الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف . المسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم االتسلسلي:.....

رقم التسجيل: 02388565

رقم التسجيل: 063090449

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب حديث ومعاصر

بعنوان:

تجليات الصورة الشعرية عند فاروق جويدة

قصيدة " بالرغم منا.. قد نضيع" أنموذجا.

إعداد الطالبين:

- **ربعي مراد**
- **ساعد سعود صابر**

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اللجنة المناقشة			
اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
د. عبد القادر العربي	أستاذ محاضر –أ–	جامعة المسيلة	رئيسا
د. خالد وهـــاب	أستاذ محاضر –أ–	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د. مراد قـوفـــي	أستاذ محاضر –أ–	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 1440 -1441 هـ / 2019-2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكـــــر و تقديـــر

نحمدك اللهم على ما أنعمت، ونشكر لك على ما هديت، ونستغفرك ونتوب إليك، ونسألك التوفيق والهداية، فإنه لولا فضلك ما كنّا وجدنا، ولولا هداك ما كنّا اهتدينا، فلك الحمد حتى ترضى، ولك الحمد إذا رضيت، ولك الحمد بعد الرضى ونصلي ونسلم على البشير النذير والسراج المنير محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه أجمين.

أما بعد :

في مثل هذه اللحظات يتوقّف اليراع ليفكر قبل أن يخط الحروف ليجمعها في كلمات... تتعثر الحروف وعبثا أن يحاول تجميعها في سطور.

انطلاقا من قوله صلى الله عليه وسلم :"من صنع إليكم معروفا فكافئوه فإن لم تجدوا ما تكافئونه به فادعوا له حتى ترون أنكم كافأتموه".

وفاءً منّا وتقديرا واعترافا بالجميل، نتقدّم بأسمى عبارات الشكر والتقدير إلى الدكتور: " خالد وهاب" متّعه الله بالصحة والعافية، لتكرّ مه بالإشراف على هذه الدراسة، وحسن رعايته ودوام متابعته لهذا العمل حتى خرج إلى النور.

كما نتقدّم بخالص الشكر والعرفان إلى أساتذة قسم اللغة والأدب العربي في جامعة محمد بوضياف "المسيلة" الذين لم يبخلوا علينا بما أمدّهم الله من علم فذللوا لنا به كل الصعوبات وفتحوا لنا أفقا أرحب للعلم والمعرفة فجزاهم الله عنا خير الجزاء..

***** مراد ** صابر*****

مقدمة:

الشعر خلق لغوي جمالي ممتع، ولعل أهم ما يميز لغته صدق التعبير عن الأفكار والخواطر الوجدانية عن طريق الإيحاء، فهو يبتعد عن التعبير المباشر وعن لغة التقرير التي تعتمد الألفاظ المرصوفة، والمربوطة ربطاً تعسفياً من حيث التشابه الخارجي بين الأشياء وهو في جذوره موضوع لتجربة نفسية.

والعملية الشعرية عملية تحويل التجربة إلى صور انفعالية تترك أثراً سحرياً، وإيحاء رائعاً في نفس المتلقي، ينم عن جهد، وخلق، وإبداع.

وتعد الصورة الشعرية هي الجزء الأكثر فنية في بنية النص الشعري الحديث الحر، وهي الملمح الرئيس المميز للحداثة الشعرية؛ ولذا فقد نبه النقاد والدارسون على الاهتمام بالجمال اللغوي في خصائصه التعبيرية المستوحاة من الإحساس الداخلي لصور البيان، والتي غدت فيما بعد معياراً لجودة نظم القول.

فهي من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشعراء في بناء قصائدهم وتجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم، والتعبير عن أفكارهم وتصوراتهم للإنسان والكون والحياة .وقد حفل الشعراء المحدثون بالصورة الشعرية احتفاء كبيراً، فسالت أقلام الكثيرين من أجل الوصول إلى مفهوم شامل لها واهتموا بطريقة تشكيلها وبنائها وبطبيعة العلاقات القائمة بين عناصرها المختلفة حتى غدت ملمحاً بارزاً في نصوصهم الشعرية وعلامة فارقة تدلّ على تطور الشعر العربي وتقدمه، ومواكبته لتغيرات العصر ومتطلباته واحتياجاته.

ورغم تعدد الدراسات حولها، فإن تحديد مفهوم واحد و دقيق لها أمر صعب.

وعلى هذا الأساس ارتأينا أن نطرح إشكالية بحثنا هذا كما يلي:

ما مفهوم الصورة الشعرية قديما وحديثا؟ وما هي خصائصها وأهم وظائفها ؟

وما هي العلاقة القائمة بين الصورة الشعرية و المذاهب الأدبية ؟ وكيف تجلت الصورة الشعرية في قصيدة " **بالرغم منا... قد نضيع**" للشاعر المصري "**فاروق جويدة** "؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدنا المنهج الأسلوبي متكئين على وصف الظواهر البلاغية و تحليلها مركزين على بعض الصور البيانية كالتشبيه ،الاستعارة والكناية وبعض المحسنات البديعية كالجناس والطباق بالإضافة إلى البعد الجمالي للرمز والخيال في القصيدة.

وقد واجهتنا بعض الصعوبات في دراستنا هذه، ولعل أهمها كثرة الدراسات التي أقيمت حول مصطلح " **الصورة الشعرية** " مما يشكل عائقا يحول دون إلمامنا به.

وقد قسمنا بحثنا إلى: مدخل وفصلين ليختتم بخاتمة وقائمة المصادر والمراجع.

أما المدخل، فقد تناولنا فيه مفهوم الصورة في اللغة والإصلاح وكذا مفهومها النقدي والفلسفي، ثم عرجنا على مفهوم الصورة في القديم والحديث حيث بينا درجة التمايز الموجود بين الأدباء القدامى والمحدثين.

وأما **الفصل الأول** فكان بعنوان: "**الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية، أهميتها، خصائصها ووظيفتها**"، وفيه تطرقنا إلى الصورة الشعرية وتمظهراتها داخل المذاهب الأدبية مركزين على أهميتها في رسم جمال القصيدة، موضحين أهم التيمات التي تميز الصورة الشعرية مبينين الوظيفة التي من خلالها يظهر العمل الفعلي للممارسة الحقة في القصيدة.

