا تعّدت مفاهيم الصّورة و تحديداتها و أنماطها و أشكالها، ولكن يمكن إجمال هذه الاتجاهات المتعدّدة في اتّجاهين أساسيّين في دراسة الصّورة بشكل عام، فهناك اتجاه يضيّق من مفهوم الصّورة و هناك اتّجاه آخر يوسّع من مفاهيمها و أشكالها .

---

[1] شرف الدّين ماجدولين، الصّورة و النّوع و المتخيّل الثّقافي قراءة في نموذجين نقديين، مجلة نزوى، العدد 36، أكتوبر2003، ص103.

[2] د. جابر عصفور، الصّورة الفنّية في التّراث النقدي و البلاغي، دار المعارف، مصر1980، ص06.

و الاتجاه الأوّل يقوم على حصر الصّورة في الأشكال و الأنماط البلاغيّة من تشبيه و استعارة و كناية و مجاز، وفي ظلّ هذا. محور الإهتمام هو الصّور الجزئيّة بشكل عام وفي الأغلب، وإن كان هذا الاتّجاه وسّع من مفهوم الصّورة بحيث لم تصبح فقط مجرّد الاستعارة و الكناية في ظلّ الأنماط البلاغيّة و البيانيّة القديمة فلم تعد الصّورة البلاغيّة وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصّورة بالمعنى الحديث من المجاز أصلا، عبارات حقيقيّة الاستعمال ومع ذلك تشكّل صورة دالّة على خيال خصب[1].

وفي ظل هذا الاتجاه أيضا كانت عمليّة الفصل بين أنواع الصّور و تحديد درجة اختلافها عن بعض، فالصّورة و الرّمز و المجاز و الأسطورة من أنماط التّصوير، ولكنّها تختلف على الرّغم من أنّها تتداخل فيما بينها، يقول رينيه ويليك:" فهذه المصطلحات تتراكب، فهي تشير بوضوح إلى ذات الحقل من الاهتمام ربّما كانت هذه المتوالية – الصّورة، المجاز، الرّمز، الأسطورة – قد قيلت لتمثّل التقاء خطّين كلاهما هام لنظريّة الشّعر، أحدهما خاصّيّة حسّيّة، أو أنّ الحسّي و الجمالي متواصلان ممّا يربط الشّعر بالموسيقى و الرّسم و يفصله عن الفلسفة و العلم، والآخر كناية أو علم بيان فهو التّورية الّتي تتحدّث بالاستعارات و المجازات فتتقارن بين العوالم مقارنة جزئيّة، وتضبط موضوعاته بتحويلها و ترجمتها إلى مصطلحات أخرى"[2].

أمّا الاتّجاه الآخر في دراسة الصّورة فقد توسّع في فهم مكوّنات الصّورة و أنماطها إلى حدّ أصبح يشمل كل الأدوات التّعبيرية ممّا يقودنا إلى دراسة ضمن علم البيان و البديع و المعاني

[1] د. علي البطل، الصّورة في الشّعر العربي حتى آخر القرن الثّاني الهجري، دراسة في أصولها و تطوّرها، دار الأندلس للطّباعة و النّشر و التّوزيع، ط1، 1983، ص25.

[2] رينيه ويليك واستن وارن، نظرية الأدب، تر محي الدّين صبحي، مراجعة د.حسام الخطيب، ص239-240.

و العروض و القوافي و السّرد وغيرها من وسائل التّعبير الفنّي [1]. وفي ظلّ هذا الاتجاه جرى توسيع مجال الصّورة على نحو آخر فأصبحت تدلّ على الصّور الذّهنية و البصريّة وصور الغلاف وما تشير إليه من معان متعدّدة، فغدت تعني الشّكل البصري المتعيّن بقدر ماهي المتخيّل الذّهني الّذي تثيره العبارات اللّغويّة بحيث أصبحت الصّورة الشّعريّة مثلا تقف على نفس المستوى لمستوى صورة الغلاف وصار من الضّروريّ أن نميّز بين الأنواع المختلفة للصّور في علاقاتها بالواقع الخارجيّ غير اللّغوي، حتّى نستطيع مقاربة منظومة الفنون البصريّة الجديدة و نتأمّل بعض ملامحها التّقنيّة ووظائفها الجماليّة[2].

ومن هنا تنوّعت مظاهر الصّورة و أنماطها، فمنها الصّورة العيانيّة، وهناك الصّورة المعبّرة عن التّمثيل العقليّ و الصّور الذّهنيّة الّتي توجد في الدّماغ، وهناك أيضا الصّور الخاصّة بالمؤسّسات و الأفراد كصورة الذّات و الآخر في الدّراسات الاجتماعية وهناك أيضا صور الذّاكرة و الصّور الرّقميّة و الفوتوغرافية و التلفزيونيّة وغيرها من الأنواع المستجدّة[3].

وبالرّغم من هذا التّنوع في فهم الصّورة واتّساع مفاهيمها فإنّها داخل السّياق الأدبي تظلّ محكومة بالبعد اللّغويّ، فهي تشكيلٌ أساسه الكلمة وعلاقتها مع بعض فالصّورة تتولّد من توليف جديد للكلمات، وليس فقط من اختيار معيّن لها[4].

وفي ظلّ هذا التّوليف الجديد تتشكّل كافّة أنماط الصّورة و تأخذ وظيفتها الفنّيّة ضمن حدود اللّغة الأدبيّة، يقول **س يدي لويس** :{ إن الصّورة رسم قوامه الكلمات إنّ الوصف و المجاز و التّشبيه يمكن أن يخلق صورة، أو أنّ الصورة يمكن أن تقدّم إلينا في عبارة أو جملة يغلب

---

[1] محمد الولي، الصّورة الشّعرية في الخطاب البلاغي و النّقدي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1999، ص10.

[2] صلاح فضل، قراءة الصّورة و صور القراءة، دار الشّروق، مصر، ط1، 1998، ص05.

[3] د. شاكر عبد الحميد، عصر الصّورة الايجابيات و السلبيات، عالم المعرفة، الكويت، 2005، ص18.

[4] تزفتان تودوروف، الأدب و الدّلالة، تر د.محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ط1 1996، ص96.

عليها الوصف المحض..}. إنّ الطّابع الأعمّ للصّورة هو كونها مرئيّة وكثير من الصّور الّتي تبدو غير حسّيّة لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها [1] ومعنى ذلك أن للصّورة علاقة مباشرة بالصّوغ الجمالي و اللّغوي الّذي تقوم في أساسه، فالصّورة في الأدب هي الصّوغ اللّساني المخصوص الّذي بواسطته يجري تمثيل المعاني تمثيلا جديداً و مبتكراً[2]

2. الصورة بين الواقع و الخيال :

لقد ارتبطت مفاهيم الصّورة بمفهوم الخيال من حيث أنّه ملكة إبداعيّة بواسطتها يستطيع المبدع تأليف الصّور اعتمادا على ما يختزنه ذهنه من إحساسات متعددّة الرّوافد، أو من خلال قدرته على التّوفيق بين العناصر ليكشف عن علاقات جديدة مبتكرة، ومن هنا كان درس الخيال هو المخل المنطقيّ لدراسة الصّورة [3]، لذا أصبح الخيال عنصرا أساسيا في التّصوير، وتعتبر الصّورة معرضا لإظهار قدرة الشّاعر على استخدام ملكته التّخيّليّة[4].

ولا تشير الصّورة في علاقتها بالخيال على مجرد عملية رصد للواقع أو محاولة صناعة نسخة مطابقة للأشياء المرئيّة، فحتّى الصّور المغرقة في الحسّيّة داخل الإطار الفنّي ليست مجرّد لوحة يعيد فيها الكاتب رسم ملامح بقلمه أو مجرّد عمليّة نقل، فيثمّة الكثير من المعاني الّتي يضيفها المبدع إلى نصّه، عبر الدّلالات المتعددّة الّتي تشير إليها ولذلك فإن الصّورة ليست تسجيلا فوتوغرافيا للأشياء، فإنّنا نجد في الصّورة ربطا بين عوالم الحسّ المختلفة.

يشير استخدامنا اللّغويّ المعاصر لكلمة الخيال إلى القدرة على تكوين صورة ذهنيّة لأشياء غابت عن متناول الحسّ. ولا تنحصر فاعليّة هذه القدرة في مجرّد الإستعادة الآليّة لمدركات

---

[1] سي دي لويس، الصّورة الشّعرية، تر أحمد ناصيف الجنابي و آخرون، دار الرّشيد، العراق، ط1 1982، ص21.

[2] د. بشرى موسى صالح، الصّورة الشّعرية في النّقد العربي الحديث، ص03.

[3] د. بشرى موسى صالح، الصّورة الشّعريّة في النّقد العربي الحديث، ص08.

[4] د.أحمد دهمان، الصّورة البلاغية عند عبد القادر الجرجاني، منهجاً و تطبيقاً، دار طلاس للطّباعة دمشق، ط1، 1996، ص329.

حسّيّة ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتدّ فاعليّتها إلى ماهو أبعد و أرحب من ذلك فتعيد تشكيل المدركات المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التّنافر و التّباعد وتخلق الإنسجام و الوحدة. ومن هذه الزّاوية يظهر جانب القيمة الّذي يصاحب كلمة "الخيال" في المصطلح النّقدي المعاصر،و الّذي يتجلّى في القدرة على إيجاد التّناغم و التّوافق بين العناصر المتباعدة و المتنافرة داخل التجربة. و كأنّ الخيال– لو استعرنا مصطلحات ريتشاردز السّيكولوجيّة – (لا يظهر في شيئ في جميع الفنون بقدر ما يظهر في إحالة فوضى الدّوافع المنفصلة إلى استجابة موحّدة)[1] .

ويجنح النّاقد المعاصر–عادة– إلى القول بأن نوعية الخيال و إمكانيته و فعّاليّته هي ما تميّز الفنّان المبدع عن غيره. ولا تنفصل قيمة الشّاعر الخاصّة–في مثل هذا التّصوّر– عن قدرته الخياليّة الّتي تمكّنه من التّوفيق بين العناصر و الّتي تجعله يكتشف بينها علاقات جديدة. و كأنّ قيمة الشّاعر و أصالته ليست إلّا هذه الخاصّيّة[2].

و ليس ذلك بالأمر الغريب فإنّنا عادة ما نصف إبداع الشّاعر على أساس قدرته الخياليّة المتميّزة وعادة ما نذهب إلى القول بأنّ خيال الشّاعر هو الّذي يمكّنه من خلق القصائد، ينسج صورها من معطيات الواقع و لكنّه يتجاوز حرفيّة هذه المعطيات، ويعيد تشكيلها، سعيا وراء تقديم رؤية جديدة متميّزة للواقع نفسه. و الخيال الشّعري – بهذا الإعتبار– نشاط خلّاق، لا يستهدف أن يكون ما يشكلّه نسخا أو نقلا لعالم الواقع و معطياته أو انعكاسا حرفي لأنسقة متعارف عليها، ونوعان من أنواع الفرار، أو التّطهير السّاذج للإنفعالات، بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقّي إلى إعادة التّأمّل في واقعه من خلال رؤية شعريّة،لا تستمدّ قيمتها من مجرّد الجدّة أو الطّرافة، و إنّما من قدرتها على إثراء الحساسيّة و تعميق الوعي. ومن خصائص

---

[1] ريتشاردز، مبادئ النّقد الأدبي، 315، 13، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، جابر عصفور

[2] جابر عصفور، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ط2، 1983، دار التّنوير للطباعة و النّشر، بيروت، لبنان، ص14.

الخيال الشعري الأصيل أنّه يحطّم سور مدركاتنا العرفيّة،و يجعلنا نجفل لائذين بحالة من الوعي بالواقع ، تجعلنا نشعر كما لو كان كلّ شيء يبدأ جديد، كما لو كان كلّ شيء يكتسب معنى فريدا في جدّته و أصالته.

عندما نتعامل مع الخيال على هذا النحو، ونشير به إلى مثل هذه المعاني الّتي أخذت تعتور الكلمة وتصاحبها في المصطلح المعاصر للنّقد العربيّ، فإنّنا لا نفكّر في الدّلالات العربيّة القديمة للكلمة بقدر ما تفكّر–مثلا– في الكلمة الأجنبيّة (Imagination) التّي تبرز –على مستوى الإشتقاق– العلاقة الوثيقة بين الخيال و الصّورة الفنّيّة، على نحو لا تؤدّيه العلاقة اللّغويّة بين الكلمتين العربيّتين إنّ علاقة الإشتقاق بين كلمتي(Imagination)و(Imagery)

تشي بالصّلة الوثيقة بين كلتيهما، وتوضّح–بشكل صمني– أنّ أي مفهوم للصّورة الشّعريّة لا يمكن أن يقوم إلا على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشّعريّ نفسه، فالصّورة هي أداة الخيال ووسيلته، ومادّته الهامّة الّتي يمارس بها، ومن خلالها فاعليّته ونشاطه.

أمّا الدّلالات العربيّة القديمة لكلمة "الخيال" فإنّها لا تشير إلى القدرة على تلقّي صور المحسوسات و إعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحسّ، إنّها تشير إلى الشّكل و الهيئة والظّل[1].

كما تشير إلى الطّيف أو الصّورة الّتي تتمثّل لنا في النّوم أو أحلام اليقظة، أو في لحظات التّأمل، عندما تفكّر في شيء أو شخص. وجليّ أنّ مثل هذه الدّلالات ليست هي ما نشير إليه بالكلمة في المصطلح النّقدي المعاصر. ربّما كانت الصّلة الوحيدة الّتي يمكن أن تقوم بين الدّلالات القديمة و الحديثة هي أنّ بعض الدّلالات القديمة لكلمة "الخيال" تشير إلى ما نسمّيه الآن بالصّورة الذّهنيّة، أي أنّها تشير إلى مادّة الخيال لا إلى ملكة الخيال نفسها ويبدو

[1] الخيال و الخيالة الشخص، و الخيال كل شيء تراه كالظّل و ربّما مربك الشّيء، شبه الظّل فهو الخيال. و الخيال هو خيال الطّائر يرتفع إلى السّماء فينظر إلى ظلّ نفسه فيرى أنّه صيد فينقضّ عليه و لا يجد شيئاً وهو خاطف ظلّه.

أن هذه الصّلة هي الّتي أباحت توسيع الدّلالة القديمة، على أساس مجازيّ مقبول، تنتقل فيه دلالة الكلمة من الجزئيّة إلى الكليّة[1]

3. بنائيّة الصّورة بين العقلانيّة و اللّاعقلانيّة :

يصوّر الأدب ولا سيّما الشّعر تجارب حياة الوجود الإنسانيّ في ماضيه و حاضره و مستقبله بموضوعات متنوّعة وهو يوحي باللّحظة النّفسيّة الأشبه بنافذة تفضي إلى آفاق بعية تطوف في الخيال فيكتسب الشّعر أصداءًا من الحقيقة و الخيال فيكون مزيجا منهما على نحو فريد.

وقد يتّسع الخيال عند الشّاعر فينقل سرائر روح الكون إلى خياله عبر انفعالاته النّفسيّة محلّقا في آفاق خيالية،لغته لغةٌ ساحرة معبّرة عن صدق يتحرّر فيها قليلا أو كثيرا عن حياته المادّيّة و أغلالها الثّقيلة، فتضحى أحاسيسه بما تحتوي من تعبيرات مجازيّة و تشبيهيّة و استعاريّة و كنائيّة ومنها تتّضح العلاقة بين بناء اللّغة الشّعريّة ككل: والصّورة ، فالصّورة الشّعريّة وسيلة الأديب، لإيقاظ النّفس و تهييج العاطفة بتجربة شعوريّة ذات نمط فنّي إبداعيّ يجمع الشّاعر فيها حقائق الكون الخارجيّة المختلفة يوحّدها و يعيد خلقها على وفق رؤيا نفسيّة عميقة تعبّر منطلقه الفكريّ و الوجدانيّ فتنبض بالحياة و الحركة بألوانها الأسلوبيّة و بأشكالها الفنّيّة المشخّصة بالألفاظ وصياغة العبارات الّتي فيها قدر من الخيال، وهو القوّة النفسيّة الّتي تنهض برسم الصّورة، فتمنحها قوّة إيحائيّة مؤثّرة تجعلها قابلة لتعدّد التأويلات عند المتلقّي، و الصّورة الشّعريّة هي الّتي تبرز مدى تمكّن الشّاعر من صناعته الشّعريّة بما يمتلكه من قوّة الملكة اللّغويّة الّتي تنفذ إلى معان جماليّة و انسانيّة، فيفيض الشّاعر خياله عليها و يلصق أحاسيسها بها فيصوّر الأشياء المادّيّة و المعنويّة على السّواء بما يحقّق التّناسب بين إتّحاد الألفاظ بالمعاني الّتي تتجلّى فيها قدرة الشّاعر على صوغ صورة ضمن تجربته الآنيّة، فالصّورة تقوم بوظيفة جزئيّة داخل التّجربة الشّعريّة الكلّيّة فتشترك في الحركة العامّة للنّص بشكل متنام ينأى عن الإضطراب و الإختلال أو تنافر الفكرة أو العاطفة بين مكوّنات عناصر

[1] جابر عصفور، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص15.

النّص الشّعريّ، فالصّورة مليئة بالحيويّة و النّمو، ولهذا لا يمكن بترها أو تحديد قالب فنّي معيّن لها، لأنّها قد تتشكّل في نصّ أو بيت أو عبارة أو مفردة بحسب روافد الطّاقة الإيحائيّة الّتي أنشأها مبدعها ووسائل تصويره لها صمن بناء النّص الشّعريّ العام، ومن هنا لا بدّ من أن تتعامل مع الصّورة في بناء الأثر الأدبيّ على وفق التحامها اللّغوي و الموضوعيّ و الفكريّ و الشّعوريّ بكمال انسجامها و تناسقها و تماسكها،لأنّها بمجموعها تمثّل بنية واحدة لا يمكن فصل عراها لأنّها جزء من مبنى النّص،ولكنّ طبيعة الدّراسة تتطلّب التّجزئة بوصفها وحدة منفصلة، لبيان القيمة التّصويريّة للأثر الفنّي بقصد إظهار براءة الشّاعر، وإلّا فهي لا تتجزّأ عن بنائها العام في النّص و بواعثه النّفسيّة و تجربته الشّعريّة المختومة بأفكاره و خياله و المنطبعة بأحاسيسه و مشاعره.

إنّ استخدام القرطاجني بعض المصطلحات و المفاهيم النّقديّة، استخداما مزدوجا يترامى إلى دلالات متباينة يجعل فكره النّقديّ غير قابل للفصل و التّجزئة، كما هو في مصطلح "المحاكاة" الّذي يدخل في مفهوم الشّعريّة، بوصفه مكوّنا بنائيّا فيها، في حين يتسرّب مصطلح (التّخييل) في ثنايا الجانب الوظيفي / الجماليّ، في الوقت الّذي يقترن –عنده– بمفهوم "المحاكاة" إلى حدّ تناوب الأدوار في بعض المواضع، ولذلك فإنّ محاولة استخلاص الرّؤية النّقديّة للقرطاجني بشأن الصّورة الشّعريّة، يجعل الباحث مضطرّا إلى استدعاء بعض تلك المصطلحات، الّتي سبق تناولها في مواضع سابقة لعلاقته المباشرة بالصّورة الشّعريّة من النّاحيتين النّظريّة و التّطبيقيّة و هذا ما يصدق على مفهوم "المحاكاة" بوصفه آليّة التّصوير الشّعريّ وما يتعلّق به من خصائص وسمات وعليه فإنّ منهجيّة البحث ولا سيّما في هذا الموضع، تستدعي الإشارة إلى بعض تلك المصطلحات لعلاقتها الحميميّة بما يتناوله الكلام السّابق من قضايا ذات تماس مباشر بتقنية التّصوير الشّعريّ الّذي يرى القرطاجني أنّه يتّخذ اتجاهين أساسيّين من النّاحية الكمّيّة وهما: تصوير كلّاً على (الكمال) أو (التّمام) و تصوير الشّيء جزئيّا ليقتصر على بعض وجوهه أو هيئاته و يكون ذلك على أنحاء معيّنة ففي الحالة الأولى ينحو تصوير الشّيء إلى << ذكر خواصه و أعراضه القريبة اللّازمة له، في جميع

أحواله أو اللّاحقة له في حال ما، من جهة هيئته و مقداره و لونه وملمسه >> وقد يقترن بذلك << وصف هيئته و حركته أو صوته إن كان ممّا له ذلك >> أمّا الحالة الثّانية وهي تصوير الشّيء و أعراضه القريبة الشّهيرة فيه، كما يقال الضئيلة الرقشاء فتتخيّل منه الحيّة و يستحسن في المحاكاة أن يبدأ بالأصل في الشّيء الأشهر فيه.