وأما **الفصل الثاني** فكان بعنوان: " **تجليات الصورة الشعرية في شعر** "**فاروق جويدة**" **قصيدة** " **بالرغم منا... قد نضيع** "، حيث تطرقنا إلى حياة الشاعر: نشأته، شعره، أسلوبه وكتاباته و التكريمات والجوائز المتحصل عليها، ثم الصورة معجميا من ذلك معجم الذات والزمان والمكان، بعدها تعرضنا إلى جمالية اللغة والتركيب حيث وضحنا سحر اللغة في ألفاظها السهلة والواضحة، دون أن ننسى الأسلوب الذي هو بمثابة محرك حقيقي للعبارات يعكس من خلاله الشاعر أفكاره ومشاعره. وقد تجلى ذلك في نوعيه الخبري والإنشائي.

ثم انتقلنا إلى الصورة بلاغيا مركزين على الجانب البياني ممثلا أساسا في التشبيه والاستعارة بنوعيها والكناية، والقيمة الجمالية من وراء توظيفهم، لنعرج على المحسنات البديعية في صورة الطباق والجناس، كما تطرقنا إلى حضور التناص في القصيدة ودرجة تغلغله

واغترافه من النص القرآني. وإذا سلمنا قطعا بوجود نوتات في القصيدة تميزها عن الجنس الآخر أضحى ضرورة أن نغوص في الإيقاع الموسيقي (خارجيا وداخليا)، ولما كان من الضرورة بمكان أن نتكلم عن الموسيقى في القصيدة كان لا بد علينا أن نتحدث عن ذلك الخيال الذي أسرى بالشاعر في رحلة خيالية يبين من خلالها درجة التأمل والتعمق في ما يريد أن يقوله، موظفا لغة الرمز من أجل التقنع ليسبح في الحقائق التي يحملها في ذاته بغية بعث هذه الشفرات الرمزية التي تصدم القارئ الذي يكون مرغما على تأويلها ومن ثمة القبض على دلالتها .

لتختتم دراستنا بخاتمة والتي كانت بمثابة استنتاجات وقائمة المصادر والمراجع.

تسعى هذه الدراسة إلى تحقيق عدد من الأهداف:

- مواكبة الدراسات المعاصرة في الكشف عن توظيف الصورة ودلالاتها عند "فاروق جويدة".
- دراسة نماذج شعرية من خلال قصيدة" بالرغم منا... قد نضيع" من المجموعة الكاملة للشاعر.

ومن أهم الأسباب التي جعلتنا نقبل على هذا النوع من الدراسة:

- اهتمامنا بالشعر، خاصة شعر التفعيلة المختص بقضايا الوطن، الغربة ومأساتها والضياع الذي يعانيه الشعراء.
- ما للأدب المصري من دور بارز في الكشف عن هذه الموضوعات.

اعتمدنا على بعض الدراسات التي كانت عونا لنا من أبرزها : "**الصورة الشعرية عند تميم البرغوثي** " لـ:أسامة محمد مصطفى القطاوي رسالة ماجستير (الجامعة الإسلامية غزة)، وكذا "**الصورة في الشعر العربي المعاصر (قراءة في شعر عز الدين مناصرة)**"لـ:سعيدة شعيب رسالة دكتوراه جامعة سيدي بلعباس، ومن أهم المصادر التي استعنا بها " **الصورة الشعرية**

في النقد العربي الحديث " لـ: بشرى موسى صالح ،وكذا "**الصورة الشعرية عند خليل حاوي** " لـ: هدية جمعة بيطار، وكتاب " **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**" لـ: جابر عصفور، وكتاب "**الصورة الفنية في شعر علي الجارم**" لـ: إبراهيم أمين الزرزموني. دون أن ننسى المصدر الأصلي قصيدة " **بالرغم منا ... قد نضيع**" ، من المجموعة الكاملة للشاعر" فاروق جويدة".

وفي الختام نتوجه بالشكر الجزيل إلى الدكتور خالد وهاب لمساعدته وتحمله هفواتنا أطال الله في عمره وجعله خادما للعلم والمعرفة.

مـــدخـــــل

ماهية الصورة ومفهومها عند القدماء والمحدثين.

أولا–ماهية الصورة

1- المفهوم اللغوي

2- المفهوم الاصطلاحي

3- المفهوم الفلسفي

4- المفهوم النقدي

ثانيا–مفهوم الصورة عند القدماء والمحدثين

1- الصورة عند القدماء

2- الصورة عند المحدثين

3- الصورة في الشعر العربي المعاصر

مدخل	ماهية الصورة ومفهومها عند القدماء والمحدثين

مدخل:

أولا- ماهية الصورة:

تعد الصورة من أهم العناصر الفنية التي تؤثر في العمل الأدبي كما تسهم في تحسين هيئته الجمالية فكانت محل اهتمام لدى النقاد والأدباء من حيث مفهومها ودلالاتها، من أجل إدراك قيمتها المؤثرة في أي فن من فنون الأدب واختلاف الدارسين في تحديد مفهومها يصعّب من مهمة الوقوف على تعريف جامع لهذا المصطلح.

1- المفهوم اللغوي:

تقدم بعض المعاجم والقواميس تعريفات كثيرة للفظ " **صورة** " بدءا من الإشارة إلى عملية إعادة الإنتاج (النسخ) للشكل الخاص بإنسان أو بموضوع معين، وإلى الإشارة لكل ما يظهر على نحو خفي.

ترد الصورة في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفة فِي أَسماء اللَّهِ تَعَالَى :المُصَوِّرُ وَهُوَ الَّذِي صَوَّر جميعَ الْمَوْجُودَاتِ وَرَتَّبَهَا فأَعطى كُلَّ شَيْءٍ مِنْهَا صُورَةً خَاصَّةً وَهَيْئَةً مُفْرَدَةً يَتَمَيَّزُ بِهَا عَلَى اخْتِلَافِهَا وَكَثْرَتِهَا[1].

إنّ الصورة في النص القرآني تفهم في مجملها شكل الإنسان وكل المخلوقات والموجودات التي خلقها الله سبحانه وتعالى وأحسن تصويرها فقوله :

ٱللَّهُ ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلْأَرْضَ قَرَارًا وَٱلسَّمَآءَ بِنَآءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ ٱلطَّيِّبَٰتِ ۚ ذَٰلِكُمُ ٱللَّهُ رَبُّكُمْ ۖ فَتَبَارَكَ ٱللَّهُ رَبُّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿٦٤﴾

[2].

وقوله عزَّ وجَل : ﴿ في أَيِّ صُورَة مَّا شَآءَ ركَّبَكَ﴾[3].

---

[1] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط6،1997، مادة(:صور)،ص114.

[2] سورة غافر، الآية64 .

[3] سورة الانفطار، الآية 08.

وقال الْجَوْهَرِي ": والصِّوَرُ، بِكَسْرِ الصَّادِ، لُغَة فِي ال صوَر جَمْع صُورَةٍ، وَيُنْشَدُ هَذَا الْبَيْتُ عَلَى هذه اللغَةِ يَصِفُ الْجَوَارِيَ :

أَشْبَهْنَ مِنْ بَقَرِ الخلْصاءِ أَعْيُنَها ... وهُنَّ أَحْسَنُ مِنْ صِيرانِها صِوَرا.

وصَوَّرَه اللَّه صُورَةً حَسَنَة فَتَصَوَّر " [1] أي من ناحية الشكل.

وفي الحديث النبوي الشريف :«أَتَانِي اللَّيْلَةَ رَبِّي تَبَارَكَ وَتَعَالَى فِي أَحْسَنِ صُورَة »[2]. والمعنى الأصح في الحديث النبوي الشريف أنه أتاه في أحسن صورة، ويجوز" أن يعود المعنى إلى النبيّ صلى الله عليه وسلم، أي:أي أتاني ربيّ وأنا في أحسن صورة، وتجري معاني الصورة كلها عليه إن شئت ظاهرها أو هيئتها أو صفتها"[3].

وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة.

ومن مادة : "**صور**" من لسان العرب بمعنى" الشكل، والجمع :صُور وصور وصُور فتصوَر وتصورت الشيء: توهمت صورته، فتصور لي، و التصاوير:" التماثيل[4].

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

2-المفهوم الاصطلاحي:

إنّ الدرس الأدبي عموماً والشعري خصوصاً اهتمّ بالصورة منذ الفلسفة اليونانية، وخاصّة فلسفة أرسطو التي جعلت منها عنصرا يقابل المادّة(الهيولى) التي يصعب الإمساك بها

---

[1] إسماعيل بن حماد الجوهري (ت 393 هـ) ،الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية،ت : أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت،لبنان، ط1،1407هـ،1997م،مادة : (صور)،ص2/717 .

[2] أبي عيسى محمد بن عيسى الترمذي السلمي(ت 219هـ)،سنن الترمذي،ت :أحمد محمد شاكر وآخرين،دار إحياء التراث العربي، بيروت،ط2 ،1395هـ/1975م، ص 336 /5

[3]ابن الأثير،النهاية في غريب الحديث والأثر،ت :زاهر أحمد الزاوي، ومحمود الطناحي، المكتبة العلمية، بيروت، ط1، 1399هـ/1979 م ص 3/58-59.

[4] ابن منظور، لسان العرب، ط6 ،1997، مادة :(صور)، ص373.

فهي بالنسبة للنص بمثابة العقل والقوة، فالصورة هي مبدأ الوجود بالفعل وهي" لغة اللغة أو لسانها الصارم الذي يفصح عن مكنونات سرّها، إنّها آلية الخطاب الأولى لتعميم لذّة النص على القراء بمختلف مستوياتهم " [1]، فالصورة ليست وافدة جديدة على الأدب، وإنّما الشعر قائم عليها منذ أن وجد حتّى اليوم ، " ولا مجال إلى حياة الصورة في النص إلاّ بالخيال الذي كشف عنه أبو الفلسفة اليونانية سقراط حين كان يرى فيه نوعاً من الجنون العلوي، والأمر نفسه عند أفلاطون الذي كان يعتقد أن الشعراء مسكونون بالأرواح وهذه الأرواح من الممكن أن تكون خيّرة كما يمكن أن تكون أرواحاً شرّيرة "[2]، وهذا الجنون العلوي يختلف كل الاختلاف عن الجنون العادي في كون الأول يبدع والثاني يفسد"، لهذا رأى العرب أنّ الشعراء المجيدين هم من امتزجت أرواحهم بالجنّ، فنسبوا العبقرية إلى واد عبقر الذي تسكنه الجنّ فيما يزعمون، والذي له القدرة على التشكّل والتصوّر" [3]، ومن ثمّ ورد مصطلح التشكيل والتصوير أو الصورة، ويقابلها التخيّل أو التخييل لتكتمل العملية الإبداعية بين المبدع والقارئ، أو لصورة في كل حالاتها هي عنصر مهمّ من عناصر عمود الشعر لا يمكن الاستغناء عنها، إذ دون الصورة يفقد التّعبير شاعريته والقصيدة خصوصيتها.

لم تبق الصورة على مفهوم وتعريف واحد منذ بداية الاهتمام بها مع الفلسفة القديمة التي حدّدتها في مجال مجرد، على عكس النقد القديم الذي حصرها في البلاغة مع الاستعارات والتشبيهات، وإنّما ارتقت إلى دلالات ورموز وإيحاءات عديدة مختلفة في النقد الحديث وهكذا انتقل المفهوم من البسيط إلى المعقد، من المرئي إلى اللامرئي.

-وفي ضوء هذه المعطيات كيف تحدّد وتطوّر مفهوم الصورة عبر هذه العصور؟

---

[1] ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر(دراسة في بنية الخطاب)، دار آذار للطباعة والنشر والتوزيع العلمة، سطيف، ص56.

[2] إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1959، ص141.

[3] المرجع السابق، ص09.

3-المفهوم الفلسفي:

توسّع الدارسون في بيان معنى الصورة بما أنّها هيمنت على جميع الاتجاهات الفنية والمعرفية، لتصبح من أهم المقومات والأدوات المعرفية والثقافية وحتّى الاقتصادية، وقد عرفت إنتاج مفاهيم عديدة وجديدة، إثر التحوّلات التي شهدتها، والتي أسهمت في إثراء الأنشطة الثقافية والمعارف الإنسانية والقيم والمعاني الجمالية.