إنّ النّص يكشف عن قضايا أساسيّة تتعلّق ببنية الصّورة الشّعريّة عند القرطاجني،وفي مقدّمتها (التّصوير) الّذي يمثّل جوهر الشّعريّة وماهيتها، وهذا ما يذكّر باختزال الجاحظ مفهوم الشّعريّة في ذلك المبدأ، باعتباره مبدأ مهيمناً في حقل الشّعريّة على أنّ المبدأ المذكور ليس مطلقا – كما يبدو في الظاهر– و إنّما هو يقع في حدود اشتراط نظريّ آخر، يحددّه القرطاجني بضرورة تمركز التّصوير في خواص الشّيء وأعراضه –القريبة اللّازمة له في جميع أحواله و الشّهيرة فيه– ليتّسن للمخيّلة (تصوّره) على الوجه الأكمل و الأدق، وهذا ما يجعل القرطاجني واضح الإنحياز إلى مذهب الصّورة الشعريّة التّقليديّة،الّتي تقوم على مبدأ (المقاربة) أو (المشاكلة) بين طرفي التّشبيه،الّذي يكفل للكلام الشّعري تحقيق وظيفته البلاغيّة بمراعاة مبدأ الوضوح الدّلالي [1] إنّ رؤية القرطاجنّي النّقدية بشأن حسّية الصّورة الشّعرية، صائبة من النّاحيتين الموضوعيّة و المنطقيّة، ذلك أنّ غاية التّصوير الشّعري الأساسيّة هي إضفاء الطّابع الحسّي على المدركات العقلية و التّجارب الشّعورية / النّفسية، وهذا هو مدار الصّورة الشّعريّة في أشعار جميع الأم، وليس ثمّة أثر لتغيير الثّقافات و مستويات الحضارة نظرا لثبات البنية العقليّة و البنية النّفسية، فالبدائي في شعره ما يجيش في فكره و نفسه من أفكار ومشاعر، والمتحضّر يفعل ذلك، فنزوع هوميروس إلى التّصوير الحسّي في شعره هو نفسه نزوع ت.س.إليوت ، وما ابتدعه امرؤ القيس من صور شعريّة هي أميل إلى الحسّية منها إلى التّجريد، يبتدع مع منحى بر شاكر السّياب و عبد الوهّاب البياتي في ذلك الشّأن، فما دام الشعر خطابا لغويّا كالنّثر –من حيث الوظيفة– فإنّ تحقيقه و وظيفته التّوصيليّة يقتضي أن

[1] مسلم حسن حسين، الشّعريّة العربيّة أصولها و مفاهيمها واتجاهاته، ط1، دار الفكر للنّشر و التّوزيع، العراق، 2103، ص341.

يكون التّصوير حسّيّا، لأنه أعمق أثرا في النّفس و أوكد في الذّهن، لذلك فإنّ القرطاجني – كالعسكري تماما– في تعويله على حسّيّة الصّورة الشّعريّة ونفوره من الصّورة التّجريديّة إذ يرى أنّ محاكاة المحسوس بغير المحسوس قبيحة وهذا ما يجعله على الطّرف النّقيض مع عبد القاهر الجرجاني، الذّي يرى أنّ تشبيه الموجود /الحسّي بالمعدوم الذّي لا أصل حسّيا له، هو أعلى مراتب الشّعريّة كما سبق ذلك.

إن أهم ما يميّز لغة الشّعر صدق التّعبير عن الأفكار و الخواطر الوجدانيّة عن طريق الإيحاء فالشّعر خلق لغوي جمالي ممتع، يبتعد عن التّعبير المباشر و عن لغة التقرير التي تعتمد الألفاظ المرصوفة، و المربوطة ربطا تعسّفيّا من حيث التّشابه الخارجي بين الأشياء، وهو في جذوره موضوع لتجربة نفسيّة، والعمليّة الشعريّة عمليّة تحويل التّجربة إلى صور انفعاليّة تترك أثرا سحريّا و إيحاءًا رائعا في نفس المتلقّي، ينمّ عن جهدٍ و خلقٍ و إبداع.

وقد تبدو بعض البنى الصّوريّة في مختلف النّصوص مشتّتة في الظّاهر و لكنّها تقوم على جملة من المشاهد النّفسيّة و الوجدانيّة التّي تبدو للمتأمّل أنها تدور حول محور أساسي ملتحمة فيما بينها من أجل خلق صورة كلّيّة منسجمة الأجزاء و لعلّ قصيدة نازك الملائكة يبقى لنا البحر تمثّل ذلك و هذا مقطع منها :

وفي ذات يوم سرت ألسن النّار في بيتها

مضت تمضغ الباب، تشعل لين السّتائر

يدور اللّهيب دوائر

يزمجر في شرفات منانا ويضحك من رعبنا

يهدّد أن يتوسّع، يركض في حيّنا

و ينذر أن يتغذّى خدودا شفاها أظافر

و يغتال حتّى شباب البيادر[1]

إنّ بنية الصورة في هذا النّص جاءت نباءًا مشهديّا أقيم على السّرد، وقد ارتبطت بالحالة الشّعوريّة الّتي صوّرت لنا الأشياء على غير شاكلتها الوصفيّة المباشرة.

إن استخدام الشّاعر الكلمات الحسّيّة بشتّى أنواعها لا يقصد أن يمثّل بها صورة لحشدٍ معيّن له دلالته و قيمته الشّعوريّة [2] لدى المتلقّي الذّي يسهم في إنتاج بنية الصّورة الفنّية كما يسهم في إنتاج النّص الشّعري. فبنية الصّورة الفنّيّة في الشّعر الحديث تكاد تكون في معظمها صورا ذهنيّة إذا أخذنا أدواتها التّوصيليّة بالحسبان. فالشّاعر الحديث في عمله إلا بداعي لا يهدف إلى مطابقة الواقع بما يدلّ عليه من تعبيرات يستعمل الصّور ليعبّر عن حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة أو من أجل أن تنقل الدلالة الحقّة لما يجده الشّاعر[3].

[1] نازك الملائكة، ديوان يغيّر ألوانه البحر، ص18.

[2] إسماعيل عز الدّين، الشّعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص132.

[3] ناصف مصطفى، الصّورة الأدبية، ص217.

4. الصّورة الفنّيّة في آراء النّقّاد القدامى :

يُعدّ نص الجاحظ في طليعة النّصوص الّتي تقترب فيها لفظ (صورة) بما نحن بصدد البحث عنه في طيّات الصّفحات المواليات إذ يقول:{و المعاني مطروحة في الطّريق، يعرفها العجميّ و العربيّ، والقرويّ و البدويّ، و إنّما الشّأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ و سهولة المخرج، وفي صحّة الطّبع وجودة السّبك، فإنّما الشّعر صناعة و ضرب من النّسج وجنس من التّصوير}. وعلى الرّغم من أنّ (الجاحظ) لم يبيّن لنا كيف أنّ الشّعر ضرب من ضروب التّصوير فإنّه بالإمكان إماطة اللّثام عن ثلاث دلالات، يكتسبها مصطلح التّصوير عنده، لم يربط الجاحظ المصطلح بنصوص و شواهد عينيّة توضّح مضمونه و فحواه، زيادة عن اقتران مفهومه بثنائيّة اللّفظ و المعنى، الّتي شغلت نقّادنا القدامى ردحًا من الزّمن. و قريب من مدى الفهم و الطّرح قول (قدامة بن جعفر) في قضيّة اللّفظ و المعنى:{ إنّ المعاني كلّها معرضة للشّاعر و له أن يتكلّم منها فيما أحبّ و آثر من غير أن يحضر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذا كانت المعاني للشّعر بمنزلة المادّة الموضوعة و الشّعر فيها كالصّورة كما يوجد في كلّ صناعة من أنّه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصّورة منها مثل الخشب للنّجارة و الفضّة للصّياغة }.

لقد جعل قدامة الشّعر صورةً للمعاني، فالمعاني كالمادّة الخام للشّعر و مقدرة الشّاعر الحاذق تبرز في اللّفظ و الشّكل، لا في المعنى و الفكرة، و بالتّالي فإنّ الصّورة عند قدامة المتأثّر بالمنطق و الفلسفة اليونانيّة، تتّحد من كونها الوسيلة الّتي يستعان بها في تشكيل المادّة و صوغها، شأنها في هذا شأن باقي الصّناعات وهي أيضا محاكاة حرفيّة للمادّة الموضوعة، المعنى يزيّنها و يحسّنها و يبرزها في شكل حلية تبرهن على براعة الصّائغ، من غير أن يعمل في تغيير هذه المادّة أو تسور روابطها أو علائقها الوضعيّة المعروفة وكما هو واضح هنا أنّ قدامة لم يضف شيئًا ذا بال على نحو ما أقرّه (الجاحظ) وحدّده و بهذا يكون تحديده لمفهوم المصطلح امتدادا لمفهوم التّصوير عند (الجاحظ) و يمضي (القاضي الجرجاني) في –وساطته– بالصورة قِدمًا، فيربطها بروابط شعوريّة تصلها بالنّفس، وتمزجها بالقلب، حينما

دافع عن شعر المتنبّي يقول الجرجانيّ:{ و إنّما الكلام أصوات محلّها من الأسماع محلّ النّواظر و الأبصار و أنت قد ترى الصّورة تستكمل شرائط الحسن و تستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب و تقف من التّمام بكلّ طريق، ثمّ تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن و التئام الخِلقة و تناصف الأجزاء و تقابلها، وهي أحظى بالعلاوة و أدنى إلى القبول و أعلق بالنّفس و أسرع ممازجة بالقلب، ثمّ لا تعلم و إن قايست و اعتبرت و نظرت و فكّرت لهذة المزية سببا ولما خصَّت به مقتضى } .

و إذا كان (القاضي الجرجاني) قد ربط لفظ الصّورة بوشائع شعوريّة تصلها بالنّفس و تمزجها بالقلب –كما سبق و ذكرنا– فإنّه مع هذا لم يحدّدها أو يصف جوانبها، إذ بقي الأمر لديه مجرّد إحساس إلى أن جاء (عبد القاهر الجرجاني) فاقترب به من المفهوم المعاصر وارتبط هذا بنظريّته المشهورة في "النّظم" .

لم ينظر (عبد القاهر الجرجاني) إلى الشّعر على أنّه معنى أو مبنى يسبق أحدهما الآخر، بل نظر إليه على أنّه معنى و مبنى ينتظمان في الصّورة لا سبق ولا فضل ولا مزيّة لأحدهما عن الآخر، يقول (عبد القاهر): { و أعلم أنّ قولنا الصّورة إنّما هو تمثيل و قياس لما نعلمه بعقولنا على الّذي نراه بأبصارنا، فلمّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصّورة، فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصيّة تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان بين خاتم من خاتم و سوار من سوار}.

ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين و وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا عبّرنا عن ذلك الفرق و تلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصّورة شيئا نحن ابتدأناه، فينكره منكِر بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، و يكفيك قول (الجاحظ) { وإنّما الشّعر ضرب من التّصوير } .

و الّذي يمكن أن نستخلصه من هذا النّص بعد أن أقرّ (عبد القادر الجرجاني) أن لفظ ' الصّورة ' كان مستعملا قبله ولم يكن من ابتداعه، و أنّ الصّورة تمثيل و قياس، فإذا كان

الإختلاف بين الأشياء الموجودة في الطّبيعة و التّباين الواضح بين المعاني في أبيات الشّعر المختلفة راجع إلى الإختلاف بين الصّور فمناط الفضيلة في الكلام راجع إلى الصّورة الّتي يرسمها النّظم[1]. وتنال فكرة التّصوير عند (عبد القاهر الجرجاني) قيمة أكبر في كتابه

"أسرار البلاغة" إذ ستغدو محورَ فكرتِه النّقديّة الّتي تبنّاها لتحليل الصّورة البيانيّة و بيان مكانتها في الشّعر، خاصّة دورها في التّأثير النّفسي[2].

لقد أقام (عبدالقادر) موازنة بين عمل الشّاعر و عمل الرّسام في كيفيّة تشكيل مادّيتها و طريقتها في إثارة المتلقّي، فلاحظ أنّ كليهما يهدف إلى أحداث التّآزر و التّآلف بين عناصر مادّتها فالشّاعر يُحدِث هذا عن طريق ألوانه و خطوطه على اللّوحة، كما لاحظ أنّ كلاهما يُحدِث تأثيرا خاصّا في نفوس المتلقّين و يوقع المحاكيات في أوهامهم و حواسّهم بطريقة تجعلهم ينفعلون أشدّ الإنفعال بطريقته الحسّيّة في التّقديم و نجاحه في تقديم مادّته[3].

إنّ لجوء(عبد القاهر الجرجاني) في أسراره إلى المقابلة بين الشّعر و و الرّسم جعله يركّز على الجانب البصريّ في التّصوير الشّعري و بهذا يكون قد اقترب من أطروحات الفلاسفة المسلمين القدامى الّذين رأوا في الشّعر بما يقوم عليه من تخييل " يمثّل لمخيّلة المتلقّي مشاهد بصريّة واضحة، و إنّ أفضل الوصف الشّعري هو ما قلب السّمع و جعل المتلقّي يتمثل مشهدا منظورا كأنّه يراه و يعاينه " [4]. ليس من شكّ أنّ الصّورة الفنّيّة نتاج ملكة الخيال و ديناميّة الخيال لا تعني محاكاة العالم الخارجيّ، و إنّما تعني الإبتكار و الإبداع، وإبراز علاقات جديدة بين عناصر متضادّة أو متنافرة أو متباعدة و على هذا الأساس لا يمكننا قصر الصّورة الفنّيّة في الأنماط البصريّة فقط، بل إنّها تتجاوز هذه إلى إثارة صورٍ لها صلة

---

[1] عل جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشّروق للنشر و التّوزيع، عمان، الأردن، ط1 ، 2003.

[2] عز الدّين إسماعيل، التّفسير النّفسي للأدب، دار العودة بيروت، ط4، 1981، ص55.

[3] عبده بدوي، دراسات تطبيقية في الشّعر، دار السلاسل للطّباعة و النّشر، الكويت، 1988، ص34.

[4] رجاء عيد، دراسات في لغة الشّعر(رؤية نقدية) منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979، ص27.

بكلّ الإحساسات الممكنة الّتي يتكون منها الإدراك الإنسانيّ ذاته [1]. ولقد أقرّ علماء النفس المحدثون هذا الأمر، إذ قدّموا للباحثين و الدّارسين أنماطاً متعدّدةً من الصّور في الشّعر أهمّها:النّمط الذّوقي و النّمط الشّمّي و النّمط اللّمسي و كذا النّمط السّمعي.. وهكذا.

إنّ عبد القاهر الجرجاني –على الرّغم من تركيزه على ما تحدثه الصّورة في أحاسيس المتلقّي و خيالاته– أكثر من تركيزه على بيان طبيعة الصّور الفنّيّة ذاتها حتّى بدا لبعض نقّادنا المحدثين أنّ بلاغة الصّورة الفنّيّة المعاصرة ما هي حقيقةً إلا امتداد لبلاغة الجرجاني.[2]

5. *أهميّة الصّورة :*

الصّورة الفنّية –بهذا الفهم– طريقة خاصّة من طرق التّعبير، أو وجه من وجوه الدّلالة، تنحصر أهميّتها فيما تحدثه من معنى من المعاني من خصوصيّة و تأثير. ولكن أيًّا كانت هذه الخصوصيّة، أو ذلك التّأثير، فإنّ الصّورة لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته.إنّها لا تغيّر إلّا من طريقة عرضه و كيفيّة تقديمه، ولكنّها –بذاتها– لا يمكن أن تخلق معنى، بل إنها يمكن أن تحذف دون أن يتأثّر الهيكل الذّهنيّ المجرد للمعنى، الذّي تحسّنه أو تزيّنه من هذه الزّاوية فحسب، أجمع البلغاء و النّقّاد على أهميّة المجاز، فتحدّث الجاحظ و المبرد و ابن المعتز –في القرن الثّالث– عن أهميّة الكناية و التّعريض و التّلميح، وتوقّف ثعلبة عند لطافة المعنى و ألحق به { كلّ ما يدلّ على الإيماء الذّي يقوم مقام التّصريح لمن يحسن فهمه و استنباطه}. و توقّف قدامة –في القرن الرّابع– أمام الإرداف، باعتباره طريقة غير مباشرة في التّعبير، تضفي خصوصيّة و تأثيرًا على المعاني و تحدّث الآمديّ و الرّماني و ابن جني، والحاتمي، والعسكري و ابن فارس –في نفس القرن– عن الكجاز و فائدته، و أجمعوا على أنّه يفيد ما لا تفيده الحقيقة، ولولا ذلك لكانت الحقيقة أولى منه، وذهب صاحب الوساطة إلى أنّ

---

[1] أحمد كمال زكي، دراسات في النّقد العربي، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1980، ص83.

[2] الصورة الفنية في الشعر العربي، الشركة العربية للنشر و التّوزيع، الرياض، 1415هـ، ص120.

الاستعارة أحد أعمدة الكلام، " فعليها يعتمد المعوّل في التّوسّع و التّصرّف، و بها يتوصّل إلى تزيين اللّفظ و تحسين النّظم و النّثر" .

في القرن الخامس تحدّث الشّريفان الرّضى و المرتضى عن الرّونق الّذي يضفيه المجاز على الكلام، وقال المرتضي :{ إنّ الكلام متى خلا من الاستعارة وجرى كلّه على الحقيقة، كان بعيدًا من الفصاحة بريًّا من البلاغة }. وخصّص ابن رشيق الحكم، فقال :{ إنّه لا ينبغي للشّعر أن يكون مغسولا من هذه الحليّ فارغًا }. و توقّف عبد القاهر يوضّح ما أجمله سابقوه بقولهم إنّ المجاز أفضل من الحقيقة[1].