حظيت الصورة في مفهومها الفلسفي القديم والحديث على حد سواء بمكانة كبيرة" اقترن الحديث عنها بقضية المحسوس والمتصوّر الذهني أو الوجود واللاوجود... إنّ الحديث عن الصورة يأتي في أعلى درجات التجريد، فكما تُجرّد الرياضيات الواقعة الحسابية إلى مجرّد رموز حسابية فإنّ الفلسفةُ جرّدت الصورة الحية إلى أشكال مجرّدة في عالم المثل" [1] بهذا يكون أفلاطون أحد الفلاسفة القدامى قد صنف هذه الأشكال إلى ثلاثة أصناف:

-الشكل المجرّد : ومثاله فكرة (السرير) في عالم المثل،فصانعه إنّما يصنعه لأجل الاستعمال طبقا للمثال.

-الشكل الحقيقي :ومثاله (السرير)الذي يصنعه النجار في الواقع.

-الشكل المحاكي :ومثاله (السرير)الذي يرسمه الرسام .

ومن جهة أخرى يحدّد أفلاطون نشاط الصورة في" النقطة التي يتقاطع فيها الوجود مع اللاوجود " [2]، فهي تتوفر على مقدرة لا يتوفّر عليها غيرها من المقومات الفنية، إذ تجعل من غير الحقيقي حقيقة، ومن غير المرئي محسوسا، ومن غير الموجود موجوداً .

لأنّ" كل شيء في الوجود من أية ناحية ينظر إليه،لابدّ أن يفترض وجود صورة له، وهذه الصورة هي الماهية الثابتة" [3]، بهذا تكون الصورة عند أفلاطون لا تدرك إلاّ بَحضور العقل

---

[1] سعيدة شعيب،الصورة في الشعر العربي المعاصر(قراءة في شعر عز الدين مناصرة)، رسالة دكتوراه،جامعة سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون،2018/2017 ،ص 10 .

[2] المرجع نفسه، ص ص 10-11.

[3] عبد الرحمن بدوي، أفلاطون، دار القلم، بيروت،1979 ، ص149 .

لا الحسّ وحده. فالصورة الجميلة لا يُدرك جمالها إلاّ من خلال العقل المدرك، الذي يتبيّن التناسب الجمالي في الشكل والمضمون على حدّ سواء [1]، لذا جعل أفلاطون من الصورة الأصل النقي في عالم المثُل/ عالم الحقيقة المطلقة ، فهو يعتقد بأنّ الفنّ يشوّه ذلك الأصل النقي. على عكس أرسطو الذي يرى" الفن على أنّه محاكاة جمالية للطبيعة مفرّقا بين الطبيعة والخيال الرمزي الذي طوّره المسرح الإغريقي من خلال المأساة والكوميديا " اختلفت النظرة في تحديد مفهوم الصورة بشكل من الأشكال حيث ربطها أرسطو بالمحاكاة التي أكّد على" أنّها غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة"[2] ومن جهة أخرى إجمالا تطلق الصورة عند هؤلاء الفلاسفة على معان عدّة منها هي "الشكل المخصوص الذي عليه الشيء ويقال صورة الشيء ما به يحصل الشيء بالفعل، أوهي ترتيب الأشكال وتركيبها وتناسبها ... يأتي فيما بعد اهتمام **كانط** مفهوم الصورة باحثاً بعمق في أمر التمييز بين جوهر المعرفة ومادتها من جهة، وتجلياتها الصوريّة من جهة ثانية " [3]، ومن فلسفته الجمالية يرى الصورة" تجسيد لنظرته وفكرته عن الفنّ إجمالاً فالصورة هي نتاج الفن الذي تتجسد الغنائية فيه بأجلى صورها "[4] فبحسبه هي غير مقيّدة فالصورة نتجت عن فن وهو الآخر نتج عن الطبيعة من دون سواها...يؤكد **كانط** في كتابه المشهور" نقد ملكة الحكم " على فكرة مماثلة الفن بالطبيعة، فهي ليست(المماثلة أو المحاكاة)بمعنى التصوير الحرفي وإنّما تصوير الموضوع الفنّي تصويراً يوهم كأنّه الطبيعة بتناسقها التلقائي الذي تحكمت فيه إرادة الخالق، وتميّز رسمها من طرف فنان مبدع[5].

---

[1] سعيدة شعيب، الصورة في الشعر العربي المعاصر(قراءة في شعر عز الدين مناصرة)،ص11.

[2] أرسطو، فن الشعر، ترجمة :عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973 ،ص12.

[3] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص3.

[4] المرجع السابق، سعيدة شعيب،ص11.

[5] إمانويل كانط ، نقد ملكة الحكم،ت :غانم هنا،المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت،2005 ، ص231.

يريد **كانط** بفعل التشبيه والاستعارة أن يكون الفنّ جميلاً من خلال مشابهة الطبيعة في إبداعها التلقائي مشيرا إلى أنّ" الفن الجميل فنّ بالقدر الذي يبدو فيه على الفور شبيهاً بالطبيعة "[1]، وعلى حد قوله يريد من الفن أن يكون طبيعة محضة، أي يجب أن يتّخذ منها حتّى يتمّ الاندماج الكليّ بينهما.

كان اهتمام الفلاسفة القدامى بموضوع الصورة (أو مفهوم الرؤية) لا من حيث أنّها تعكس الواقع وتعبّر عن الحقيقة على نحو دقيق، وإنّها باعتبارها تصنع أوهاماً ومظاهر خادعة لذلك كانت الصورة في نظرهم رمزاً للمحاكاة والظلال، فضلاً عن الزيف والخطأ.

ارتبطت الصورة في الفكر الفلسفي الحديث بالنقد الأدبي بشكل من الأشكال، أين أخذت حقها من الدراسة حتّى يتحدد مفهومها وتفسير علاقتها بالعناصر الفنية (الخيال،التشبيه والاستعارة).

4-المفهوم النقدي:

أسهم النقد في بيان أجزاء الصورة وعمّق من البحث والدراسة ليقف وقفة جادّة ومتأنّية على هذه الأجزاء، باعتبار الصورة "جزء من التجربة ويجب أن تتآزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلاً صادقاً فنياً وواقعياً، وهذا قدر مشترك بين المذاهب الأدبية.." [2]. وهكذا تعتبر الصورة من أهمّ عوامل الإيحاء، قِدمها من قِدم الشعر لهذا لقيت اهتماماً نقدياً كبيراً، وقف على مدى عمق أثرها الجمالي والإبداعي فالتجربة الشعرية خاصة مؤكّدا على الخصائص التي تميّز الشاعر من خلال شعره، وهي بدورها العناصر المركبة للصورة، المتمثلة في : الخيال، والموسيقى، والوعي، واللغة.

[1] إمانويل كانط ، نقد ملكة الحكم ، ص230.

[2] محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث، نشر دار الثقافة ودار العودة، لبنان، ط1 ،1983 ،ص442.

ثانيا-مفهوم الصورة عند القدماء والمحدثين:

1- الصورة في النقد العربي القديم:

لقد كانت الصورة الشعرية وما تزال موضوعا مخصوصا بالمدح والثناء ولها من الحظوة بمكان ، والعجيب أن يكون هذا موضع إجماع بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات متنوعة فهذا أرسطو يميزها عن باقي الأساليب بالتشريف فيقول :" ولكن أعظم الأساليب حقا هو أسلوب الاستعارة ... وهو آية الموهبة "[1].

إننا نجده يربطها – الصورة- بإحدى طرق المحاكاة الثلاث، ويعمق الصلة بين الشاعر والرسام، فإذا كان الرسام وهو فنان يستعمل الريشة والألوان فإن الشاعر يستعمل الألفاظ والمفردات و يصوغها في قالب فني مؤثر يترك أثره في المتلقي. وحتى تكون الصورة حية في النص الأدبي، لها ما لها من مفعول وتأثير، فلا بد لها من خيال يخرجها من النمطية والتقرير والمباشرة ، فالخيال هو الذي يحلق بالقارئ في الآفاق الرحيبة ، ويخلق له دنيا جديدة ، وعوالم لا مرئية تخرجه من العزلة والتقوقع .

فالشاعر" يعبّر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية ...ثم يرتقب الصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجددة"[2]. وبهذا يتميز الشعر عن غيره من الأجناس الأدبية، باستخدامه أشكالا من التعبير المتخيل لإيصال الأفكار والعواطف وذلك من خلال الإيحاء بها عن طريق التصوير،" فالشعر تشكيل جمالي للصورة والشاعر لا يتعامل إلا بالصورة في رؤياه و صياغته" [3] .

فالصورة إذن هي مصدر الجمال والمتعة في الشعر حَسب قدرة الشاعر في تشكيلها وإخراجها يعبر عن نجاحه وتفوقه في عمله مما أدى بالعديد من الدارسين المحدثين إلى بيان أهميتها، مع تحديد أنواعها و أشكالها القريبة والبعيدة.

---

[1] أرسطو،فن الشعر،ترجمة محمد شكري عياد ،دار الكتاب العربي، القاهرة،1967،ص128.

[2] سيد قطب،التصوير الفني في القرآن، نشر المعارف، مصر، 1964 م، ص 92.

[3] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر،1991 ص 313.

ورغم ذلك لم يتعرض النقاد العرب القدامى في دراساتهم النقدية والبلاغية إلى مصطلح الصورة ولم يهتموا به، واقتصر استخدامهم" للمصطلحات البلاغية المعروفة كالتشبيه والاستعارة، والمجاز، و الكناية"[1].

إذن من هم النقاد العرب القدامى الذين اهتمّوا بالصورة؟

أشار الجاحظ:(ت 255 هـ) في النقد العربي القديم إلى مفهوم الصورة في حديثه وتعريفه للشعر قائلا :"إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، و إنّما الشعر صناعة، وضرب من النسيج وجنس من التصوير" [2] .

وهي عبارة تقدم للقارئ مصطلحا مهما وهو التصوير، وأيضا تشير إلى ثلاثة مبادئ

أولها:أن للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار أو المعاني ، وهو أسلوب يثير المتلقي

و**ثانيها**:أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم – في جانب كبير من جوانبه – على تقديم المعنى بطريقة حسية ، و**ثالثها** :أن التقديم الحسي يجعله قرينا للرسم ، ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة[3] .

ثمّ يؤكّد الجاحظ على أنّ الصورة عنصر فني هام يُسهم في النص الشعري، كما أعطى عناية كبيرة للفظ أكثر من المعنى، وشاركه الرأي قدامة بن جعفر:(ت 333هـ)، فاهتمّ هو الآخر بَحسن اللفظ وجودة السبك، و إننا نجده يصر على ضرورة الاهتمام بالشاعر بما أنّه المحرّك الرئيس في بناء المعنى أثناء التصوير ويعرض هنا أيضا توضيحاً لنظريته النقدية الفلسفية، فحسبه أنّ لا قيمة للمعاني في العمل الأدبي أو الشعر خاصة وإنّما الأدب تتجلى قيمته وجماليته في اللفظ (الشكل) والصياغة، ثمّ حدد موقفه بهذا المثال:" لا يعيب النجارة

---

[1] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث،ص 313.

[2] أبو عثمان بن بحر الجاحظ ،الحيوان، شرح وتحقيق د :يحي الشامي،منشورات دار مكتبة الهلال ط1، 1986، ص131-132.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغة عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، ص 257.

رداءة الخشب الذي هو مادتها ، كذا الأمر بالنسبة للمعاني التي هي مادة الشعر المفضية إلى الصورة" [1] ، يبقى الحكم على جودة ورداءة الشعر مرتبطاً بصورته الشعرية، فلو كان اللفظ جيدا والمعنى(المضمون)رديئا لما نال ذلك من قيمة الشعر.

أمّا أبو هلال العسكري:(ت 395 هـ)يقول في هذا الجانب:" البلاغة كلّما تبُلِّغُ به المعنى قلب السامع فَتمكِّنه في نفسه مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنّما حسن المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عبارته رثّة و معرِضه خلقاً لم يُسمَّ بليغًا، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى" [2]، أشار أبو هلال العسكري هنا إلى أهمية الصورة في بناء النص الأدبي، كما ربطها بالبلاغة مؤكّدا أنّها من أهمّ شروطها البارزة ، تتميز وتظهر واضحة في العمل الأدبي (الشعري خاصة)، لما لها من تأثير مباشر في قلب السامع، ولما تحمله من معان ودلالات ذات لمسات جمالية وفنية.