تتمثّل أهميّة الصّورة الفنّية في الطّريقة الّتي تفرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى الّذي تعرضه، وفي الطّريقة الّتي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثّر به، إنّها لا تشغل الانتباه بذاتها إلا أنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الّذي تعرضه، وتفاجئنا بطريقتها في تقديمه. هناك معنى تدلّ عليه، فتحدث فيه تأثيرًا متميّزًا، وخصوصيّة لافتة ذلك أنّها لا تعرضه كما هو في عزلة و اكتفاء ذاتيّين، و إنّما تعرضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى، متميّزة عن ذلك المعنى، لكنّها يمكن أن ترتبط به على نحو من الأنحاء و بهذه الطّريقة تفرض الصّورة على المتلقّي نوعا من الانتباه و اليقظة، ذلك أنّها تبطئ إيقاع إلتقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعيّة غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها وهكذا ينتقل المتلقّي من ظاهر المجاز إلى حقيقته، ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها ومن المشبّه و المضمون الحسّي المباشر للكناية إلى معناها الأصليّ المجرّد. ويتمّ ذلك كلّه من خلال نوع من الاستدلال، ينشط معه ذهن المتلقّي ويشعر إزاءه بنوع من الفضول، يدفعه إلى تأمّل علاقات المشابه أو التّناسب، الّتي تقوم عليها الصّورة، حتّى يصل إلى معناها الأصليّ السّابق في وجوده عليها، وعلى قدر الجهد المبذول في هذه العمليّة، وعلى قدر قيمة المعنى

[1] جابر عصفور، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ط2، 1983، دار التّنوير للطباعة و النّشر، بيروت، لبنان، ص323.

الذّي يتوصّل إليه المتلقّي، وتناسبه مع ما بذل فيه من جهد تتحدّد المتعة الذّهنيّة الّتي يستشعرها المتلقّي، وتتحدّد –بالتّالي– قيمة الصّورة و أهميّتها.

و الشّعر من أحسن فنون الأدب عند العرب، فقد كان يعدّ أحسن ممثّل لأحاسيسهم و مشاعرهم و قبائلهم و أخبارهم كما عُدّ ديوان العرب، يعتمدون عليه و يحتكمون بحكمه، وعليه فإنّ الصّورة عنصر من العناصر المهمّة في بناء الشّعر و من ثَمّ تشكّل القصيدة بدلالاتها المتنوّعة " فالصّورة هي التّي تبثّ بإيقاع ألوانها و موسيقى تراكيبها الدّلالات المختلفة "[1].

فإذن للصّورة أهميّة كبيرة في تكوين الصّياغة الشّعريّة، بل هي عماد الشّعر و جوهره مثلما عدّها 'محمد غنيمي هلال' حيث رأى أنّ " لوسيلة الفنّية الجوهريّة لنقل التّجربة هي الصّورة..فما التّجربة الشّعرية كلّها إلّا صورة كبيرة "[2].

لذلك يلاحظ أنّ النقّاد القدماء و المحدثين قد اسخلصوا الأهميّة للصورة من خلال فهمهم على أساس أنّها تقوم بكشف المعاني العميقة التّي ترمز إليها القصيدة و تساعد على تقدير الوحدة الشّعريّة ومن ثمّ تكمن قيمة الصّورة الفنّية الّتي تأتي لتجسيد تلك المعاني في شكل فنّي منمّق يثير في النّفس البشريّة فتؤدّي به وظيفة دلاليّة توحي به إلى مواقف متعدّدة خفيّة تعجز أي لغة عاديّة بعيدة عن التّصوير الفنّي الوصول إليه و بلوغه في كشفها للمعاني و تأثيرها في النّفس عن طريق قوّة البراعة و حسن السّبك للألفاظ، وتستخدم الصّور للإقناع وهذا ما يظهر في قول أبي تمّام :

وإذا رأيت في الهلال نموّه أيقنت أن سيصير بدراً[3]

---

[1] رابح بن خوية، جماليات القصيدة الإسلاميّة المعاصرة الصورة رمز التّناص، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، 2013، ص07.

[2] فاطمة دحية، قراءة في جماليات الصّورة الشّعرية في القصيدة القديمة، مجلة المخبر، ع10، 2010، ص10.

[3] محمد رضا مروة، أبو تمام، عصره، حياته، شعره، دار الكتب العلميّة،(د، ط، د، ت) بيروت، ص117.

فالإقناع هنا ليس بطريقة غير حاسمة، إذ ليس فيها قوّة المنطق الذّهنيّ، ولكنّ لها بعض القدرة على التّأثير المقنع و النّقد الحديث غير بعيد عن تصوّره لقيمة الصّورة و أهمّيتها من هذا المفهوم الّذي جعل منها وسيلة من الوسائل الهامّة التّي يكشف و يدلّ بها عن مختلف المعاني الخفيّة فيعبّر بها عمّا يختلج في نفسيّة الشّاعر على حدّ قول 'ابن زيدون' الشّاعر المحدث الذّي رسم صورة له كغيره من الشّعراء وهو في سجن(ابن مهجور) في قرطبة لكي يعبّر به عن شعوره بالظّلم و الحيف عن إسراع الأسى و الهرم إليه في هذه الصّورة التّي يقول فيها :

من يسأل النّاس عن حالي فشاهدها محض العيان الذّي ينبغي عن الخبر [1]

لم تُطوَ برد سبابي كبرة , و رأى برق المشيب اعتلى غي عارض الشّعر

قبل الثّلاثين ، إذ عهد الصّبا كثب و للشّبيبة غض غير مهتصر [2]

ومن هنا يظهر أنّ الصّورة لها أهميّة كبيرة في النقد العربيّ قديما و حديثا و قد تجلّت في الكشف عن المعاني و التّعبير عن المواقف النّفسيّة، ومن ثمّ لها وظائف دلاليّة و إقناعيّة، تؤثّر في نفس القارئ و المستمع .

[1] إحسان عباس، فن الشّعر، ص231.

[2] صالح أبو أصبح و هيثم، سرحان ومحمد عبيد الله ويوسف ربابعة، ثقافة الصّورة في الأدب و النّقد، مؤتمر فيلادلفيا الدّولي الثّاني عشر، منشورات فيلادلفيا، 2008، 179-180.

6.الصّورة و وظائفها في التّصوير القديم:

تتبع أهميّة الصورة من طريقتها الخاصّة في تقديم المعنى، وتأثيرها في المتلقّي، ولكن ماهي أبعاد ذلك التّأثير؟ وهل ينحصر مداه في نوع من المتعة الذّهنيّة الخالصة، فيُعجب المتلقّي ببراعة الشّاعر في بناء صوره و تلطّفه في الدّلالة على معانيه فحسب؟ أم أنّ تأثير الصّورة يتعدّى حدود هذه المتعة الشّكليّة، فيثير انفعالات الملقّي إثارة خاصّة تدفعه إلى موقف أو سلوك بعينه؟ عند هذا المستوى نجد أنفسنا نتجاوز تأثير الصّورة في ذاته، إلى تأمّل طبيعة الاستجابة التّي تعقبه أو تصاحبه، في ضوء تصوّر أعمّ يتّصل بوظيفة الشّعر وأهميّته [1]. ومن الطبيعي أن تترك الوظيفة الاجتماعيّة للشّعر –على النّحو الذّي فهمت به التّراث– آثارها في تصوّر الجانب الوظيفي من الصّورة فلن تكون الصّورة وسيلة ضروريّة يستكشف بها الشّاعر تجربته الخاصّة، فضلاً عن أنّها تنبع من حاجة الشّاعر الدّاخلية إلى التّعبير عن مشاعره و انفعالاته بقدر ما تصبح إحدى الوسائل الّتي يقنع بها الشّاعر جماهيره الّتي تستمع إليه و يدفعها إلى فعل أو انفعال، يتلاءم مع الجانب النّفعي المباشر للشّعر، أو تكون الصّورة إحدى الوسائل التّي يُظهِر بها الشّاعر براعته الحرفيّة، فيُبهر بطرافة صوره المستمعين، ويستحوذ على إعجابهم بدقّة وصفه وبراعته في محاكاة الأشياء و الصّورة –في النّهاية– وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها، أو كيفيّة تشكيلها، عن مقتضى الحال الخارجيّ الذّي يحكم الشّاعر، و يوجّه مسار قصيدته، إما إلى جانب النّفع المباشر أو إلى جانب المتعة الشّكليّ.

وعندما تستخدم الصّورة لتحقيق النّفع المباشر، فإنّها تهدف إلى إقناع المتلقّي بفكرة من الأفكار، أو معنى من المعاني، وفي هذه الحالة لا تصبح الصّورة الوسيط الأساسيّ الذّي يجسّد الفكرة، بل تصبح الفكرة في جانب والصّورة في جانب آخر، والإقناع له أساليبه المتنوّعة الّتي تبدأ بالشّرح و التّوضيح و تقترن بالمبالغة، وتتصاعد حتّى تصل إلى التّحسين و التّقبيح

[1] المصدر السّابق ص287.

وما يتبع ذلك من تحوّل الصّورة إلى طرائق جامدة للإثبات تتشابه طريقة صياغتها الاستدلالية في المنطق[1].

[1] المصدر السابق، ص331.

الفصل الثاني:

الصّورة الفنّية في مرحلة التّكوين الأدبي

1. الصّور التّقليدية (عمود الشّعر).
2. الصور النفسية.
3. صور الطبيعة.
4. الصّور الكلّية.
5. تراسل الحواس و الألون.

1. الصّور التّقليديّة (عمود الشّعر) :

اقتضت الضّروريّة المنهجيّة أن يأتي جهد المرزوقي النّقدي في غير سياقه التّاريخي، ليتسنّى للقارئ مقارنة ما ورد في نظريّة عمود الشّعر من مجمل آراء النّقّاد العرب. وقد كان جهد المرزوقي (ت 421 هـ) النّقدي يهدف إلى تحديد بنية الشّعر تحديدًا موضوعيّاً دقيقا، وبيان خصائصه البنائيّة و الأسلوبيّة ليست التّمييز بينه و بين النّثر أولاً. ثم لتمييز الشّعر القديم عن الشّعر المحدّث، ويأتي ذلك باستقراء الشّاعر العربيّ في نماذجه العليا و مستوياته الرّاقية الّتي تتضمّن أهمّ سماته البنائيّة واللّغويّة والفنّيّة الّتي تقوم عليها ما سمّاه عمود الشّعر المعروف عند العرب، ومعرفة ذلك يحقّق غاية من الغايات ممّا سبق ذكره، إلى جانب معرفة معايير النّقّاد في اختيار ما اختاروا من الشّعر فيقول: [(فإذا كان الأمر على هذا النّحو فالواجب أن يتبيّن ما هو عمود الشّعر المعروف عند العرب، ليتميّز تليد الصّنعة من الطّريف و قديم نظام القريض عن الحديث و لتعرف مواطئ الأقدام المختارين فيما اختاروا، ومراسم أقدام المزيّفين على ما زيّفوه)][1].

وقد وصف القاضي الجرجانيّ عمود الشّعر وحدّد بعض خصائصه في قوله: { وكانت العرب إنّما تفضل بين الشّعراء في الجودة و الحسن بشرف المعنيّ و صحّته و جزالة اللّفظ واستقامته، وتسلّم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبدء فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله و شوارد أبياته،ولم تكن تعبأ بالتّجنيس و المطابقة، ولا تحفل بالإبداع و الاستعارة حصل لها عمود الشّعر ونظام القريض. بهذا جمع خصائص القصيدة العربيّة قبل أن تمتدّ إليها يد التّجديد التّي ذهبت بمعظم تلك الخصائص كما ندركه في شعر المولّدين[2].

---

[1] مسلم حسن حسين، الشّعرية العربية أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها بتصرف.

[2] د,مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، في النّقد الأدبي القديم، 1998، مكة للطباعة، ص180.

2. الصّورة النّفسيّة :

الصّورة المفردة أبسط أنواع الصّور البنائيّة، من حيث اشتمالها على تصوير جزئي محدّد يقدّم لنا ما نسمّيه الصورة البسيطة التّي يمكن أن تدخل في تكوين بناء الصّورة المركّبة وهي أشمل و أكثر تعقيدًا ، و تتبع أهميّة دراستها على نحوٍ مستقلٍّ عن دورها في التّعبير عن المعاني و الأبعاد النّفسيّة للتّجربة الشّعريّة فهي تتمتّع بقيمة مستقلّة فنّيّاً و معنويّاً لكنّها ليست منعزلة انعزالا تامّاً عن القصيدة و غير منقطعة عن غيرها من الصور فهي ترتبط بها ارتباط الجزء بالكلّ[1].

لقد قال عبد القاهر الجرجاني عن قول الشّاعر : " كلّ امرئ يولّي الجميل محبّب ".

[(إنّه صريح معنى ليس للشّعر في جوهره وذاته نصيب، و إنّما يلبسه من اللّفظ و يكسوه من العبارة و كيفيّة التّأدية من الاختصار و خلافه، وهل ثمّة صلة بين هذه الماهية و التّقديم الحسّي للشّعر؟ لما وجدناه إجابة صريحة أو ضمنيّة و لعلّ ربط عبد القاهر –فضلا عن ذلك– التّشبيه و الاستعارة و التّمثيل بالقدرة على التصوير، بل وحاول أن يردّ التّمثيل إلى أساس نفسيّ مكين لكنّه اضطرب في توضيح صلة كلّ هذه الصّور و لقد كان يمكن لعبد القاهر الجرجاني أن يطوّر أفكاره عن التّمثيل و التّصوير في الشّعر، لو أجاد فهم الأساس الفنّي و الأساس النّفسي اللّذان يقوم عليهما مفهوم الصّورة نفسيّاً)][2].

قسِّمت الصّورة في نقدنا الحديث أنماطاً من حيث تشكيلها وفق دلالاتها الإصطلاحيّة، و أبرزها النّفسيّة أو الذّهنيّة أو الفنّيّة أو البلاغيّة أو الرّمزيّة.

النّمط النّفسي: ويرتبط بالقاعدة النّفسيّة الّتي تصدر عنها الصّورة ة التّأثير الّذي تحدثه. وصار الأساس في النّمط النّفسي قائما على النّزوع من داخل مضطرب إلى موضوع خارجي منسجم

---

[1] د.بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النّقد العربي الحديث، ط1 ، 1994، المركز الثّقافي الغربي، بيروت، ص134.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب، بتصرف.

متّحد، وبدا الأصل في (موضوع) الصّورة حسّياً يمكن إدراكه بإحدى الحواس لكنّ مفهوم الصّورة تعدّى ذلك و ارتضى أن تكون الموضوعات الذّهنيّة موضوعات صوريّة، لأنّ ما تقتضيه الصّورة من أصول يشملها معاً، فالشّاعر وهو ينظم شعره تتّحد في تجربته نوازع داخليّة سواء كانت نابعة من العقل أو من الحسّ و إن كانت الصّورة النّفسيّة و العقليّة لا تأتي بكثرة الصّور الحسّيّة[1] .

وحاول النّقد حين استعان بالمنهج النّفسي و صنّف الصّور ضمن النّمط النّفسي الوقوف عند طبيعة ذهن الشّاعر وقدر مدى شغفه بنمط حسّي معيّن و صلة هذا بتركيبه النّفسي و معرفة الإنطباعات الحسّيّة المسترجعة الّتي يبني بها الفنّان عمله و يتلقّاها المتلقّي و يتأثر بها حين تبنيها كلمات القصيدة " [2].

[1] د.بشرى موسى صالح، الصّورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، 1994، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص115.

[2] المصدر السابق، ص117.

3. صور الطّبيعة:

لقد ظهرت أنواع عديدة من الصّور الشّعريّة، فمن حيث تركيبها و هيئتها، نجد الصّورة البسيطة و المركّبة و الكلّيّة و الجزئيّة و الحسّيّة و التّجريبيّة، وأمّا من حيث تكوينها و بنائها نجد الصور الرّمزيّة، والإيقاعيّة، والتّضامنيّة و العقوديّة و التّشكيليّة، وكذا الصّور الاسترجاعية و الاستكشافيّة و الاستشراقيّة، ونجد كذلك صور الإشراقات الصّوفيّة..الخ

و لقد أرهفت الصّحراء عند العرب القدماء حاسّتي البصر و السّمع وظهر تأثير هذه الرّهافة في تكوين الطّبيعة الفنّيّة الخاصّة لشعرهم " فهُم في شعورهم يحاولون تهيئة المتلقّي لأن يبصِر و يسمع الشّيء الموصوف. ومادّة هذا الشيء الموصوف كانوا يستمدّونها من البيئة المحيطة بهم "[1].

ولذلك نجد أنّ التّشبيه قد كثر استعماله في الشّعر العربيّ أكثر من أي نوع آخر، لأنهم يميلون إلى محاكاة صور الطّبيعة، والشّاعر المُجِدّ هو الذّي يحسن نقل هذه الصّورة بالصّورة البيانيّة من تشبيهات و استعارات و كنايات و مجاز، ويختلف مدى تأثيرها و تذوّقها من جيل لآخر لأن ما يعدّه الأقدمون قمّة في التّصوير قد لا يحرّك في المحدثين شيئاً و يعدّونه من عناصر النّشاز في القصيدة. و انظر إلى هذه الكناية " علية بعيدة مهوى القرط " و التّي طالما استوقفت البلاغيّين و النّقاد القدامى و كيف أعجبتهم، فعدّوها من فلتات البلاغة التّي لا تتكرّر، كيف علّق عليها الدكتور عبد المالك مرتاض قائلاً :{ إنّ ألفاظ هذا النّص لا تحمل شيئاً من الرّقّة،ولا تكاد توحي بأيّة شاعريّة و ثلاثتها خالية من الماء الشّعري و لكنّك حين تذكر القرط و هو لفظ من حيث منطلقه ليس جميلا و لا ينبغي أن يكون من الألفاظ

[1] ناهد الشّعرواي، عناصر الإبداع الفني في شعر عنترة، دار المعرفة الجامعية، 2005، ص267.

الشّاعرية.. وإذن فهذه الصّورة هنا لا تعدو أن تكون تجسيداً للذّوق البدويّ الذّي لا يخلو من جفاء و اخشيشان و مثل ذلك لا يكاد يثير في نفوسنا أي إحساس باللّذة الفنّية }[1].

من هنا نفهم بأن الذّوق الفنّي المعاصر يختلف عن الذّوق الفنّي القديم، لكن ليس بمعنى أنّ الشّعراء الجزائريّين المعاصرين قد ثاروا على الأنماط البلاغيّة القديمة و أهملوها، لهذا سنقف عند بعض الشّواهد لنرى كيف استلهم الشّعراء تلك الأنماط و كيف وظّفوها في شعرهم؟ وهل من إضافة في هذا التّوظيف؟ إنّ ما يثير انتباه الدّارس وهو يتفحّص المدوّنة الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة هو كثرة شيوع التّشبيهات و الاستعارات لأنّ التّشبيه يقوم بتقريب الدّلالة للمتلقّي، هذا التّشبيه الذّي يقوم على أركان أربعة،المشبّه و المشبّه به و وجه الشّبه و الأداة و قد يحدث أن يستغني الشّاعر عن بعض هذه الأركان بما يزيد من قوّة التّشبيه الذّي يرمي إليه [2].
من هذه التّشبيهات قول وغليسي :

ألم يشب بمهجتي

دمع يعانق مفلتي

و أنا الغريب كاغتراب الدّين في هذه المدينة..

أو كاغتراب الجنّ في مدن الفضيلة..

و كنحلةٍ في روضةٍ[3]

و قبل الحديث عن التّشبيهات فنحن نرى أنّ كلّ بيت قد حوى صورة بيانيّة و إن كانت هذه الصّورة باستعاراتها و تشبيهاتها قد ارتبطت ارتباطا و ثيقا بالشّاعر، حيث جعل الألم كائناً حيّاً

---

[1] عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، د م ج، الجزائر، 1991، ص51.

[2] محمد بركات محمد أبو علي، البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير للنشر و التوزيع، ط1، 1992م، ص37.

[3] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة، ص32.