يظهر لنا ممّا سبق أنّ النقد العربي القديم لم يقدم مفهوماً وتعريفاَ دقيقا وواسعًا للصورة فتارة ترجيح كفّة اللفظ على المعنى وتارة أخرى ترجيح كفّة المعنى على اللفظ ، وفي كلتا الحالتين تمسّك النقاد العرب القدامى" بركني اللفظ والمعنى في محاولة الوصول إلى مفهوم الصورة" [3]

وضمن هذا الجو الذي اختلفت فيه القيم النقدية ، وضاعت فيه المفاهيم البلاغية الجوهرية وضع عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ) القواعد الأساسية في البناء النقدي العربي من خلال فهمه لطبيعة الصورة ، التي هي عنده مرادفة للنظم والصياغة ، فقد جسدت نظرته النقدية في أنّ التصوير يكون في المعاني يقول:" ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأنّ سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة

---

[1] دلال هاشم كريم الكناني، الصورة الشعرية في الغزل العذري، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا،ط1 ،2011 ،ص19.

[2] أبو هلال العسكري:(ت 391 هـ)،الصناعتين(الكتابة والشعر)،تحقيق :علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986م،ص10 .

[3] المرجع السابق، ص16.

والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار..." [1] ، فحسب نظره ليست المعاني من تظهر قيمة العمل الأدبي ولا الألفاظ كذلك وإنّما يقوم الأدب على النظم و الأسلوب والصياغة، كما أنّ الصياغة عنده مرتبطة بالصورة ولا تمايز بين الألفاظ إلاّ بوجودها في النظم أو التركيب المسهم في تأليف الكلام وترتيب أجزاء الصورة، وفي هذه الحالة الجرجاني لا يتعامل مع المعنى على حساب اللفظ (الصياغة) وليس العكس، فهو يحاول الربط بين الطرفين وإخراج الصورة المركّبة بالتقائهما.

يعد عبد القاهر الجرجاني أول من فطن إلى أهمية الصورة، يعرّفها فيقول: " واعلم أنّ قولنا (الصورة)إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بيَنُ إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذلك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثمّ وجدنا بين المعنى في أحد جزئي البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا، وفرقاً عبّرنا عن ذلك الفرق، وتلك البينونة بأن قلنا : للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك..." [2].

يبدو أنّ الصورة في نظره من جهة هي تمثيل وقياس عقلي لأشياء مرئية واقعية، ومن جهة أخرى يفرض النظم والتركيب إجادة الصياغة المهيأة للتصوير، وهي التي تعرف الآن بالصورة الشعرية التي تقوم على التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، لأنّ هذه الصور البلاغية هي صياغة المعنى المرتبط بالسياق اللغوي المشحون بآليات فكرية وفنية وجمالية محاولا بذلك بيان دلالاتها "والبحث عن أبعاد مفهومها في ضوء المقاييس الفنية وأساليب البلاغة والنقد في ذلك الوقت" [3] .

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق :محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،1978 م، ص 196.

[2] المرجع نفسه،ص389.

[3] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث،ص20.

أمّا أبو الحسن حازم القرطاجني (ت684 هـ) فكان مفهوم التخييل الشعري عنده" يستند إلى أساس سيكولوجي واضح، له جذوره الأصلية في علم النفس الأرسطي ، على النحو الذي أوضحه أساتذة حازم من الفلاسفة" [1]، يتبين من هنا مدى ارتباط النظرية النقدية لحازم القرطاجني بعلم النفس القديم، مما أبعده عن البلاغة العربية والتراث القديم، وهذا لتأثره بالفلسفة القديمة، ثم يضيف جابر عصفور على هذا النص قائلا:" كما كان حازم يستخدم مصطلح الصورة بمفهوم مخالف لما كنا نراه من قبل، فلم تعد(الصورة)عنده تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب، ولم تعد تحوم حول مفهوم التقديم الحسّي، وإنّما أصبحت محدّدة في سيكولوجية خاصّة، تترادف مع الاستعادة الذهنية لمدرك حسي..." [2] هنا اختلفت نظرة حازم القرطاجني عن من سبقوه، حيث ركّز على الجانب السيكولوجي لمفهوم الصورة مؤكّدا على الصلة التي تربط بين الصورة الذهنية (التخييل) والصورة الحسية(الانفعلات) المعبّر عنها في العمل الأدبي (الشعري خاصة)، دون فصلهما عن الجانب الفني لمصطلح الصورة.

كما أورد أبو الحسن رأيه وموقفه النقدي تجاه مفهوم الصورة أثناء حديثه عن مفهوم التخيل والمحاكاة التشبيهية فقال:" إنّ المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان فكلّ شيء له وجود خارج الذهن، فإنّه إذا أدرك جعلت منه صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة في الإدراك أقام اللفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم" [3]. وبما أنّ التخييل (الخيال) هو الصورة الذهنية التي تشكلت من الصورة الحسية المدركة سابقا، فإنّ أبا الحسن يرى العملية الإبداعية في صناعة الشعر ونظمه تحتاج" إلى تَخييل الأشياء التي يعبّر عنها

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص298.

[2] المرجع نفسه، ص299.

[3] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق :محمد الحبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2،1981م ،ص18.

بالأقاويل وبإقامة صورها في الذهن بَحسن المحاكاة" [1]. فالخيال (التخيل) هو عنصر فني آخر يتمثل بالتشبيهات والاستعارات ليعمل على توضيح المعنى مشكلاً في الأخير الصورة الشعرية.

ونجده قد ذهب –أبو حازم القرطاجني –إلى بسط الكلام حول أثر الصورة الشعرية في السامع، فيرى أن وظيفة الشاعر ليست فقط إفهام السامع كما هو شأن المتكلم العادي بل لابد من تحقيق انفعال لديه يقول :" والتخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المتخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[2].

فنجده قد اهتم كثيرا بأثر التخيل عند المتلقي، ودوره في توجيه السلوك.

أما ابن طباطبا فمصطلح الصورة عنده :" نوع من التشبيهات ويقول التشبيهات على ضروب مختلفة فمنها تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة ومنها تشبيه به معنى ومنها تشبيه به حركة ومنها تشبيه به لونا، ومنها تشبيه به صوتا، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معاني من هذه الأوصاف قوي التشبيه وتأكد الصدق فيه، وحسن الشعرية به الشواهد الكبيرة المؤيدة له"[3].

فابن طباطبا في رأيه هذا يرى أن الصورة الشعرية أنواع وهذه الأنواع عبارة عن تشبيهات وهي أنواع مختلفة ولكن ربما امتزج معنيان أو نوعان كلما تأكد الصدق وحسن الشعر.

لقد عالج النقد العربي القديم هذه الصور باعتبارها جزءاً من النظام الشكلي المتمثل بعمود الشعر، فسار النقاد والبلاغيون على تقدير التشبيه" لأنّهم رأوا فيه جانبا من أشرف كلام

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص19.

[2] أبو الحسن حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص79 .

[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد السائر، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط2 ، سنة 2005 ، ص23

العرب، وجعلوه أبين على الشاعرية، وإخراج غير المحسوس وغير البديهي، إلى المحسوس والبديهي" [1] .

التشبيه هو" وصف الشيء بما قاربه و شاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته" [2] . وهناك من وصفه بأنه أقدم صور البيان وأوسعها، أو أكثر الفنون استعمالا في الشعر العربي، لأنّه الأقرب إلى تصوّرهم وطبيعتهم، وهي واضحة الأداة ومنطقية في بنائها "ويراعى في التشبيه التناسب المنطقي بين الطرفين، أو العناصر المتشابهة بحَيث تبقى الحدود متمايزة و واضحة"[3] .

كان النقاد العرب قد رفعوا من مكانة التشبيه، وهونوا من شأن الاستعارة،" لأن البلاغيين توهموا أن كل استعارة تقع لتعبر عن معنى مباشر حقيقي يقابلها"[4].

وبالرغم من هذا الاحتفاء بالتشبيه، إلا أن هناك تضارباً في تقديره على الاستعارة التي هي في الأصل تشبيه حذف أحد طرفيه، أي هناك علاقة تجمع الطرفين، لاشتراكهما في المعنى أو الصفة أو الهيئة على أساس الحس والعقل.

تعد جهود الجرجاني" في التأصيل النقدي للاستعارة إنجازات مهمة في تاريخ النقد العربي وعلامة مفارقة للاتجاه العربي"[5] .

إنّ كل الدراسات النقدية والبلاغية حينها تباينت في نظرة تدعو إلى وجوب التزام الاستعارة بمبدأ التناسب الواضح، وفي حالة الإسراف منها يؤدي إلى الالتباس والتداخل في المعاني كما لوحظ ذلك عند بعض الشعراء القدامى .أي أنّ النقاد العرب حاولوا أن يحدوا من

---

[1] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، ص108.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة، حققه وفصله وعلق حواشيه :محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت،ط4، 1972،ص286.

[3] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص315.

[4] سعيدة شعيب، الصورة في الشعر العربي المعاصر(قراءة في شعر عز الدين مناصرة)،ص18.

[5] المرجع السابق، إبراهيم رماني ، ص 315.

الاستعمال المفرط للاستعارة، خوفا من توليد معان جديدة، التي قد تؤثر على عمود الشعر في تغيير أسسه.

هذه إشارة موجزة لأهم النقاد العرب القدامى الذين أعطوا ركناً خاصّاً تنوعت فيه المفاهيم والتصورات لدى تناولهم لمصطلح الصورة، اتجه أغلبهم إلى البلاغة في تحديد اللفظ والمعنى كعنصرين أساسين، إلى جانب المقومات الفنية كالاستعارة والتشبيه والخيال المشكلة للصورة الشعرية.

2-الصورة في النقد الحديث:

أ-عند الغرب:

إن مصطلح الصورة لم يلق صعوبة في تحديده عند النقاد الذين ذكرناهم سابقا فهو هاهنا عند النقاد الغربيين اختلف من ناقد لآخر لصعوبة تركيبته.

لقد تغذّى نقاد الغرب المحدثون من التراث الفلسفي الحديث من المذهب(المادّي،الروحي والوجودي)، وطوّروا من مفهوم الصورة(تفسيراً وتحليلا) وربطوها بالذات المبدعة المفعمة بالعواطف والأحاسيس وعادوا بها إلى لغة الفن بعدما كانت خاضعة لقواعد العقل ولغة المنطق، فصُنفت في البداية على أنّها ذهنية انطلاقاً ممّا قدمته التصورات السيكولوجية عند "**سيغموند فرويد**"، الذي بحَث في الصورة المشكّلة في الذهن الإنساني والمتأثّر بالإبداع الفني، بمعنى يكون التركيز موجّهاً نحو ما يحدث في ذهن القارئ، وهنا تتمّ عملية تحليل ردود الأفعال التي جسّدتها الصورة الحسيّة في ذهنه والبحث عن فاعليتها في تمثيلها للعواطف والأحاسيس، وفي هذه الحالة يرى أ . ريتشاردز أن الصورة هي: " أثر خلّفه الإحساس على نحو لم يمكن تفسيره حتّى الآن، ولكنّنا نعلم أنّ استجابتنا العقلية والانفعالية إزاء الصور تعتمد على كونها تمثل الإحساس أكثر ممّا تعتمد على الشبه الحسّي بينها وبين الإحساس، وقد تفقد الصورة طبيعتها الحسّية إلى حدّ يجعلها تكاد تكون صورة على

الإطلاق، وإنّما تصبحُ مجرد هيكل، ومع ذلك فهي تمثّل إحساساً لا يقل عن الإحساس الذي تولده لو كانت على درجة قصوى من الحسّية والوضوح " [1].

أي الصورة التي يستهلكها القارئ تجسّدت في ذهنه كما رسمها المبدع بأحاسيسه ووعيه، ومهما لم تتّضح معالمها يتفاعل معها هو الآخر بعواطفه ووعيه.

ويرى "**فرانكلين روجر**" في قوله:" الصورة هي الإبداع المحض للذهن وهي لا يمكن أن تنشأ من تشابه ما، بل من جمع واقعين بعيدين إلى حدّ ما عن بعضهما" [2].

يعرف الشاعر الفرنسي (1960/1889) – وهو من المدرسة الرومانسية – لفظة صورة image بأنها :" إبداع ذهني صرف ، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة ، ولا يمكن إحداث صورة المقارنة بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهم من علاقات سوى العقل "[3].