يولد و يكبر معه أضف إليه ذلك الدّمع الذّي عانقه و احتضنه فهو لا يفارقه، وبعد هاتين الاستعارتين يأتي إلى إعطاء صورة أخرى للحالة التّي يعيشها الشّاعر، فهو يشبّه نفسه في غربته تماما بالنّحلة في الرّوضة، و معلوم أنّ الرّوضة بجمالها و خضرتها تكون قِبلةً للنّحل ليرنعوا في رحيقها و أزهارها و لكنّ الرّوضة قد هجِرت فليس بها إلاّ نحلة واحدة والجمع بين الاستعارات و التّشبيهات في هذه الأبيات كشف لنا الغطاء عن آلام الشّاعر وما تنطوي عليه نفسه من جراح.

و يذهب الشّاعر عبد الغني خشة في استعانته بالصّورة البيانيّة للتعبير عن غربته على النّحو التّالي :

أنحر الآلام فوق الكلمات

أعبر الموت إلى برّ الحياة

ها أنا أحمل شعري

حزمة من نور طورٍ أبديّ الخفقات

و شراعي كجناح الرّخ في رحب الفضاء

أبيض في زرقة البحر، و أبراج السّماء

كغريب ...

عبأ الأشواق في أوردة الصّمت[1]

فنحن نرى أنّ الشّاعر بين الاستعارات و التّشبيهات ليصوّر لنا غربته فهو بدل أن يقول لقد كانت كلماتي عزاءًا لي في كلّ ألم في أسلوب تقريري مباشر فاستعار كلمة أنحر و أسندها للآلام في صورة استعارية معبّرة وهذه الكلمات جعلت الشّاعر هائماً على نفسه يطير كطائر

[1] عبد الغني خشة، ويبقى العالم أسئلتي، ص11-12.

رخٍ والمشبّه هنا 'طائر الرّخ' لم يأت عبثا فالرّخ طائر خرافي بالغَ القدامى في وصفه و هذه الكلمات ليست كلمات عاديّة إنّما أعطاها الشّاعر وهجاً قدسيّاً من جبل الطّور حيث تلقّى موسى الألواح من ربّه، فقد أراد الشّاعر أن يخرج بنا من دائرة المحسوس إلى الإيحاء، فهناك طريقتان متميّزتان يولّد بهما الشعراء صورهم، و الفرق بين هاتين الطّريقتين هو الذّي يميّز شعر التّقدير عن شعر الإيحاء[1].

ولعلّ الشّاعر أراد أن يعطينا بعض الملامح ليتّضح المعنى قليلا وتتّضح الصّورة يتّسع مدارها بطول تأمّلنا لها ولا سيّما حين تربطها بالسّياق العام الذّي ترد منه، واتّساع المدار هنا مصدره عاطفة الشّاعر وروحه الحيّة[2].

و إذا كانت كلمات و شعر عبد الغني خشّة استقت نورها من جبل الطّور فكلمات الشّاعر حسن دوّاس لها صور أخرى حيث يقول :

هو السّحر ينساب

ظلّا ظليلاً

بحيرة عشق واحة صفو

تفوح بعطر الورد النّديّة

شهاب يلفّ الفضاء سناء

و عاصفة تشعل البندقيّة

هو الصّرخة المشتهاة تغذي

---

[1] محمد مصطفى بدوي، دراسات في الشعر و المسرح، الهيئة المصرية العامة، الإسكندرية، ط2، 1979، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص27.

بفيض التّحدّي جنون الشّهيّة [1]

فلقد أفاض الشّاعر على الشّعر التّشبيهات الكثيرة، معظمها تشبيهات بلاغيّة، ولعلّ هذه الصّورة قد استغرقت من الشّاعر أكثر ممّا تستحقّه في مجملها، لأنّنا رأينا النّقّاد وكيف عرفوا الشّعر و مكانته الخاصّة عند الشّاعر وكيف وصفوا الشّعر بكلمات معدودات،هذا الاستغراق يوحي بمدلول الشّعر ومكانته الخاصّة عند الشّاعر.

و الشّاعر بما أغدقه على الشّعر من أوصاف و تشبيهات يقول عن نفسه :

أنا (...) غدير ضياء

أنا جوهر كلّ النّور وصفوته

قبس الكون و آيته

فقد جعل من كلّ جملة شعريّة تشبيها بليغا الشّاعر طرف فيه، فهو نبع فيض من الضّياء وبعدها يشبّه نفسه بجوهر النّور ثم يبلغ تشبيهه مداه في كونه قبس الكون و آيته وهذا في شيء من المبالغة " فلا يقف معها التّعبير عند المعنى القليل، بل يزداد و يتّسع ويكون بذلك عاملاً من عوامل التّأثير في المتلقّي و لا غرابة في ذلك فالمبالغة تبلغ بالمعنى أقصى غاياته و أبعد مراميه ومن شأنها أن تمنح التّعبير شيئاً من الطّرافة ومع ذلك يواصل الشّاعر في تشبيه نفسه قائلاً :

أنا قنديل الكلّ

أنا تنهيدة الصّب

مجمرة القلب

وهج الآه

[1] حسن دواس، أمواج و شظايا، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002، ص18.

وقدّ الصبوات الحرى

فالشّاعر صبغ هذه الصّور الكلاسيكيّة بلون من التّصوير النّفسيّ الذّاتي حيث يتحطّم الواقع و ينفجر تحت الذّات الشّاعرة التي لم تعد تُقنع بأن تتلقّى مضموناتها و صورها، بل تصرّ أن تخلقها بنفسها خلقاً[1].

بينما وجد الشّاعر علي بوز والغ في التّشبيه ضالّته لوصف حبيبته 'فوزية' فيقول :

فوزية تفاحة الغيب.. كل الغياب

الجناح الّذي لا يكلّ

الوردة التّي ما انحنت للخريف

عبير المطر الذّي لا يكفّ

الثّلّوج الجليلة

شمس الاستواء

آخر ما أبدع الله

لقد أبدع الشّاعر في إعطاء محبوبته من الأوصاف المادّيّة، فهي تفاحة و جناح و وردة و عبير المطر و ثلوج و شمس ومع ذلك فنحن نرى أنّ الصّورة كانت في مخيّلة الشّاعر أكبر ممارس لنا، لذلك فهو يرى بأنّه لم يوفها حقّها بكلّ هذه التّشبيهات التّي أوردها فختم صورنه بقوله: " آخر ما أبدع الله " أي أنّ محبوبته قد تناهت في روعة خلقتها و جمالها.

و يلجأ الشّاعر وغليسي إلى التّشبيه أيضا ليصوّر لنا حبّه و غرّه بوطنه فيقول :

[1] هوجو فردريتش، ثورة الشعر الحديث، تر عبد القادر مكاوي، الهيئة العامة للكتاب القاهرة، 1972، ج1، ص140.

كان لي وطن ضارب في دمي

راسخ في امتداد الزّمان

سامق في السّماء

شامخ كالنّخيل

فارع كالصّنوبر و الزّان والسّنديان[1]

فالشّاعر شبّه وطنه في رسوخه و شموخه بالنّخيل لكنّه قبل أن يشبّه وطنه بيّن لنا موضعه من هذا الوطن ثم مكانة هذا الوطن إذ هو ليس وليد الحاضر إنّما هو وطن له تاريخه العريق، ول صيته في كلّ مكان [2] ثمّ شبّهه بالنّخيل في شموخه وشبّهه في علوّه و ارتفاعه بالصّنوبر و الزان و السّنديان ليعبّر عم مدى عزّه و افتخاره لهذا الوطن في قالب فنّي يبدو عليه التّسلسل و التّرابط.

وعندما يشبّه الشّاعر وطنه (المقصود به الانتماء) ودلالته معنويّة بالنّخيل والصّنوبر إذ أنّها من المادّيات و المحسوسات البصريّة ولا ة يخفى على أحد أنّ حاسّة البصر من أظهر الحواس أثراً و أكثرها أهميّةً وذلك بأن ينقل الشّاعر ما يراه من المتلقّي ذاكراً أوصافه و أحواله المرئيّة، أو يبرز أمراً عقليّاً في آخر مرئيّ [3].

و قد سيطر التّشبيه عند وغليسي في قصيدته " قراءة في عينين عسليتين " حتّى لا يكاد يخلو بيت القصيدة من التّشبيه نجد فيها ما يزيد على العشر تشبيهات فيقول:

---

[1] علي بوزوالغ، فيوضات المجاز، منشورات دار الاختلاف وجمعية ترقية الثّقافة لولاية سكيكدة، ط1، 2001، ص128-129.

[2] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، فرع سكيكدة، 2000، ص27.

[3] سفيان بوعنينية، الارتياح في الشعر الجزائري المعاصر، ماجستير مخطوط، جامعة قالمة، 2006-2007، ص99.

عيناك نرجسيّة تا الله ما ذبلت

عيناك بالعسل الصّاغي تبلّلتا

عيناك شلال وحي بات يمطرني

سحابتان برملي قد تصيبتا

عصفورتان على أفناني عشّشتا

ونغمتان على عودي تردّدتا

عيناك من عدن ! اه من سقر

عيناك ناران في قلبي تمازجتا

ورد وشوك هما عيناك قاتلتي

رصاصتان بقلب القلب أنبتتا

جزيرتان هما عيناك فاتنتي

إليها زورقي الولهان إقتنتا

عيناك نجمان في ظلمتي ارتحلا

نجمان ما أفلا .. نجمان ما خفتا [1]

فالشّاعر في تشبيهاته قد تجاوز العلاقة الشّكليّة و الجزئيّة بين المشبّه (العينين) و المشبّه به (الّنرجسة، شلال الوحي، العصفورتان، الورد بالشّوك) فلم يقف مدلول كلماته عند المعنى الحرفيّ لها إنّما تجاوزها إلى الإيحاء فارتبطت تشبيهاته للعينين بالشّعور السّائد و المسيطر

[1] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة، ص55-56.

على الشّاعر ' وعندما نصف الصّورة بالإيحائيّة إنّما نعني قبل كل شيء أنها تشمل من العنصر العاطفي أو الرّوحي ومن تجارب الشّاعر النّفسيّة ما يجعلها غير مستقلّة أو منفصلة أو مقصودة لذاتها، فإنّ أخص خصائص الصّورة الإيحائيّة أنّ عاطفة واحدة تربط بينها وبين زميلاته من الصّور[1].

فهذه التّشبيهات جاءت طبيعيّة ومن صميم التّجربة التّي يكون الشّاعر واقعا تحت تأثيرها وتمثّل جزءاً لا يتجزّأ من وعيه وحالته النّفسيّة و الشّعوريّة.

فالشّاعر وهو يصّور بتشبيهه إنّما يكشف عن حقيقة الموقف الشّعوري أو الفنّي الذّي عاناه أثناء الإبداع، وهو يرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق الرّبط بين طرفيّ التّشبيه في وضع يكشف القيم الجماليّة التّي امتلكت ذات الشّاعر و سيطرت على تصويره التّشبيهي.

أمّا الاستعارة فقد عزف منها الشّعراء الجزائريّون لأنها تَبرز من بين أهمّ وسائل التّعبير الشّعري بقدرتها على تصوير الأحاسيس الدّفينة، وتجسّدها تجسيداً يكشف عن ماهيّتها و كننها بشكل يجعلنا ننفعل انفعالا عميقا بها لما تضفيه من التّعبير الشّعري من حيويّة ووضوح و اختصار، واجتناب رتابة التّعبير المباشر المألوف[2].

فهذا عثمان لوصيف اتّخذ من الاستعارة مطبّة لرسم إحساس بالألم فيقول في قصيدته "النخلة و الغبار":

أنصتو ماذا توشوش الرّيح للشّجيرات النّحيلة هذا المساء

مات النّغم و انتحرت البحيرات

صدئت المسافة و اغبرّت الخطوط

---

[1] محمد زكي عشماوي، دراسات في النّقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، 2005، ص299.

[2] محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات النّص الشّعري، دار الوفاء لدنيا الطّباعة و النّشر، الإسكندرية، ط1، 2005، ص122.

تاهت الخطى وماج السّراب على المدى [1]

فالشاعر استعار الرّيح لتوشوش، أي تتكلّم بكلام خافت و الكلام ليس من خصائصها ولا من صفاتها، ليستعين بعد ذلك في استعارته بأفعال توحي بوخز الألم الذّي تحاشى الشّاعر الإفصاح عنه مباشرة كقوله: مات، انتحرت، صدئت، تاهت، ماج السّراب. فاستعارة 'الموت' للنّغم و"الإنتحار" للبحيرات يستلزم استحضار صورة الكائن الحيّ يضاف إليهما صدأ المسافة وتيه الخطى لنرى سعي الشّاعر إلى تأكيد بُعد معيّن في رسمه لتفاصيل الصّورة الاستعاريّة وهو الإحساس بالألم و الضّياع.

ويذهب وغليسي المذهب نفسه في قصيدته " إلى أوراسيّة " فيقول:

فيسقط الموج مغشيّاً عليه جوى ويصمت الرّيح من أوجاعه وجلا

و يسكر البدر من جرّاء أسئلتي فبرمّتي القلب في أحضانه ثملا [2]

ففي هذين البيتين في كل مقطع منهما موصوف ' الموج، الرّيح، البدر، القلب ' وهي كلمات كلّها موصوفات غير عاقلة استعار الشّاعر لها من صفات هي أخصّ ما تكون بالإنسان العاقل، فالموج استعار له الغشيان و إنّما غشي عليه من شدّة عشقه وودّه و حبّه، واستعار للرّيح الأوجاع التّي ألزمته الصّمت، ثم البدر أصابه السكر وهو في عليائه لنأتي إلى بيت القصيد حيث يوحي لنا السّياق من خلال استعماله عبارة 'جرّاء أسئلتي' أنّ الصّور الاستعارية السّابقة إنّما جاءت لتوحي بالحيرة التّي تقاسمها الشّاعر مع نفسه وقلبه.

ولا يزال الحزن يرسم صوراً استعاريّة عند الشّعراء فهذا يوسف شقرة في قصيدته " اعترافات العشق و المطر " يقول :

و أجنى الحزن من عين

---

[1] عثمان لوصيف، براءة، دار هومة للطباعة و النّشر و التّوزيع، 1997م، ص26.

[2] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص52.

سواد الليل يسكنها

و أجنى الموت من قلب

بحمى الرّعب ممزوج

لذا في البحر قد ضِعت

ومنه اليوم قد جِئت[1]

فالحزن صار عند الشّاعر مادّة تقطف و تجنى مصدرها العين، هذه العين التّي كانت رمزاً إيحائيّاً لكل جمال قد انقلبت عند الشّاعر إلى مورد للحزن فأضاف لهذه الاستعارة كنايةً "سواد الليل يسكنها" لأنّ الشّاعر يلحّ و يؤكّد على دواعي الحزن و الألم ورثاء الذّات و يبقى الشّاعر مع استعاراته يجدّد جنيه، و لكنّ÷ بعد ما جنى الحزن يأتي ليجني الموت من قلب سكنه الرّعب، و إن كان هذا الحزن و هذا الموت سببا لضياع الشّاعر و آلامه و أحزانه فهما في الوقت نفسه قد أعطوه روحاً أخرى نستوحيها من قوله :" في البحر ضعت ومنه اليوم قد جئت" في هذه الصّورة ليست مجرّد أداة لتوصيل المعنى سواء أكان ذلك مباشرة أو بشكل غير مباشر، إذ يبدو لهذه الصّورة مستويان من الفاعليّة المستوى الدّلالي المعنوي والمستوى النّفسي، وإنّ حيويّة الصّورة و قدرتها على الكشف و الإثراء و تفجير بعدٍ تلو بعدٍ من الإيحاءات في الذّات المتلقّية ترتبطان بالاتساق و الإنسجام اللّذين يتحقّقان بين هذين المستويين للصّورة[2].

[1] يوسف شقرة، نفحات لفتوحات الكلام، منشورا اتحاد الكتّاب الجزائريين

[2] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء و التجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص21.

4. الصّورة الكلّية :

الصّورة الكلّية هي صورة تقوم على تشكيل مشاهد عن طريق تجميع مجموعة من الصّور الجزئيّة المتآزرة ونعني بذلك أنّ الشّاعر لا يعتمد في إبراز الفكرة أو الحالة الشّعورية على صورة واحدة، بل يعتمد إثراء الصّورة بصور أخرى مماثلة، و إذا كانت هذه الصّور تبدو للوهلة الأولى غير مترابطة إلا أنّ ثمّة خيط يجمع بينها[1]. وهنا نبدأ دراستنا من قصيدة يوسف وغليسي بعنوان "بطاقة حرن" حيث يقول :

بحار الشوق تغرقني و لا ميناء ينجيني
فذاك الموج يلطمني وذاك الموج يرميني
دموع الأمس تشربني دموعي الآن تسقيني
بكيت، وكم بكيت أنا بكاء النّاس يبكيني
جراح الصّمت تلدغني وصمت الجرح يكويني
أنوح.. أنوح في صمت كقارئة الفناجين
أفيق الآن من صمتي وقد فاضت براكيني
جراحي الآن تقتلني جراح النّاس تحيّيني
جراحي الآن أرسمها قتاداً في شراييني
فجُرح نام في بكبدي وجرح بات يشجيني
دروب الحزن أعرفها وأطويها و تطويني

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، ط1، 2003، ص129.

كؤوسي الآن تسكبني وكأس الهمّ يحويني

شربت الهمّ أودية فصاح القلب يكفيني[1]

تقوم الصّورة في هذا النّص على صورتين، صورة ظاهرة و صورة باطنة و أحيانا يحدث الالتحام، فالصّورة الظّاهرة يمثّلها 'الموج يلطمني ، دموع الأمس، فاضت براكيني، بكيت أنا' وأمّا الصورة الباطنة فيمثّلها 'جراح الصّمت، أنوح في صمت، جراحي تقتلني، كأس الهمّ يحويني، شربت الهمّ أودية' فتراكيب النّص تسير على وتيرة تبدأ أحياناً متنافرة، فبحر الشّوق يغرقني، ودموع الماضي تشرب الشّاعر، ودموع الحاضر تسقيه، فللصّمت جراح، وللجرح صمت يكوي، الجراح مرّة تقتل ومرّةً تحيي، لينتهي الأمر بالشّاعر إلى إظهار جراحه ولكن ملخّص هذه الجراح ' قتاداً ' في ' شرايينه' ولعلّ هذه الصّورة الجزئيّة أجمل ملخّص لحالة الشّاعر النّفسيّة، فالقتاد شجر صلب له أشواك كالإبر وأمّا الشّريان فهو الذّي يحمل الدّم من القلب إلى أعضاء الجسد، فإذا كانت الشّرايين قد تعطّلت بفعل إبر القتاد فم ظنّك بباقي الأعضاء ؟

ثم الدّمع مادّة تزعج العين وحول دون الرّؤية الواضحة الصّافية، والدّمع مصدر للحزن و الشّقاء، هذا الدّمع الذّي لازم الشّاعر في ماضيه ولا يزال يلازمه في حاضره، فدموع الماضي ودموع الحاضر عند الشّاعر سِيان، ومجيء الفعل المضارع 'تشربني' ثم 'تسقيني' دلالة أمينة على ابتغاء رسم هذا الحزن، فالحزن لا يزال الشّاعر يتجرّعه ولا يكاد يسيغه ينقلب في آخر المشهد من فعل مضارع يفيد التّجدد والحدوث إلى فعل ماضٍ يفترض فيه انقضاء أوانه مع الفعل 'شربت' ولكنّ الصّياغة جاءت في صورة استعارية أبلغ من ما يكون فيها التّعبير، إذ هذه الأدوية من الهمّ التّي تجرّعها الشّاعر يقي يئِنّ تحت وطأتها حتّى في حاضره، وهذا الهمّ الذّي كان في مرحلة أولى كأساً قد أصبح في مرحلة لاحقة أدويةً ' فصاح القلب يكفيني '.

[1] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص17.

هذه الصّورة الحالكة نجدها تتكرّر في غير ما هو موضّح من قصائد الشّاعر، حيث نجد صورة مشابهة إذ يقول في قصيدة "فجيعة اللّقاء" :

سمراء لاحت كالوميض بناظري فاهتزّ كالبركان موج مشاعري

عصفت عهودنا والهموم بمهجتي فتجدّد الجرح الدّفين بخاطري

جرح على جرح وجرحي واحد الجرح نبع قصائدي ومحابري

أيوب سافر في دمي ، لكنّني أتقيّأ الذكرى و لست بصابر

فالغربة السّوداء تنهش أضلعي وتصادر الورد الجميل بناظري[1]

فالصّور هنا تقوم على مشهدين، المشهد الأول ظهور هذه السّمراء هذا الظّهور الذّي لم يجاوز زمن الوميض حيث شبّه الشّاعر سمراؤه في سرعة ظهورها وسرعة اختفائها بالبرق الخاطف ثم تأتي الصّورة التّي أحدثها هذا الظّهور إذ اهتزّت مشاعر الشّاعر كالبركان في صورة استعارية جميلة فاجئنا فيها الشّاعر بتقديم المشبّه به مع الأداة على المشبّه ذاته الذّي تضمّن صورة استعارة جزية أخرى تؤلفها كلمتا ' الموج ' و' الشّاعر' ، فلم يقف معها التّعبير عند المعنى القليل بل ازداد و أشبع مع تجسيد هذا الشّاعر وإعطائها صورة الموج المحسوس فيغدو أقرب إلى الإدراك، وأحرى بالتأمّل لأن الشيء المحسوس لا يكلّف الذّهن مشقّة التملي منه، و التّعرف على صفاته بخلاف ماهو معنوي.

أما المشهد الثاني المكوّن لهذه الصّورة فيبدو بعد ما عصفت الهموم بمهجة الشّاعر تجدّد الجرح الدّفين، هذا الجرح هو النّواة التّي تقوم عليها الصّورة في المشهد الثاني يقول:

جرح على جرح وجرحي واحد و الجرح نبع قصائدي ومحابري

[1] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص36.

هذه الجراح المتوالية التّي لازمت التي لازمت الشّاعر لخّصها الشّاعر في صورة **أيوب** هذا النّبي الذي كان مرتعا رحيبا للآلام و الأحزان و المصائب حتّى أصبح مضرب المثل في أفانين الصّبر، ويكون الشّاعر يفاجئنا بمفارقة أخرى وهي أنّ كثرة توالي الجراح لم يعدعلى الصّبر وجاءت الصّياغة باسم الفاعل تجاوز كلّ زمن و بالتّالي تشكّل الصّورة (صورة الرفض) دون قيد زمني يختم لنا الشّاعر هذه الصّورة بمشهد آخر هو تبرير عدم قدرته على الصّبر فيقول :

فالغربة السّوداء تنهش أضلعي وتصادر الورد الجميل بناظري

وهي صورة جزئية أخرى صاغها الشّاعر وفق نمط استعاري فجعل من الغربة شيئا محسوساً ولوّنه بالسّواد، والغربة في منطق العقل والواقع لا تقبل السّواد ومع ذلك فقد أسبغ الشّاعر عليها من أحاسيسه ما يجعل منها كالكائن الحيّ ينهش و يفسد على الشّاعر حياته.
فالصّورة الكلّية عند الشّاعر بنية حيّة متفاعلة العناصر، وإن بدت لأوّل وهلة غير متجانسة العناصر.

أمّا الشّاعر 'عز الدّين ميهوبي' في ملصقة 'واقعية' وهي ملصقة طويلة مقارنة مع باقي الملصقات وهي تمثّل صورة كلّية لما آل إليه وضع الفساد في بلادنا، وهي الأخرى مكوّنة من صور جزئية تتآزر فيها لتشكّل المشهد الكامل الذّي يريد الشّاعر أن يصوّره حيث يقول:

" لأن الغطاء انكشف

ووضعُ البلاد اختلف

فإن الخيانة أضحت ككل الوثائق تطلب

من أجل تشكيل أي ملفّ "[1]

[1] عز الدّين ميهوبي، ملصقات، ص121.

فالقارئ لا يجد مشقّة في فهم عناصر هذه الصورة التي تنبئ عن انقلاب الموازين، فهذه الخيانة التّي أصبحت هوية تطلب هي أكبر دليل على أن الأمة قد فقدت الأمناء، ولم يعد يرتع في رجالها إلا الذّين حازوا هذه الشّهادة، تتواصل بنا هذه المشاهد إلى صورة أخرى يقول الشّاعر:

يقولون يملك قصراً مشيّداً

ركائزه زيِّنت بالخزف

حديقته أستحي أن أشبّهها بالتّحف

له حارسان و'عشر' كلاب

وما شاء من فارهات تجيء بغير صدف

وكان إذا ذكروا الشّهداء ارتجف

له ما يشاء.. وما لا يشاء.. وما لا تشاء

و أرصدة في ثلاثين بنكا تُسِيل لعاب الخلف

وممتلكات موزّعة في جميع جهات البلاد

ولكنّه كان دون وريث..

تمنّيت لو كنت..

لكنّني أكتفي بالأسف[1]

هذا المشهد يبدأ من ممتلكات هذا الذّي (أمثاله كثيرون) من قصر مشيّد تناهى بهاؤه بالخزف، أما الحديقة فروعتها و جمالها عزّ على الشّاعر أن يشبّهها بالتّحف وأمّا الصورة الأخرى فهي

[1] المصدر نفسه، ص122.

صورة الحارسين وعشر كلاب حيث وضع الرقم عشرة بين عارضتين ولعلّ العدد كان زحما بالغيب لكثرة حرسه بدليل أن كلمة 'كلاب' جاءت بالبند العريض لتلخّص مجمل الصّورة وهي أنّ حرسه و خدمه فهم أذلّاء أتباع لسيّدهم، ليس هذا فحسب بل قصره مستودع لأرقى أنواع الفارهات، تأثيره طوعاً و كرهاً، تأتيه طوعا لأنّ له ما يشاء وتأتيه كرها لأن له ما لا يشاء فهو يرفل في النّعمة، ينغمس في المتعة، لاشيء يقض مضجعه إلا ذكر الشّهداء، وهنا يبدو الخيط السّحري الذّي يربط الصّور ببعضها، إذ أنّ الشّهيد رمز للوفاء والإخلاص وهذا الذي حاز كلّ شيء، حازه بعد أن أثبت حيازته لشهادة الخيانة.

ولم يكتف بهذا المُلك إنّما أرصدته موزّعة على ثلاثين بنكاً وهذه الصّورة الجزئية تحمل دلالة بل دلالات عدّة ذلك أنّ مجموع البنوك في الجزائر لا يصل إلى هذا العدد(ثلاثين) فالصّورة المستوحاة من هذه الصورة أنّ السّيد يملك أرصدة داخل البلاد و خارجها.

كل هذا المُلك العضوض ولكنّ المفارقة قي قوله: 'دون وريث' هذه الصّورة الفرعونية توحي بالإغراء لنيل شيء من هذا الإرث الكبير لذلك يقول الشّاعر(تمنّيت)،(لكنّني أكتفي بالأسف) فصورة التمنّي و الأكل يقطعها مباشرة دون ريب ذلك الأسف لأن الشّاعر يبهرنا بالصّورة الجديدة المكمّلة للمشهد :

يقولون يملك ألف كتف

يقولولن أيضا تتسلّل في قنوات النّظام

ثلاثين عاما

تقلّد ما شاء من الرّتب في بلاده

وما كان يعرف شكل الألف[1]

[1] المصدر السّابق، ص122.

فالصّورة الجزئيّة الأولى توحي بأن هذا السّيد له حصون تحميه، وربّما شبكة علاقاته قد تجاوزت كل الحدود، فهو قد تدرّب على يديّ(النّظام) ثلاثين سنة، وتقلّد مسؤوليات كثيرة داخل البلاد، هذه المسؤوليّات جعل منها مغنما كيرا، ذلك أنّنا لو أردنا ربط الصّورة الجزئيّة بالصّورة السّابقة وجدنا الرّقم يتكرّر معنا وهذا له دلالته، إذ أنّ هذا الرّجل في مسوياته لم يكن رجل عطاء وتضحية إنّما رجل أخد و نصب ونهب و سلب بدليل أنّه مارس السّلطة ثلاثين عاما و النّتيجة أنّه كان له رصيد في البنط أو بالأحرى في ثلاثين بنكاً أي أنّه كل عام يفتح رصيداً في بنكٍ جديد.

و المتأمّل لكثير من الدّواوين الشّعرية الجزائريّة لمرحلة التّسعينات مثلا يرى تواتر صور الموت و الحزن حيث نجد الشّاعر أحمد شنة في قصيدته "من القصيدة إلى المسدّس" يرسم صورة مشابهة لصور أخريات حيث يقول :

بين القصيدة و المسدّس شاعر

وطن جريح

فكرة طلعت من الأنقاض عارية

شهيد غاضب

أسناخ ملحمة

صباح جائع للشّمس و الشّهداء

أضرحة تكشف فوق تربتها

الحنين إلى الحجل

مطر يحطّ على الشّفاه

وفي الضّلوع

و في المقل

جثث و أكفان و قنبلة

ودروشة الصّعود إلى الجبل[1]

لقد افتتح الشّاعر هذه المقطوعة بمحاولة تقريب بين شيئين لا مجال بينهما للتّقارب، ولعلّ عزاء الشّهداء وعذره في ذلك أن القصيدة رمز من رموز المقاومة و الصمود بالنّسبة للشّاعر كما أنّ المسدّس سلاح الصّمود بالنّسبة للمقاوم. ثم بعد ذلك يأتي رسم من الصّور الجزئية التّي تشكّل الصورة الكلّية وهي "جرح الوطن" وبدأ المشهد يميل إلى الغرابة لأنّه قال: 'شهيد غاضب' إذ يفترض أن يكون الشّهيد سعيداً فرحاً لما ناله من ثواب [ولا تحسبنّ الذّين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل هم أحياء عند ربّهم يرزقون فرحين بما أتاهم الله من فضله و يستبشرون بالّذين لم يلحقوا بهم من خلفهم ألا خوف عليهم و لا هم يحزنون] [2].

وربّما صورة هذا الشّهيد الغاضب مرجعها إلى هذه الملحمة الجديدة التّي يعايشها الجزائريّون، لأن الشّهيد إنّما استشهد من أجل أن يعيش أبناء وطنه في أمان و سعادة، أما و قد ضاع الحلم ولم يتحقّق فهو غاضب إذن، وبعد ذلك يرسم الشّاعر صورة جزئية أخرى فيقول:{صباح جائع للشّمس و الشّهداء}، فهذه الصّورة الاستعارية جعلت من الصّباح الذّي يُرمز لكلّ فجر جديد ورؤى متجدّدة ق قلبته الملحمة إلى كائن شرهٍ ونهمٍ إلى مزيد من الأشلاء و الدّماء والضّحايا، ولكثرة الموتى و انتشارهم في كل مكان لا يجد الواحد منّا سوى القفز و تخيّر موضع قدمه حتّى لا يدوس تلك الجثث و تلك الأضرحة، ويختم الشّاعر المشهد الكلّي بقوله 'مطر يحطّ على الشفاه وفي الضلوع وفي المقل' فالمطر كناية عن البكاء الشّديد والحزن الكبير الذّي أصاب الجزائريّين في تلك المرحلة ونكأ جروحهم ذلك المشهد الثلاثي المفزع جثث و أكفان و قنبلة، ليس هذا فحسب، فالذّين لم يصبروا و لم يحتملوا المأساة أصابتهم دروشة

[1] أحمد شفة، من القصيدة إلى المسدس، دار هومة، ص30-31.

[2] سورة آل عمران، الآيتان 169-170.

الصعود إلى الجبل بدافع الإحساس بالظّلم, رأوا أنّ شفاءهم في الإلتحاق بالجماعات المسلّحة في أعالي الجبال. وعدّ هذا الأمر دروشة ربّما لأن من يختارون هذا المصير ليسوا في كامل قواهم العقليّة فهم في هوس و رؤية غير واضحة.

ومن خلال الأمثلة و الشّواهد التّي مضت يمكن أن تخلص بنتيجتين، أولاهما تعدّد العناصر المشكّلة للصّورة و ثانيهما كلّية هذه العناصر وائتلافها وتداخلها، إذ أن المكوّنات التّي تعمل على صياغة أي ظاهرة لا تبقى كما هي قبيل تشكيلها و بعده، حيث تبدو قبيل التّشكيل وحيدة متفرّدة، ولكنّها بعد التّشكيل تصبح أكثر جدليّة وذات علاقات مترابطة يؤثّر بعضها في بعض و يغتني بعضها ببعض، ونحن حين ندرس نلاحظ هذا التّداخل وهذه الكلّية التّي اكتسبها عبر النّسق الكلّي.

5. تراسل الحواس و الألوان:

يدير بعض الباحثين مصطلح تراسل الحواس لتحليل ملكة الخيال وتلمس دور الحواس مجتمعة في تغذيتها بمواد الصّورة الفنّيّة تشكيلها، وهم في عملهم هذا يستضيئون بطائفة من العلوم المعاصرة الحيويّة والنّفسيّة ويدخلون مع أصحابها في خلافات نظرية للتّمييز بين العقل و الذّاكرة و الذّهن و الخيال، فيستوي مفهوم مصطلحهم غامضاً لا يستقرّ على حدٍّ يمكن الارتكان إليه والأخذ به وقد تلقّفنا مصطلح تراسل الحواس على الرّغم من هذا كلّه مجتهدين في أن نستخلص له مفهوما يلائم ما يقبل عليه بحثنا من دراسة الصّورة الفنّيّة [1]. تراسل الحواس في البلاغة أن تعتبر بحاسة ومن الحواس الخمس بدلا من الحواس الأخرى، كأن تعبّر بحاسة السّمع بدلا عن حاسّة البصر و ما شابه ذلك، ويقول الأستاذ نذير العظمة: { إنّ تحوّلات البصري إلى سمعي و السّمعي إلى بصري وتداخل الحواس وتناغمها إن هو إلّا معبّر عن النّفس الإنسانيّة الواحدة، فليس عجيبا أن تتجلّى هذه الوحدة غير المخيّلة الّتي تعود إلى

[1] د.كامل حسن البصير، بناء الصّورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العراقي، 1407-1987، العراق، ص428.

الواحد في الأعمال الفنّيّة، إنّ تراسل الحواس عبر المخيّلة أمر يثير الدّهشة ينقشه فنّان على زجاج كأس صورة مجسّمة من خلال الرّؤية و العين تبدعه في مخيّلة الشّاعر بالكلمة في قصيدة شعريّة }[1].

تراسل الحواس هو أسلوب بلاغي من أساليب القرآن الكريم ولكتاب الله الأسبقيّة طبعا في عدد من الآيات الكريمة قبل أن نقرأه عند الرّمزيين، فقد تحدّث علماءنا عن المفسّرين والمحدثين عن هذا الأسلوب البلاغي في كتاب الله العزيز يقول **الإمام الرّازي** (ت 606هـ) في تفسير قوله تعالى: [ذوقوا مسّ سقر] [2] قوله : { 'ذوقوا' استعارة فيه حكمة هو أنّ الذّوق من جملة الإدراكات فإن المتذوّق إذا لاقى اللّسان يدرك أيضا حرارته وبرودته وخشونته وملامسته، كما يدرك سائر أعضاءه الحسّية ويدرك أيضا طعنه ولا يدركه غير اللّسان، فإدراك اللّسان أتمّ فإنّ الذّوق إدراك لمسي أتمّ من غيره في الملموسات فقال 'ذوقوا' إشارة إلى أنّ إدراكهم بالذّوق أتمّ الإدراكات في العذاب وشدّته إيلاما بطول مدّته ودوامه، ويكون المدرك لا عذر له يشغله وإنّما على أتمّ ما يكون من الإدراك فيحصل الألم العظيم}

و الشّواهد كثيرة في كتاب الله العزيز التّي جاءت بهذا الأسلوب البلاغي الذّي يعبّر عن المعنى بصورة دقيقة جدّا فيجعله أكثر تأثيراً في النّفوس و أوقع في القلوب كما أنّ هذا الأسلوب موجود في الشّعر العربي، وكلّنا نحفظ قول بشّار بن برد:{ يا قوم أذني لبعض الحي عاشقةٌ و الأذن تعشق قبل العين أحياناً}. فجعل الأذن وهي حاسة السّمع عاشقة بطريقة الإسناد المجازي الاستعاري، فهو وإن كان أعمى إلا أنّ ما سمعه عن جمالها و صفاتها جعلته كأنّه يراها بعينه و يبصرها أمامه[3].

---

[1] موقع جسد الثقافة، الشعر الفصيح.

[2] سورة القمر، الآية 48.

[3] فخر الدّين محمد الرّازي، التفسير الكبير(مفاتيح الغيب)، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1421-2000، ص29 /79.

و تراسل الحواس بوصفه أسلوبا بلاغيّا ففي كتاب "عن بناء القصيدة العربية " للدكتور عالي عشري زايد ما يدلّ على شيوع هذه الوسيلة من وسائل التّصوير الشّعري في القصيدة العربيّة الحديثة و أسرف فيها الشّعراء و خاصة في بداية التأثير الرّمزي في الشّعر العربي المعاصر وعن طريق هذا التّراسل تتجرّد المحسوسات عن حسّيتها و مادّيتها و تتحوّل إلى مشاعر و أحاسيس خاصّة ذلك أن اللّغة في أصلها رموز اصطلح عليها البشر لتثير في النّفس معاني و عواطف خاصّة والألوان و الأصوات و العطور تنبعث من مجال وجدانيّ واحد فإرسال صفات الحواس بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النّفسي كما هو أو قريبا ممّا هو وبهذا تكمل أداة التّعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدّقيقة و في هذا النّقل يتجرّد العالم الخارجي عن بعض، خاصّة المعهودة ليعبر فكراً أو شعوراً وذلك لأنّ العالم الحسّي صورة ناقصة لعالم النّفس البشريّة الأغنى و الأكمل.

ومن هذا قول الشّاعر عبد المعطي الهمشري:

هيهات أن أنسى بظلك مجلسي

و أنا أراعي الأفق نصف مغمضٍ

خنقت جفوني ذكريات حلوة

من عطرك القمح و النّغم و الوضيء

فانساب فبك على إكليل مشاعري

ينبوع لحن في الخيال مفضفض[1]

فالعطر عند الهمشري قمري و النّغم مضيء و اللّحن مفضفض بلون الفضّة.

[1] موقع جسد الثقافة، الشعر الفصيح.

و بعد، هذه لمحة موجزة و سريعة عن هذا الأسلوب البلاغي الجميل و الحديث فيه طويل (وحسبي الإشارة لمن أراد إشباع فضوله)[1].

وكتعقيب على ما تقدّم آنفاً في كون الأسلوب موجود في الشّعر العربي في قوله لا أعرف لماذا لم أكن أفهم بين بشار بن برد بصورة تراسل الحواس، بل بصورة الحقيقة أي أنّه أُعجِب بغناء المرأة و صوتها فأحبّها، لا لأنّ آخراً ينقل له حسنها فصوّرها في ذهنه بأجمل صورة ربّما هي القراءات المختلفة للنّص.

[1] أمجد حميد عبد الله، نظرية تراسل الحواس الأصول و الأنماط، الإجراء، الحقوق محفوظة لشبكة الفصيح.

الفصل الثّالث:

الصّورة الفنّيّة في مرحلة التّأسيس الفنّي

1. البناء الواقعي للصّور.
2. الصّور المتلاحقة (المكتظّة).
3. الصّور الارتداديّة (صور الطّفولة).
4. الصّور الإشراقيّة الصّوفيّة.

1.البناء الواقعي للصّور :

رأينا في الفصل السّابق أنّ الشّاعر الجزائري اعتمد في بناء صوره على الوسائل المجازية التّقليديّة في الغالب، وقد تطوّرت هذه الوسائل عند بعض الشّعراء فوجدنا من يعمد إلى إضفاء الحالات الشّعورية على صوره و ابتكار صور الطّبيعة و الصّور الكلّية و المزج بين الحواس، إلّا أنّ الشّاعر لم يقف عند هذا الحدّ، فقد اعتمد أيضا على البناء الواقعين باستخدام صور خالية من أي استخدام مجازي للكلمات، ومع ذلك تؤدّي وظيفتها الفنّية كأحسن ما يكون الأداء.

وبذلك نقول أنّ الشّاعر المعاصر كسر الحدود القائمة بين فنون الأدب(الشعر و النثر) فعمد إلى استغلال فنّ القصّة في بناء النّص الشّعري وقد استطاع بفضل ذلك أن يتجنّب أسلوب المباشرة و التّقريريّة كما أصبح قادراً أكثر من ذي قبل على الإيحاء بالعواطف الذّاتيّة، عن طريق صور متماسكة تحقّق وحدتها البنائيّة في إطار قصصي متميّز[1].

فكما يقول محمّد بنيس:{ فالذّاكرة الشّعريّة بئر طافحة حتى القرار بخزين لا ينتهي من القراءات المنسيّة و الواعية، و لا تتمّ القصيدة بمعزل عن تلك البئر الغاصّة بخزينها المتلاطم، فهي ليست نتاجاً تلقائيّاً، بل عمل يستند إلى خميرة من الخبرات و القراءات التّي تنتشر في ثنايا النّص لتتجسّد بعد ذلك عبر مراياه المتشكّلة صياغة و أبنية و تقنيات}[2].

وحين نتأمّل الشّعر الجزائري المعاصر فإنّنا نلمح إلى ظهور العنصر القصصي فيها فهاهو الشّاعر محمّد بلقاسم خمّار وهو يستحضر النّص القرآني في شكل قصصي يتلخّص في كلمات طافحة بالعبرة فيقول:

وما بين صبيحة وضحاها

---

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنّية في الخطاب الشّعري الجزائري، ص151.

[2] محمد بنيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكميلية، دار التّنوير، بيروت، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط2، 1985، ص251.

دهاها (حبيبتنا) ما دهاها

تنادت ثمود بطغيانها

على (صالح) واستثارت أذاها

وهبت إلى عقر (ناقته)

فغارت مياه..وفاضت دماها

وها أنّنا اليوم في نكبة

نناشد أن لا يطول مداها[1]

فقصته ثمود التّي يذكّر بها القرآن الكريم في غير ما موضع من سورة و آياته استثمرها الشّاعر من خلال رموزها الثّلاثة "ثمود، صالح، النّاقة" * لاستخدام مفردات التّراث الرّوحي الدّيني لإثارة وجدان القارئ و استدعاء ذكرياته و ما لها من ارتباطات بالنّص القرآني. فمن شأن هذه الإشارة أن تحشد القارئ إلى وصف الشّاعر و تريه قصده الشّعري بطريقة مؤثّرة ألا و هي الاتّعاظ بمصير الأمم السّابقة التّي كان هلاكها على يد القدر الإلهي لما بدّلوا و كفروا بأنعم الله. فالشّاعر عند اختياره نصّا معيّنا كنصّ مصدري إنّما يختار هذا في إطار تجربته الشّعرية و الحياتيّة، ووفقا لاعتبارات و شبكة علاقات معقّدة لكي يفضي إلى هذا النّص المصدر أو يجعله ينفجر بإمكانات جديدة في حواره مع نصه المبدع، فهو يبني قصيدته فوق قاعدة من النّص المصدري بكلّ ما يحمله من تجارب و أبعاد نفسيّة و تاريخيّة و ثقافيّة[2].

و لا تزال هذه القصّة القرآنيّة حاضرة في المتن الشّعري الجزائري فهذا فاتح علاق يقول:

---

[1] مصطفى بلقاسم خمّار، تراتيل حلم موجوع، ص73-74.

*ذكِرت قصة ثمود في القرآن الكريم في سور كثيرة: الحاقة، ص، النّجم، ابراهيم، القمر، الشّمس.

[2] رمضان صبّاغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر، دار الوفاء، الاسكندريّة، 2002، ص239.

كذّبت عاد بالنّذر

وراغت ثمود إلى ناقتي

بعد أن تاب قلبي إلى النّهر[1]

فهذا النّمط من الإشارة يقدّم للشّاعر عوناً كبيراً لتركيز ما يريد قوله و تكثيفه بناه التّعبيري أيضا إذ أنّ قدراً كبيراً من التّداعيات يمكن إثارته بأقلّ قادر ممكن من الكلمات و تلك إحدى مزايا استخدام الإشارة في الشّعر.

ومن الأمثلة أيضاً كذلك قول عبد الله حمادي:

يسجّى بها شجر الغضا

برداً.. سلاماً

منبع النّار

ومنهل الصّالحين (....)[2]

ففيها إشارة واضحة إلى قصّة إبراهيم عليه السّلام التي توحي بالصّراع القائم بين أنصار الحقّ و أنصار الباطل، فهذه النّار التّي تعتبر ظلماً في قصة إبراهيم نجدها تتكرّر عند

الشّاعر لتأخذ معنى و سياقاً آخر حيث يقول:

آنست ناراً... رياضاً للعارفين[3]

---

[1] فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريّين، دار هومة، الجزائر، 2001، ص27.

[2] علي جعفر العلّاق، الشّعر و التّلقّي، دار الشّروق للنّار و التّوزيع، ط1، 2002، ص133.

[3] عبد الله حمادي، البرزخ و السّكين، ص126.

فالإشارة بالنّار هنا غير الإشارة بالنّار في الموضوع السّابق، فالنّار الثانية متعلّقة بقصّة موسى عليه السّلام وهي قبس نورانيّ كانت بدايتها ناراً ونهايتها وحي.

لكنّ هذه النّار تأخذ أبعاداً أخرى عند الشّاعر فاتح علاق في قصيدة "إيمان":

سيعود إبراهيم محتطبا

حتى يرى نمرود في اللّهب

يا نار كوني حارّة أبداً

لا تتركي أثراً على التّراب[1]

لقد استدرج الشّاعر إلى قصيدته نصّا آخراً لكنّه دمجه ضمن قياس جديد فإبراهيم في النّص الغائب، جمع الحطب من أجل إحراقه، وجاء الأمر الإلهي بأن تكون النّار برداً وسلاماً عليه ولكنّ الشّاعر يرى أنّه لابدّ من تحوّل مقاييس الحياة ليعود لإبراهيم حقّه وقد كان مظلوما و يقتصّ من النّمرود الذّي زعم الرّبوبيّة وزعم قدرته على إيحاء الموتى و إماتة النّاس. و القصاص العادل في إيمان الشّاعر أن لا تكون هذه النّار برداً و سلاماً، إنّما مقتضى القصاص أن تكون حارّة دائما من كل أولئك الظّالمين.

و أمّا قصيدة 'ما الحبّ إلّا لها ' لـ يوسف وغليسي فتسنّد في بعض أجزائها إلى قصّة النّبي يوسف عليه السّلام، وفيها إحالات إلى القصّة القرآنيّة في صورة واقعيّة بيعة فقال :

صار لي عصبة حاسدون

صرت يوسفَ يا إخوتي.. فاقتلون

اقتلوني وحيدا

وإن شئتم

اطرحوني بعيداً

[1] عبد الله حمادي، المصدر السّابق، ص129.

ليخلو وجه بلادي لكم.[1]

إن كان الشّاعر يضفي على القصّة معنى لآخر فيوسف في النّص القرآني حيكت المؤامرة ضدّه على غير علم منه، ليخلو لإخوته وجه أبيهم، ولكنّ الشّاعر هنا يوظّفها في سياق آخر جديد.

و لا يزال الشّاعر يستلهم من القصّة ذاتها زاداً آخر لتجربته الشّعوريّة:

أنا لست العزيز

ولكنّي بزليخا أحقّ

فمن ذا يقول لنا هيت يا ربّنا؟

وهممت.. وهمت

فكان انتشاء المدى في زمان الفنا...

كان قصر العزيز برهان ربّي يباركنا

كان.. حقّاً.. قميصي أنا..

كان ذا ممكناً

حين كانت "زليخا" تلقّب بالكاهنة.[2]

فالشّاعر أعاد صياغة القصّة وفق تجربته الخاصّة بوصفها تجربة شعورية خاصة به.

---

[1] الجاحظية، ديوان الجاحظية، منشور التّبيين، المؤسّسة الوطنية للنّشر و الإشهار،الجزائر، 2007، ص133-134.

[2] الجاحظية، المصدر السّابق، ص332,

2. الصّور المتلاحقة (المكتظّة):

إنّ استحضار صورة شيء ما، قد لا يعني بالضّرورة استكمال الشّيء في مكوّناته الذّاتيّة بما كان أن يدّعي العقل أو الخيال الإحاطة بالمرتكزات التّي تساعد على الاستحواذ بمختلف مستوياته، المعنويّة و الذّاتيّة، ومن هنا فالنّص مهما كانت مستوياته هو الآخر يظلّ عالقاً بجملة من الارتباطات الدّاخليّة و الخارجيّة كونه 'مدوّنة حدث كلامي ذي وظائف متعدّدة '[1] يجمعها نواصل مفارق كثيراً ما يعلّلها الحنين إلى الماضي وتذكّر الطّفولة أو الشّباب أو الكهولة أو الشيخيوخة أو الأصدقاء، ومختلف العلاقات التّي ترابطت نتيجة تفاعلات و انفعالات، استظهرتها مثيرات اختلاف الزّمان و المكان وتشابه العلاقات و تطابق المفارقات و التأثر و التأثير في مراحل كثيرة متعاقبة، هذه الصّور وغيرها تتزاحم و تكتظّ في قصيدة "قال سليمان" للشّاعر سليمان جوادي:{ هي رحلة بحث افتراضية وإن كانت وقائعها يوما ما حقيقيّة تلبّست مع رهانات الذّات و ارتباطاتها المتجدّدة: أفتّش عن غير وجهي لألقى الأحبّة مبتسما مثلما عهدوني

أفتّش عن غير ثغري لألقي التّحية دون ارتباك

أفتّش عن غير كفّي لأضغط عن كفّهم جيّدا و لأحضّنهم جيّدا و أدخِلهم في بقايا دمائي.

يبدو أنّ الصّورة التّي يبحث عنها الشّاعر تمتدّ أجزاؤها إلى اتجاهات مختلفة بدءاً بصورة الوجه وتكرار الفعل (أفتّش) الذّي يستمرّ مع رحلة البحث في مختلف دلالاته الجزئيّة و الكلّية، تتحوّل العمليّة إلى ذات مفقودة تحاول أخرى لملمتها تحت تأثير الإندفاع و التّحرّك تجاه مختلف أنظمة الذّات الأخرى (أفتّش–وجهي، أفتّش–ثغري، أفتّش..) فهذا التّداعي و التتّالي مقصود في ذاته، يجمل دلالة الإصرار و ثقل المحنة ومتعة التّصور ولهفة تحقيق الذّات في الآخر(أنشرهم في دمائي) وفي هذه الصّورة يدرك الشّاعر تماماً بأنّه أمام مرآة ذاته التّي لم يستوعب أجزاءها الحقيقيّة ولم يرضِه حاله و استكانة الذّات و تخاذل الأحلام،

[1] ديوان قال سليمان، سليمان جوادي، دار التّنوير للنّشر و التّوزيع، الجزائر، 2008، ص22/15.

مبرّرات كثيرة اختلقها ليعطي نموذجا جيّداً لصورة طبيعيّة لطالما افتقدها في واقعه ولم يلتمسها في ذاته. و الشّاعر أحمد حمدي من الشّعراء الجزائريّين الموجوعين على وطنهم آنذاك، فقد صوّر المعاناة و القهر إبّان الاستعمار أيّما تصوير صاغها في صور متلاحقة تصف الوضع برمّته، إنّ شعر أحمد حمدي وهو يستقي رؤاه من مأساة القهر، حزناً و تشاؤماً وغضباً و تحدّياً وهي الأبعاد التّي تشكلّها مواجهة الأزمة في وجدان الشّعراء، وتعدّ قصيدته التّي يحمل الدّيوان عنوانها وهي "قائمة المغضوب عليهم"،مثالا نموذجيّاً لهذه الرؤيا:

أدخل صخب الشّارع

تمتدّ ضلوعي باحثةً

عن جسدي الضّائع

في بئر الصّمت

أتحسّس رأسي المتأرجح

في قائمة المغضوب عليهم

معروقا يتدلّى كثدي عجوز

و تمتدّ الرؤيا وتتعمّق لتصوّر المأساة في صورة حبّه، وبدا يجيد الشّاعر في مهاوي النّزعة الوطنيّة و القوميّة.

و يبدو الشّاعر أحمد حمدي في ديوانه هذا " انفجارات " قد أرسخ قدماً و أكمل أدوات على طريق التّطوّر الفنّي، فهو ينتقل من الوصف إلى التّركيب ومن الصّورة المسطّحة إلى الصّورة المعمّقة المكتظّة و المكثّفة، أو هو يستبدل العمق بالأفق المستعرض وهو يتقدّم شوطاً آخر– من خلال الخبرة الفنّية حيث توظيف التّراث الشّعبي– بما يتضمّنه من أساطير و أشعار

عامّيّة في التّعبير عن هموم و عذاب إنسان العصر وذلك إلى جانب توظيفه للتّراث التّاريخي و الشّعري، ويتطلّع إلى إثراء تجاربه ورؤاه و تعميقها بالرّموز المستمدّة من الأدب الإنساني[1]

3,الصّور الارتداديّة (صور الطّفولة):

الطفولة مهد الأحلام ومبعث الآمال، وبؤرة الحياة السّعيدة و للإنسان قدرة على العيش بدون تلك الذّاكرة الطّفوليّة التّي شكّلت في مجملها مستقبله وواقع حياته الرّاشدة. و قبل الخوض في الشّعر و ذاكرة الطّفولة لا بدّ من التّعرّف إلى الطّفولة، ومراحلها و أهمية تكوّن الإنسان و تأثير أحداثها على مستقبل أيّامه ثمّ لابدّ من ربطها مع الذّاكرة والمخزون الحدثي الذّي مرّ من خلال ذلك وكيفيّة استرجاعه، و ما هي الأحداث الأكثر تخزيناً في ذات الإنسان من غيرها، وكيف تتأتّى هذه الأحداث ولماذا؟ يحمل الشّاعر في ذاته كباقي البشر مخزوناً عظيماً من الأحداث و الذّكريات التّي تراوده مرّة تلو مرّة تهزّ في داخله ومضات الطّفولة لتخرج شعراً عذباً وصوراً تذكاريّةً لما كان عليه أو يريد أن يكون[2].

قد يستحضر الشّاعر صور الحزن الطّفولي، والفقد و الإحساس بالضّياع، من خلال تداخل الحواس في المشهد الحزني إلى الماضي الجميل، يقول رضوان :

كيف لي أن أصافح قاتل حلمي

و سارق بيتي و كرمي

و محراث جدّي

' دمايته '

و تراتيله في الصّباح الفدّي

---

[1] مجلّة الرّافد، الشّارقة، ع141، مايو.

[2] كمال دسوقي، علم النّفس و دراسة التوافق، دار النّهضة العربية، بيروت، 1984، ص293.

و وشم فلسطين من كفّ أمّي

و تطريزة 'البط' من صدرها

حلمها...

أن ترانا صغاراً ' ننطّ ' على حجرها

... والزّمان البهيّ[1]

تتداعى أحاسيس الشّاعر لتتصهر في قالب تعبيري مملوء بالحسرة التّي تلقي ظلالها المكتنزة بالحزن و رهافة الإحساس على المتلقّي، من خلال انقطاع الماضي الجميل عن واقع الشّاعر المعتصر مرارةً و ألماً فتتداخل صور البيت و الكرم و دماية الجدّ مع تراتيله، ووشم فلسطين على كفّ أمّه، وتطريزة البط على ردائها، مع تلك الأحاسيس الدّاخلية المختلطة بحركات أولادها (ننط) من حولها، وهذا ما ينسجم مع القول بأنّ " العمل الأدبي استجابة معيّنة لمؤثرات خاصّة، تصدر عن مجموعة القوى النّفسية" [2]. الشّاعر إنسان، إلا أنّه يملك حسّاً رؤيويّاً و لغويّاً مختلفاً عن الآخر فينظر للأشياء من زوايا مغايرة لما ينظر إليها الإنسان العادي، إلا أنّها تعبّر عن وجدانه و إحساسه بها، فعند قراءة مقطع من الذّاكرة الطّفوليّة لدى أحد الشّعراء، ينبري المتلقّي للقول (إنّها تعبّر عن ذاتي) أو تصوّر طفولتي إذ 'يبقى مأسوراً لماضيه، يظلّ يحيا بحنين دائم إلى ماضٍ لا يعود وكثيراً ما تناهى إلى أسماعنا قول الآخرين، وهم يتحسّرون على مواضيهم السّالفة.

يعمد بعض الشّعراء إلى الإعتماد على تداعي المعني أو الصّور في استجلاب ذاكرته الطّفوليّة، كأن تستجلب صورة واقعيّة صورة خياليّة أو باطنيّة (عقله الباطن) لم يصرح بها

[1] عبد الله رضوان، البنى الشّعريّة، ص257.

[2] أبو الرضا، الاتجاه النّفسي في نقد الشّعر، ص26.

صغيراً، لكنّها تحضر طوعاً في إبداعه كبيراً وهذا ما حصل في صورة نزار قبّاني التّي يقول فيها :

و ليس عندي صور فوتوغرافيّة

فقد كنت في الثّالثة من عمري

إنّني لا أحبّ التّصاوير

كلّ يوم يتغيّر لون عيوني

كلّ يوم يتغيّر مكان فمي

إنّني لا أحبّ الجلوس

على كرسيّ المصوّرين

و لا أحبّ الصّور التّذكارية[1]

استدعت صور جواز السّفر (الفوتوغرافيّة) كرهه للصّور طفلاً، حتى كراسي المصوّرين تثير في وجدانه حنقاً تجاه الصّور، ذلك أنّه يشعر بتغيّر شكله و تضاريس جسده من يوم لآخر كما أنّ تشابه أطفال العالم في نظره يشكّل ضغطاً نفسيّاً على الشّاعر، ونزار كما هو معلوم منذ طفولته هو نرجسيّ النّزعة، لا يقبل إلا تميّزه و تفرّده على الآخرين، والصّور وجدانية صرفة، تصور بواطن النّفس و الرّغبة الدّاخلية منذ الصغر نحو الرّضا عن الذّات أو عدمه، طفل يكره تغيّر لون العيون وعدد الأسنان و تضاريس الوجه و الجسد. وفي قصيدة " خربشات طفوليّة " يصوّر الشّاعر ذهنيّة الطّفل في تصوّره للأشياء[2].

[1] نزار قبّاني، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص421.

[2] المصدر السّابق، ص31.

و الحقيقة أنّ استنباط التّجربة الطّفوليّة في كثير من الأحيان يدفع الشّاعر إلى التّعبير من خلال الآخر عن تجربته الذّاتيّة، وقد تكون صورة الأب صغيراً عند نخلة قد انعكست في هذا النّص على ولده من ناحية ونوع من حماية الذّات من ناحية أخرى، إذ الأبناء استمرار للوجود و البقاء في ظلّ التّهديدات التّي يواجهها الشّاعر كلّما تقدّم في العمر[1].

ومن اللّافت للنّظر استدعاء الشّعراء لذاكرتهم الطّفوليّة عندما يكونون تحت وطأة الواقع المقلق المؤلم، الذّي يشكّل أرقاً و ضيقاً و ثورةً في النّفس، يبحث من خلالها عن هدأتها و إعادة توازنها فتأتي المقارنة النّصيّة بين زمنين على هذا الأساس، ومن هنا فإنّ دراسة الأثر لا تقودنا إلى موضوعيّة في نقد العمل الأدبي و إنّما "لابدّ من موقف علمي من هذه المادّة التّي نريد تفسيرها والحكم عليها، أي ربط الأثر بظروفه الطّبيعيّة [2]، وهذا ما ذهب إليه (فيلمان وتين) و (هنيكان) و (برحيه) فشاعر مثل إيليا أبو ماضي، يقف أمام مرآة الزّمان ليجد نفسه أمام أشياء ثلاثة (الطفولة، الشّباب، الشّيخوخة) تتنازع عواطفه، وتضغط على مناطق اللّاشعور في ذاته، ممّا يدفعه إلى الهيام في مناطق الطّفولة يقول:

فشعرت كأنّي أضطرب وكأنّ خطاه على قلبي

يا نفسي ما هذا الفرق؟ لا رمح معه و لا نبل

و إذا بالطّفل يخاطبني بكـلام لا يـتـكـلّـفه

و يمازحني و يداعبني فكأنّي شخص يعرف

ما بالك متمسّكا كمداً قم نلعب في فنيئ الشّجر [3]

---

[1] أمين نخلة، ديوان أمين نخلة، المجموعة الكاملة، مؤسّسة جائزة عبد العزيز البابطين، 2001، ص90.

[2] كار لوني وفيلو، النّقد الأدبي، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1973، ص46.

[3] إيليا أبو ماضي، الجداول، ص106.

إنّ مجرّد العودة إلى ذاكرة الطّفل وصورته تجعل فرائض الشّاعر مضطربة قلقة خائفة من التّسليم ببراءة الصّورة ونعومة ملامستها لقلبه ذلك أنّه سيعود إلى مرآة المرح و السّرور، تلك المرآة المنكسرة التّي علاها غبار السّنين، ليمضي بعد وقفة الخوف إلى الدّخول إلى عوالم الطّفولة فيغيب الحاضر كلّيا، ويسلّم الشّاعر نفسه لاسترجاع ذاكرته الطّفوليّة و يغوص في صورة طفولية مكسوّة بالبراءة و الحنين للماضي فيقول :

و نهزّ الأغصن و العمدا و نذود الطّير عن الثّمر

أو نصنع خيالا من قصبٍ أو طيارات من ورق

و مدى سيوفنا من خشب و نجول ونركض في الغرق

أو نأتي بالفحم القاتم و نصوّر فوق الأبواب

تتينا في بحر عائم أو ليتا يخطر في الغاب

أو نجيل ماءاً و تراباً و نشيّد بيوتاً و قباباً

أو نجعل من أنصابا أو نضع حلوى وكباباً

متّلت الطّفل و دنياه فأجبّت نفسي دنياه

و وددت لو أنّي إيّاه بل خِلت كأنيّ إيّاه[1]

يمثّل المقطع وقوف الشّاعر أمام مرآتين متقابلتين تصبح كل واحدة منهما خلفيّة مشوّهة للأخرى، الأولى مرآة الهروب من الواقع و النكوص إلى عوالم الطّفولة، و الولوج إلى الملامح الحقيقيّة للنّفس البشريّة كما يريدها الشّاعر، أو ينحو إلى ناحيتها عقله الباطن و ملكاته الدّاخليّة الدّفينة، في عالم بريء، مليء بالسّعاة و الفرح و الأحلام الورديّة المرسومة بحبر الآمال، وطباشير السّذاجة،يقابلها على الوجه الآخر خلفية الواقع المرّ الّذي يعيشه، و يعضّ

[1] المصدر السّابق، ص107.

بنواجذه القويّة على وجدانه، فيخدش الرّوح الملتصقة بجلد لا يواري العظم،فتتكشف نوازع الصّورة الحقيقيّة المعبّرة عن الألم و الحسرة و الآهات الدّفينة، الظّاهرة على نتوءات الوجه وبياض الرأس وجحوظ الحاجبين،فتصبح كلّ مرآة مشوّهة للأخرى تتنازعان في نفس الشّاعر فتبعثران أوراق الأمل في ذاته، فتخرج بعفويّة الفنّان تلك الصّورة المتشظّية للرّوح الشّاعرة[1].

[1] ورنوك، الذّاكرة في الفلسفة و الأدب، ص215.

4. الصّورة الصّوفيّة الإشراقيّة :

لقد كان ظهور الشّعر الصّوفي في أدبنا العربيّ معاصراً لظهور التّصوّف ذاته، فقد عبّر أوائل التصوّف عن أنفسهم و طرقهم و حبّهم الإلهي شهراً، كما لو كانوا قد اختاروا هذا الفنّ البديع الرّفيع حتى يكون وسيلتهم في نشر التّصوّف و أصوله، و منذ فجر التّصوّف و حتى اليوم، يتّخذ الصّوفيّة من شعرهم قالباً للتعبير عن المحبّة التّي تعني عندهم طريق الوصول إلى الله تعالى.

و قبل أن نتحدّث عن هذا اللّون من الشّعر الصّوفي و خصائصه يجدر بنا أن نعرف معنى التّصوّف نفسه، على أنه فلسفة المسلمين، علمهم في الأخلاق، كما قال آخرون أنّه منطق عرف التّصوّف. وفي تحديد معنى التّصوّف، يطالعنا أكثر من رأي و تفسير، فهناك من يقول أن كلمة التّصوّف مأخوذة من كلمة "صوفيا" اليونانيّة و عناها الحكمة وهناك من يقول أنّ الكلمة منسوبة إلى لبس الصّوفِ الخشن الذّي تعوَّد الصّوفية لبسه منذ القدم، وهناك من يقول هي نسبة إلى الصفة وهي مكان بآخر مسجد الرّسول صلّى الله عليه وسلّم وهناك من يقول هي نسبة إلى قبيلة ' صوفة ' التّي كانت منقطعة لخدمة الكعبة و هناك من يقول غير ذلك من الآراء و التفاسير، ومهما كان القول و الرّأي فإنّ علماء الأخلاق و التهذيب الرّوحي يقولون أنّ حقيقة التّصوّف الكاملة الفاضلة هي مرتبة الإحسان التّي يفسّرها عليه الصّلاة و السّلام :{ الإحسان أن تعبد الله كأنّك تراه، فإن لم يكن تراه فإنّه يراك}. ومعنى هذا أنّ التّصوّف الصّادق هو الذّي يقوم على إخلاص العبادة لله، بلا تصنّع ولا تكلّف ودون رياء أو نفاق، وذلك يقتضي أن يكون مسلما حقّاً و أن يكون مؤمناً صدقاً، ويحسن الجمع بين إسلامه و إيمانه، و يزّينهما بإحسانه و إتقانه، عن طريق المراقبة لله و المحاسبة للنّفس، وقبل أن يصير 'حاسبوا أنفسكم قبل أن تحاسبوا ' أنّ الحساب لغيرها، كما قال الفاروق عمر بن الخطّاب رضي الله عنه: (تحاسبوا وزنوا أعمالكم قبل أن توزن عليكم و تهيأوا للعرض الأكبر، يوم تعرض على ربّكم لا تخفى منكم خافية).

وهناك اصطلاحات صوفيّة تشير إلى هذه المعاني، كالصّفاء وهو عند الصّوفيّة يُقصد به التّوحيد الخالص الذّي أقرّت به كل الأرواح قبل خلق الأجساد. وهناك التّواضع وهو واحد من أهمّ الأخلاق الصّوفيّة الّتي يتحلّى بها المبتدئ و الواصل على حدٍّ سواء، وهو علاج لما جُلِبت عليه النّفس من الكِبر. وهناك رموز صوفية كالخمر مثلا ويقصد به أنوار الله والسكر و يقصد به سكر الأرواح، و هناك عند الصّوفية ما يُعرف بتجلّي الأسماء الإلهية، وهي حالة من التّرقي الصّوفي تكون بعد الفناء التّام وينبغي أن نلاحظ أن التّصوّف ليس همهمات ولا تمتمات، و ليس خروجاً على شريعة الله و أحكامه في قليل أو كثير، فالتّصوف الصّحيح أساسه التّقييد بالقرآن و السّنة و الخضوع لأوامر الله و أحكامه، و كل من خرج على حكم الله و أمره، فدعواه أنّه متصوّف دعوى باطلة لا يقِرّها سرع و لا عقل، والتّصوّف ليس بالمظاهر و الأشكال، ولا يلبس المرقّعات أو تعليق المسابح، بل هو أن يعمر الإنسان و يتّق و يملأ صدره بالإيمان 'يعمّر صدره بالصّلة بالله و الخوف منه و الرّجاء فيه' والله عزّ وجلّ جلاله يقول في سورة الطّلاق [ومن يتّق الله يجعل له مخرجاً ويرزقه من حيث لا يحتسب، ومن يتوكّل على الله فهو حسبه، إنّ الله بالغ أمره، قد جعل الله لكلّ شيء قدر][1].

وهناك كثير من أدعية التّصوّف يتوّهمون أو يزعمون أنّ التّصوف معناه عدم السّعي أو عدم العمل و يظنّون أنّ التّصوف كسل و بطالة ونفور من الجهد والإجتهاد في شعاب الحياة الفاضلة الطّيبة، لو قبلنا هذا التّصوّر المنحرف للتّصوّف لكل لفظة قبلة لكان نكبة على المجتمع الإسلامي وكان متمرّداً على توجيه الحقّ [فإذا قُضِيت الصّلاة فانتشروا في الأرض و ابتغوا من فضل الله واذكروا الله كثيرا لعلّكم تفلحون] صدق الله العظيم.

[1] الطّلاق، الآيات 2-3.

و يظهر أنّ الذين حملوا على التّصوّف و أهله تلك الحملة القاسية الشّعراء كانوا متأثّرين بتلك الصّورة التّي رسمها للتّصوّف أولئك الأدعياء الذّين لم يصدقوا في إيمانهم و إحسانهم، ولم يتقنوا العمل الجامع بين خيري الدّنيا و الآخرة، مع أنّ الأثر الإسلامي الحكيم يقول:{اعمل لدنياك كأنّك تعيش أبداً، واعمل لآخرتك كأنّك تموت غداً}.

و على الرّغم من أن بعضهم يرجع بأصول التّصوّف إلى أيام الصّحابة، بل إلى أيّام النّبوة، إلا أنّ الأكثر شيوعاً بين الباحثين هو أنّ البداية الحقيقّية للتّصوّف كنمط متفرّد من التّقرّب إلى الله كان إبّان القرنين: الثّاني و الثّالث الهجريّين وهما القرنان اللّذان شهدا ميلاد الشّعر الصّوفي، هو نفسه بدء التّصوّف. وما إن جاء القرن السّادس، حتى كان الشّعر هو أكثر أدوات التّعبير الصّوفي شيوعاً، والحبّ هو أكثر ما يميّز به شعر الصّوفيّين ويجعل من أشعارهم قصائد نورانية تخلب اللّب وتستحوذ الفؤاد، فالحبّ الصّوفي يتّخذ فيه من الذّات الإلهية موضوعا يدور حوله، وفيه يصف الحبّ ولذّته، وما يجده من لوعة و أسى أو قرب ووصال، وكذلك ما يمرّ به فتصوّفه من مقامات و أحوال و مجاهدة مستمرّة للنّفس وما يتعرّض له من فيض ربّاني وإلهام قلبي وسموّ. وفي شعر الصّوفيّين يتجسّد هذا الحبّ الصّوفي الإلهي الغامر الذّي نراه ينقسم في شقّين: شقّ يتعلّق بحبّ الله تعالى للعبد، وآخر يتعلّق بحبّ العبد لله وكلاهما أفاض فيه الشّعراء الصّوفيّون[1].

لقد قدّم الشعراء الصّوفيّون للإنسانيّة نتاجاً شعريّاً رائعاً و تراثاً خالداً و قد انتقيتُ أنموذجين اثنين لتبيان ذلك الزّاد الفذّ.

عفيف الدين التلمساني ((690 – 610هـ / 1213 – 1291 م))

سليمان بن علي بن عبد الله بن علي الكومي التلمساني عفيف الدين.

[1] مجدي حسين كامل، أحلى قصائد الصّوفيّة، دار الكتاب العربي، ط1، 1997، ص123.

شاعر، كومي الأصل (من قبيلة كومة) تنقل في بلاد الروم، حتى وصل مصر وأقام فيها، وأنجب ابنه الشاعر المشهور شمس الدين التلمساني المعروف بالشاب الظريف وهو أشعر منه. وكان يتصوف ويتكلم على اصطلاح (القوم) يتبع طريقة ابن العربي في أقواله وأفعاله. واتهمه فريق برقة الدين والميل إلى مذهب النصيرية. وشعره مجموع في (ديوان – خ)، مات في دمشق.

صنف كتباً كثيرة، منها (شرح الفصوص) لابن عربي، وكتاب في (العروض–خ) وغيره .

يعد العفيف التلمساني – كما كان ينادى – من الصوفية الذين أثاروا الجدل، ودخلوا في معارك فكرية، وفلسفية، انتهت باتهامه بالكفر والزندقة، وبأنه من أتباع ابن عربي، ومن القائلين بوجدة الوجود، إلى الدرجة التي أطلق عليه ابن تيمية "الفاجر التلمساني" الملقب بالعفيف .

ولكن التلمساني كان رغم جميع اتهامات خصومه شاعراً كبيراً، وكان له شعر غزلي يشرحه شرحاً صوفياً على طريقته، ولكن حتى هذا الشعر لم يسلم من نقد عماء عصره، الناقمين عليه، حتى أنه قيل عنه من جانب أحدهم "لحم خنزير في طبق صيني" نسبة إلى جمال وجودة قالبه الشعري[1].

ولم يترك التلمساني شعراً كثيراً عقب وفاته سنة 690 هـ، اللهم بعض المقاطع الشعرية المتناثرة هنا وهناك، أو الأبيات. ومن شعره الصوفي يقول:

يا غائبين ووجدي حاضر بهم """ وعاتبين وذنبي في الغرام هم
بنتم فلا طرف إلا وهو مضطرب "" شوقاً ولا قلب إلا وهو مضطرم

وهناك أبيات رائعة تعكس مدى ما كان يتمتع به التلمساني من حس شعري، وقدرة على صياغة أفكاره الصوفية بطريقة محكمة، وفي أسلوب عذب، يدخل القلب بلا عناء.

[1] محمد فتوح أحمد، الرّمز و الرّمزية في الشّعر المعاصر، ط3، دار المعارف، القاهرة 1984، ص98.

أَبداً بِذكْرِكَ تَنْقَضِي أَوْقَاتِي """ مَا بَيْنَ سُمَّاري وَفي خَلَواتي

يَا وَاحِدَ الحُسْنِ البَديع لِذاتِهِ """ أَنَا وَاحِدُ الأَحْزانِ فيكَ لِذَاتي

وَبِحُبِّكَ اشْتَغَلتْ حَواسِي مِثْلَمَا """ بِجَمالِكَ امْتلأَتْ جَمِيعُ جِهَاتي *

لاَ يَقْدِرُ الحِبُّ أنْ يُخْفِي مَحَاسِنَهُ """ وَإِنَّمَا فِي سَنَاهُ الْحُجْبُ تَحْتَجِبُ

أُعَاهِدُ الرَّاحَ أَنَّى لاَ أُفَارِقُهَا """ مِنْ أَجْلِ أَنَّ الثَّنَايَا شِبْهُهَا الحَبَبُ

وَأَرْقُبُ البَرْقَ لاَسُقْيَاهُ مِنْ أَربَى """ لَكِنَّهُ مِثْلُ خَدَّيْهِ لَهُ لَهَبُ

يَا سَالِماً فِي الهَوَى مِمَا أُكَابِدُهُ """ رِفْقاً بِأَحْشَاءِ صَبٍّ شَفَّهَا الوَصَبُ

فَالأَجْرُ يَا أَمَلي إِنْ كُنْتَ تَكْسِبُهُ """ مِنْ كُلِّ ذِي كَبِدٍ حَرَّاءَ تَكْتَسِبُ

يَا بَدرَ تَمٍّ مُحَاقِي فِي زِيَادَتِهِ """ ما أَنْ تَنْجَلِي عَنْ أُفْقِكَ السُّحُبُ

صَحَا السُّكَارَى وَسُكْرِي فِيكَ دَامَ وَمَا """ لِلسِّكْرِ من سَبَبٌ يُرْوَى ولاَ نَسَبُ

قَدْ أَيَّسَ الصَّبْرَ وَالسِّلْوَانَ أَيْسَرُهُ """ وَعَاقَبَ الصِّبَّ عَنْ آمَالِهِ الوَصَبُ

وَكُلَّمَا لاَحَ يَا دَمْعِي وَمِيضُ سَنىً """ تَهْمِي وَإِنْ هَبَّ يَا قَلْبِي صَباً تَجِبُ

هِيَ النَّعِيمُ المُقِيمُ في خَلَدِي """ وَإِنْ غَدَتْ في الكُؤُوسِ تَلْتَهِبُ

فَغَنِّ لي إِنْ سَقَيْتَ يَا أَمَلي """ بِاسْمِ التَّي بي عَليَّ تَحْتَجِبُ

السهروردي المقتول ((587-549هـ / 1154 - 1191 م))

لقب شهاب الدين السهروردي عادة بـ"الصوفي القتيل" نسبة إلى مقتله بأمر من صلاح الدين الأيوبي بعد أن اتهمه عدد من خصومه من علماء حلب بالكفر والخروج على السنة. وقد حاول البعض ومنهم ابن صلاح الدين الملك الغازي انقاذه، نظراً لما يجمعهم به من صداقة، دون جدوى، حيث أصر خصوم السهروردي على تنفيذ أمر القتل، وهكذا لقي حتفه.

ويرى البعض أن خطأ السهروردي الوحيد كان هو محاولته الخوض في فلسفة الدين في عصر ليس لدى علمائه استعداد لذلك، كما كان تصوفه يختلف كثيراً عن أقرانه، مما قلبهم عليه، فعجلوا بالتخلص منه، وهو لم يتجاوز الثامنة والثلاثين من عمره .

ورغم سني عمر السهروردي التي لم تتجاوز الأربعين إلا أنه ترك للمكتبة العربية والصوفية نحو 49 كتاباً معظمها في التصوف، ومنها "رسالة أصوات أجنحة جبرائيل"، و "كلمة التصوف"، و "مقامات الصوفية ومعاني مصطلحاتهم"، و"الغربة الغريبة"، و "الكلمات الذوقية والنكات الشوقية"، و "مؤنس العشاق"، و "الواردات الالهية"، و "البارقات الالهية والنعمات السماوية"، و "لوامع الأنوار."

ومع ذلك يبقى كتاب "حكمة الاشراق"، الذي ضمنه السهروردي فلسفته في التصوف "الاشراقية" هو أهم كتبه، وهي امتداد للسلسلة التي بدأها الحلاج، وهو السهر وردي يدعوه باسم أخيه، ويؤلف كتبه في شكل توجهات صوفية، وعلى هيئة رؤى .

وللسهر وردي الذي ولد بـ "سهر ورد" من أعمال "زنجان" أشعار رائعة، كلها يفيض رقة وعذوبة، في إطار فلسفي، وروحاني، قد لا يضاهيه غيره [1].

وسوف نقرأ معا إحدى نورانيات السهر وردي وهي بعنوان "وارحمتا للعاشقين:"

أَبداً تَحنُّ إِلَيكُمُ الأَرواحُ """ وَوِصالُكُم رَيحانُها وَالراحُ

وَقُلوبُ أَهلِ وِدادكم تَشتاقُكُم """ وَإِلى لَذيذ لقائكم تَرتاحُ

وَا رَحمةً للعاشِقينَ تَكلّفوا """ سرّ المَحبّةِ وَالهَوى فَضّاحُ

***

أهل الهوى قسمان: قسم منهمو """ كتموا، وقسمٌ بالمحبة باحوا

فالباحئون بسرهم شربوا الهوى """ صرفاً فهزهموا الغرام فباحوا

والكاتمون لسرهم شربوا الهوى """ ممزوجةً فحَمتْهمو الأقداحُ

***

بِالسرِّ إِن باحوا تُباحُ دِماؤُهم """ وَكَذا دِماءُ العاشِقينَ تُباحُ

وَإِذا هُم كَتَموا تَحَدّث عَنهُم """ عِندَ الوشاةِ المَدمعُ السَفّاحُ

[1] عاطف جودة نصر، الرّمز الشّعري عند الصّوفيّة، ط3، دار الأندلس، بيروت، 1983، ص207.

أَحبابنا ماذا الَّذي أَفسدتمُ """ بِجفائكم غَير الفَسادِ صَلاحُ
خَفضَ الجَناح لَكُم وَلَيسَ عَلَيكُم """ لِلصَبّ في خَفضِ الجَناح جُناحُ
وَبَدَت شَواهِدُ للسّقامِ عَلَيهمُ """ فيها لِمُشكل أمّهم إيضاحُ
فَإِلى لِقاكم نَفسهُ مُرتاحةٌ """ وَإِلى رِضاكُم طَرفه طَمّاحُ
عودوا بِنورِ الوَصلِ مِن غَسَق الدُّجى """ فَالهَجرُ لَيلٌ وَالوصالُ صَباحُ

***

صافاهُمُ فَصَفوا لَهُ فَقُلوبهم """ في نُورِها المِشكاةُ وَالمِصباحُ
وَتَمَتّعوا فَالوَقتُ طابَ لِقُربِكُم """ راقَ الشّراب وَرَقّتِ الأَقداحُ
يا صاحِ لَيسَ عَلى المُحبِّ مَلامَةٌ """ إِن لاحَ في أُفق الوِصالِ صَباحُ
لا ذَنبَ لِلعُشّاقِ إِن غَلَبَ الهَوى """ كِتمانَهُم فَنما الغَرامُ فَباحوا
سَمَحوا بِأَنفُسِهم وَما بَخِلوا بِها """ لَمّا دَروا أَنّ السَّماح رَباحُ
وَدعاهُمُ داعي الحَقائقِ دَعوة """ فَغَدوا بِها مُستَأنسين وَراحوا
رَكِبوا عَلى سنَنِ الوَفا وَدُموعهُم """ بَحرٌ وَشِدّة شَوقهم مَلّاحُ
وَاللَّهِ ما طَلَبوا الوُقوفَ بِبابِهِ """ حَتّى دعوا فَأَتاهُم المفتاحُ
لا يَطربونَ بِغَيرِ ذِكر حَبيبِهم """ أَبَداً فَكُلُّ زَمانِهم أَفراحُ
حَضَروا وَقَد غابَت شَواهِدُ ذاتِهم """ فَتَهَتّكوا لَمّا رَأوه وَصاحوا
أَفناهُم عَنهُم وَقَد كشفَت لَهُم """ حجبُ البقا فَتَلاشتِ الأَرواحُ
فَتَشَبّهوا إِن لَم تَكُونوا مِثلَهُم """ إِنَّ التَّشَبّه بِالكِرامِ فَلاحُ
قُم يا نَديم إِلى المدامِ فَهاتها """ في كَأسِها قَد دارَتِ الأَقداحُ
مِن كَرمِ أَكرام بدنّ ديانَةٍ """ لا خَمرَة قَد داسَها الفَلّاحُ
هيَ خَمرةُ الحُبِّ القَديمِ وَمُنتَهى """ غَرض النَديم فَنعم ذاكَ الراحُ
وَكَذاكَ نوحٌ في السَّفينة أَسكَرَت """ وَلَهُ بِذَلِكَ رَنَّةً وَنِياحُ
وَصَبَت إِلى مَلَكوتِهِ الأَرواحُ """ وَإِلى لِقاءِ سِواه ما يَرتاحُ

وَكَأَنَّما أَجسامهُم وَقُلوبهُم """ في ضَوئِها المِشكاةُ وَالمِصباحُ

مَن باحَ بَينَهُم بِذِكرِ حَبيبِهِ """ دَمهُ حلالٌ لِلسّيوفِ مُباحُ

خاتمة

الخاتمة

قادتني رحلة البحث إلى فكّ شفرات الصّورة الفنّية الحداثية والكشف عمّا يكتنفها من غموض، وغبر ذلك توصّلت إلى النّتائج التّالية:

1. لقد حاول الشّعراء التأسيس للغة جديدة لصيقة بالواقع والحياة اليوميّة فكانت لغتهم تجمع بين آلام النّفس وآلام الوطن، ولقد شكّلت الصّورة حضوراً قويّاً في المتن الشّعري الجزائري من خلال الصّور التّقليديّة والصّور الفنّية والطبيعيّة من الشّعر الجزائري الزّاخر بهاته الألوان.

2. أمّا الصّورة الفنّية في مرحلة التّكوين الفنّي فقد لوحظ خروج الكثير منها عن السّياق المألوف من أجل إضفاء عمق أكبر للمعنى ومن جانب آخر جاءت الصّورة في ثوبين اثنين هما الجانب الذّاتي وقد تجلّ من خلاله آلام الشّعراء وما يلاقونه من آلام نفسية كلٌ حسب وضعيته، وجانب موضوعي لم يخرج في معظمه عن آلام الوطن وجراحه وتلك العشريّة الدّامية، حيث أخذت الصّورة النّفسيّة والكلّية حيّزاً كبيراً من التّصوير الشّعري.

3. على الرّغم من الإهتمام الكبير الّذي حظي به الرّمز لدى الكثير من الشّعراء إلى أنّ المبالغة فيه أحياناً توقع القارئ في الحيرة والغموض والبقاء خارج إطار النّص، وقد حقّقت التّجربة الصّوفيّة قفزة قويّة للشّاعر جعلته يتطوّر بفنّه إلى بلوغ أجواء سحريّة مليئة بالشّحنات الدّلالية الرّمزية.

4. شاعت في المتن الشّعري الجزائري المعاصر وغيره من الشّعر المشرقي أنواع كثيرة من الصّور من بينها تراسل الحواس والألوان، حيث تؤدّي الصّورة هنا بأشكالها وعناصرها المختلفة وظيفة تأكيديّة للدّلالة المراد إيصالها، وقد بدت فيها الاستفادة من الفنون التّشكيلية من أجل المزاوجة بين بلاغة العين وبلاغة الأذن، وإعطاء القارئ حق المشاركة في إنتاج النّص الأدبي بعدما كان مغيبا في العملية إبداعية.

5. الشّعراء الجزائريون لم يتّخذوا موقفاً عدائياً من النّمط العمودي أو الحر، بل معظم الشّعراء كتبوا قصائدهم على النّمطين (العمودي والحر) رغم أن الحضور الأكبر كان للقصائد الحرّة.

6. أظهر الكثير من الشّعراء تحكّما في أدواتهم الفنّية فمرّة نجدهم يمزجون بين البحور الشّعرية، ومرة تكتسي قصائدهم الحرّة حلّة عمودية، مع عدم الإخلال بالمعنى المراد وربّما السّبب في ذلك يرجع إلى عدم ضبط مفهوم محدّد لهذه التّجربة الأدبية الجديدة بين النّقاد أنفسهم.

7. تتميّز لغة الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر بالتّنوّع والثّراء، لأنّ الشّاعر ينقي من معاجم مختلفة، كما تكتسب تراكيبه اللّغوية الانسجام والتّماسك الذّي يدلّ على الطّاقة الإبداعيّة للشّاعر الجزائري المعاصر بالإضافة إلى الخرق اللّغوي والتّوظيف غير العادي للوحدات اللّغوية.

8. ارتماء الشّاعر في أحضان الطّبيعة، حيث انتقى من أنهارها وتظلّل بأشجارها واستنشق عطر أزهارها وغير ذلك من الوحدات الطّبيعية التّي تدّل على رقّة الشّاعر الجزائري والتفاته أخيراً إلى ذاته للتّعبير عن أحاسيسه ومشاعره، لذلك شكّل المعجم الطّبيعي حيّزاَ لا بأس به في المدوّنة الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة.

9. قدرة الشّاعر الجزائري على مسايرة العصر والتّي تظهر في الصّورة المكتظّة و الصّور الإشراقيّة الصّوفية، فقد أبدع الشّاعر في تضمين أشعاره لصور متنوّعة في نسيج مبهر يدلّ على قوّة انسجام و اتّساق الخطاب الشّعري، وكذلك التّنوّع اللّغوي الذّي وظّفه إذ يكشف هذا عم مواكبة الشّاعر لتطوّر العصر و لحاقه بركب النّظريّات النّقدية المعاصرة

10. تنوّع بنية الصّورة الشّعرية بين التّصوير البلاغي والرّمزي الذّي عبّر عن أحاسيس الشّاعر وأفكاره وممّا دلّ على قدرة الشّاعر الجزائري على الجمع بين أرض الواقع وسماء الخيال فأطلق صوره بكلّ حريّة، لإضفاء عمق دلالي واسع.

11. إعطاء بُعد تدوالي للصّورة الشّعرية الأمر الذّي يحقّق اتّصال بين القارئ والنّص والمبدع، ومن هنا إمكانية الوقوف على مقصدية الشّاعر وملأ أفق توقّع القارئ لأن الملقّي يضطلع بمهمّته ملأ الفراغ الذّي يحدثه الأثر أثناء عمليّة القراءة.

وفي الأخير أظنّ أنّي أتيت على إزالة غبار الغموض لنقاط معيّنة فيما يخصّ الصّورة الفنّية الحداثية و من خلال المدوّنة التّي اعتمدتها و التّي كانت بمثابة عيّنة مثمرة للبحث، ومع ذلك كل هذه الملاحظات و النتّائج، إلّا أنّها تبقى مجرّد استقراء ناقص للمتن الشّعري الجزائريّ المعاصر بما يشكّله من عناصر فنّية تجعله يسحقّ إلتفاتة الدّارسين و النّقاد لأنّ الفنّان كما يقول توفيق الحكيم: " لا يهدم الذّم و لا القدح بل يدعمان وجوده إنّما الذّي يهدمه حقّاً هو الإهمال ".

قائمة المصادر
و المراجع

قائمة المصادر و المراجع:

- القرآن الكريم (برواية ورش عن نافع).

أولا: المصادر

1. عبد الحميد هيمة، الصّورة الفنّية في الخطاب الشّعري الجزائري، دار هومة للطّباعة و النّشر، طُبع في 2005، الجزائر.

ثانيا: المراجع

أ / الكتب باللّغة العربيّة:

2. أحمد شنة، من القصيدة إلى المسدّس، مؤسّسة هديل، الجزائر، ط1، 2000.

3. الأزهر عطية، السّفر إلى القلب، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

4. إبراهيم الغنيم، الصّورة الفنّية في الشّعر العربي، الشّركة العربيّة للنّشر و التّوزيع، الرياض، 1415هـ.

5. إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الإنجلومصريّة، القاهرة، ط3، 1965.

6. إبراهيم رماني، أوراق في النّقد الأدبي، دار الشهاب، باتنة، 1985.

7. بوزيد حرز الله، الإغارة، دار الحكمة، الجزائر، ط2، 2007.

8. توفيق الحكيم، فنّ الأدب، الشّركة العالميّة للكتاب، د ت.

9. جابر عصفور، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، دار التّنوير للطباعة و النّشرن بيروت، لبنان، ط2، 1983.

10. حسن دواس، أمواج و شظايا، المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، الجزائر، 2002.

11. حكيم الميلود، جسد يكتب أنقاضه، منشورات التّبيين، الجاحظيّة، الجزائر، 1996.

12. ديوان الجاحظية، منشورات التّبيين، المؤسّسة الوطنيّة للنّشر و الإشهار، 2007.

13. رجاء عبد، دراسات في لغة الشّعر (رؤية نقديّة) منشأة المعارفة، للإسكندريّة، 1979.

14. رمضان الصّباغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر، دار الوفاء، الإسكندريّة، 1979.

15. شربل داغر، الشّعرية العربية، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 1995.

16. شلتاغ عبود، حركة الشّعر الحر في الجزائر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1985.

17. صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.

18. عاطف جودة نصر، الرّمز الشّعري عند الصّوفيّة، ط3، دار الأندلس، بيروت، 1983.

19. عبد الله محمّد الغذامي، القصيدة و النّص المضاد، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

20. عبد الحميد شكيل، تحوّلات فاجعة الماء، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريّين، دار هومة، الجزائر، 2004.

21. عبد الغني خشة، ويبقى العالم أسئلتي، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريّين، دار هومة، ط1، 2002.

22. عبد القادر فيدوح، دلائليّة النّص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط 1، 1993.

23. عبد المالك مرتاض، نظريّة النّص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007.

24. عبده بدوي، دراسات تطبيقيّة في الشّعر العربي، ذات السّلاسل للطّباعة و النّشر، الكويت، 1988.

25. عثمان حشلاف، الرّمز و الدّلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983.

26. عثمان لوصيف، براءة، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997.

27. عز الدين إسماعيل، التّفسير النّفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981.

28. الشّعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنّية و المعنويّة، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.

29. عز الدين ميهوبي، ملصقات، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1997.

30. علي بوزوالغ، فيوضات المجاز، منشورات دار الاختلاف، جمعية ترقية الثّقافة لولاية سكيكدة، ط1، 2001.

31. علي جعفر العلاق، في حداثة الشّعر، دار الشّروق للنشر و التوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2003.

32. عمر بوقرورة، دراسات في الشّعر الجزائري المعاصر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط4، 2004.

33. فاتح علاق، آيات من كتاب السّهو، دار هومة، الجزائر، 2001.

34. فايز الدّاية، جماليات الأسلوب(الصورة الفنّية في الأدب العربي)، دار الفكر العربي، بيروت، دمشق، ط2، 1996.

35. كمال أبو ديب، في الشّعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1991.

36. محمد الصالح خرفي، هكذا تكلّم الشعراء، جامعة جيجل، ط1، 2004.

37. محمد بلقاسم خمار، تراتيل حلم موجوع، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003.

38. محمد بنيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب(مقاربة بنيوية تكوينية)، دار التّنوير، بيروت، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط2، 1985.

39. محمد فتوح أحمد، الرّمز و الرّمزية في الشّعر المعاصر، ط3، 2006.

40. محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطّباعة و النّشر و التّوزيع، 2004.

41. محمد مفتاح، دينامية النّص، المركز الثّقافي العربي، ط3، 2006.

42. محمد مصطفى الغماري، بوح في مواسم الأسرار، مطبعة لافوميك، الجزائر، 1985.

43. محمد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 1، 1985.

44. مصطفى ناصف، دراسات للأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983.

45. نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، 1962.

46. نعيم الوافي، أوهاج الحداثة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، 1993.

47. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النّقد العربي القديم، دار الأندلس، لبنان، ط2، 1982.

48. يوسف شقرة، المدارات، دار الحكمة، الجزائر، 2007.

49. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار الإبداع، ط1، 1995.

50. تغريبة جعفر الطّيار، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريّين، فرع سكيكدة، 2000

ب/ *الكتب المترجمة* :

51. فريديريتش هوجو، ثورة الشّعر الحديث، تر: عبد الغفّار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.

ثالثا: الدّوريات و المجلاّت

52. مجلة جامعة بسكرة: محاضرات الملتقى الوطني الثالث في النّقد المعاصر.

53. القصيدة (ملحق مجلة التبيين التي تصدرها جمعية الجاحظية الثّقافية الوطنية، الجزائر) ع4، 1995.

54. الكاتب الجزائري: اتحاد الكتّاب الجزائريين، عدد خاص، 2005.

55. الذ(ا)ص، جامعة جيجل، ع 2-3 (أكتوبر، مارس، 2004-2005).

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

-إهداء..... ....

-مقدمة..... .

مدخل عام للشّعر الجزائري المعاصر..... 1

1. التيارات الشّعرية بعد الاستقلال..... 5

2. محاولة تأسيس القصيدة الجزائرية الحديثة..... 8

3. ملامح الخطاب الشّعري الجزائري..... 12

الفصل الأول: الصورة الفنّية في النّقد الأدبي

1.مفهوم الصّورة الفنّيّة..... 16

2.الصّورة بين الواقع و الخيال..... 21

3.بنائية الصّورة..... 24

4.الصّورة الفنّيّة في آراء النّقاد القدامى..... 29

5.أهمية الصّورة..... 33

6.الصّورة ووظائفها في التّصوير القديم..... 37

الفصل الثاني: الصورة الفنّية في مرحلة التّكوين الأدبي

1. الصّورة التّقليدية (عمود الشّعر)..... 40

2. الصّورة النّفسيّة..... 41

3. صور الطّبيعة..... 43

4. الصّورة الكلّيّة..... 54

5.تراسل الحواس و الألوان..... 63

الفصل الثالث: الصّورة الفنّيّة في مرحلة التّأسيس الفنّي

1. البناء الواقعي للصّور..... 67

2. الصّور المتلاحقة (المكتظّة)..... 72

3. الصّور الارتداديّة (صور الطّفولة)..... 75

4. الصّور الإشراقيّة الصّوفية..... 80

-الخاتمة..... 88

قائمة المصادر و المراجع..... 92

الملخص بالعربية :

يقدم هذا البحث دراسة الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر وذلك باعتبار أن عنصر التصوير في النقد الحديث من أهم عناصر العمل الفني، لذا فان دراسة الصورة الفنية يعني الاتجاه لروح الشعر.

ومع أن الصورة الفنية مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، فان الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح القديم، يرجع إلى بداية الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي فقد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث وأن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميز جوانب التركيز ودرجات الاهتمام. إن الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر، وقد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته فتتغير بالتالي مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها ولكن الاهتمام بها يظل قائما ما دام هناك شعراء يبدعون ونقاد.

الكلمات المفتاحية: الدلالة.. الصورة .. الفنية .. الحداثية

Résumé :

Cet article présente une étude de l'image technique dans le discours poétique de l'Algérie contemporaine et que l'élément d'imagerie dans l'œuvre d'art moderne des éléments les plus importantes de la critique, de sorte que l'étude de l'image technique signifie la direction de l'esprit de la poésie.

Avec l'image technique formats modernes terme selon les termes sensibles de la critique occidentale et de diligence dans la traduction, l'attention aux problèmes mentionnés par l'ancien terme, en raison du début de prise de conscience des caractéristiques de la littérature d'art de qualité ne peut pas trouver le terme dans cette formulation moderne du patrimoine monétaire et les Arabes rhétoriques mais les problèmes et les questions soulevées par le terme moderne et élevé dans le patrimoine et que les interprétations différentes et de l'approche ou de caractériser les aspects de la concentration et la degré d'attention. L'image technique est une substance dure et durable dans la poésie, et les concepts de la poésie et des théories peuvent changer ainsi l'image technique Vtngar et des théories et des concepts, mais attention reste aussi longtemps qu'ils y innovent sont poètes et critiques

mots clés : Indication . Image . professionnelle . Moderniste