فالصورة إذا عند " ريفاردي " وغيره من الرومانسيين إبداع ذهني تعتمد أساسا على الخيال والعقل وحده هو الذي يدرك علاقاتها .

وكان لنظرية "كولريدج" في الخيال أثرا كبيرا في بناء الصورة الشعرية لأنه يقوم بالدور الأساس في بنائها عن طريق الجمع بين عناصرها المختلفة .

"وترتبط الصورة بالخيال ارتباطا وثيقا، فبواسطة فاعلية الخيال ونشاطه تنفذ الصورة إلى مخيلة المتلقي فتنطبع فيها بشكل معين وهيئة مخصوصة ناقلة إحساس الشاعر تجاه الأشياء وانفعاله بها وتفاعله معها "[4].

---

[1] أ.ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر :محمد مصطفى بدوي، المشروع القومي للترجمة (416)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1961، ص172.

[2] سعيدة شعيب،الصورة في الشعر العربي المعاصر(قراءة في شعر عز الدين مناصرة)،ص21.

[3] مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974، ص 237.

[4] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت،1973، ص 168.

تقول "**مدام دي ستيل**":" أنّ داخل كلّ امرئ مشاعر ذاتية فطرية لا اكتفاء لها بالأشياء الخارجية وخيال الرسامين والشعراء هو الذي يكسب هذه المشاعر صورة وحياة" [1]، هنا جاء الاهتمام بالخيال الذي أدّى إلى تطوير الصورة خاصّة عند الرومانسيين أين تجلّت عواطف ومشاعر المبدع بفضلها هذه الصور الخيالية، هكذا تصبح الصورة شعورية لا عقلية و"الشاعر الحق هو الذي لا يصوّر بعيداً عن ذاته، ولا يعتمد على الصيغ الجاهزة، بل هو الذي يصوّر على حسب ما يرى ويشعر، هو الذي يبدع ويخترع، وبذلك يكون وفياً لذاته ولعملية الإبداع الفنّي الذي هو في الحقيقة أثر يخلّفه الإحساس والشعور" [2].

ثمّ يأتي سيسل دي لويس ويكون له رأي في تعريفه للصورة بأنّها:" رسمٌ قوامه الكلمات" [3]. وهي الصورة المدركة بصرياً والمشكّلة لغوياً، ففي هذه الحالة لا يمكن الفصل بين الجانب المرئي واللغة، فكلاهما يساعدان على فهم الصورة.

ومعنى ذلك أن هناك علاقة مباشرة للصورة مع الصوغ الجمالي واللغوي الذي تقوم عليه أساسا.

في الختام نجد أنّ الصورة قد أخذت حقّها من البحث والدراسة وتحديد المفهوم في النقد الغربي الحديث بالرغم من اختلاف التّصورات، نشأت بفعل التيارات الفلسفية ثمّ تحوّلت إلى مفاهيم عديدة وآراء متضاربة، ثمّ تطوّرت لتبقى تتضمّن الخيال كعنصر أساسي، وهي التي يعبّر بها الفنان والشاعر بأحاسيسه وأفكاره بجميع أنماطها وأبعادها الدلالية عن ما أدركه بَحواسه.

---

[1] محمد غنيمي هلال، دراسات ومناهج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة، مصر،ص75 .

[2] سعيدة شعيب، الصورة في الشعر العربي المعاصر(قراءة في شعر عز الدين مناصرة)،ص22.

[3] سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، تر :أحمد نصيف الجنابي، مالك مير، سلمان حسن، دار النشر وسنته، دار الرشيد للنشر،بغداد،1982،ص 12.

ب-عند العرب:

حظيت الصورة بمكانة قيّمة في النقد العربي القديم، وعلى الرغم من ذلك لم تأخذ حقها من الدراسة الدقيقة والمعمقة، إلى أن جاء النقاد المحدثون وأخرجوا مفهوم الصورة من ذاك الإطار الضيق، ووسّعوا من الدراسة والبحث فيه، ومن أجل تحديد ماهيتها كرّسوا كل الجهود المكثفة، واستمدوا المفاهيم من الموروث النقدي القديم، كما أخذوا من المفهوم الغربي، وفي حالات أخرى دمجوا بين الاثنين للوصول إلى مفهوم دقيق للصورة مع الوقوف على أهم وظائفها إلى أن توسّع مفهومها.

حدث تفاوت في العديد من الاتجاهات لاختلاف وجهات النظر في تحديد المفهوم فهناك من بَحثوا في وظيفة الصورة، وآخرون عن طبيعتها، وغيرهم عن مصادرها وهكذا .

وسنكتفي في بَحثنا ببعض العينات من أجل رصد بعض الاتجاهات فقط على سبيل الإثراء لا الحصر.

يذكر جابر عصفور أنّ:" الصورة هي مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، فإنّ الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديم، يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي" [1]، على حسبه فإنّ علاقة مصطلح الصورة بالصياغة الحديثة لا يوجد في التراث البلاغي والنقدي عند العرب ولكن القضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث حتّي لو اختلفت طريقة العرض والمعاينة، أو تباينت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام.

و عن ماهية الصورة الحديثة وتشكلها في النص الأدبي يقول عز الدين إسماعيل:" الصورة الحديثة كشف نفس لشيء جديد بمساعدة شيء آخر" [2] أي دوماً هناك دافع أو عامل يُسهم في تجسيد الصورة داخل العمل الأدبي، كما يساعد في الوقت ذاته في استخراجها منه، إذن

[1] جابر عصفور،الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب،ص11.

[2] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار الثقافة، دار العودة، لبنان، ص96.

الصورة" نتاج للقدرة التمثيلية الخاصة بالذات"[1] ، فالذات تخَلق الواقع من خلال التمثيل وتنتج العالم من خلال إعادة إنتاجه على هيئة تمثيلات.

كما قام مصطفى ناصف من جهة بتقديم نظرة معمقة عن الصورة الأدبية مستندا على التراث النقدي، وفي نفس الوقت أخذ من النقد الغربي، من جهة أخرى انتقد مفهوم الصورة في النقد العربي القديم، بهدف بناء مفهوم جديد لها مطوّرا فيها من المفهوم القديم في قوله: "أسيء فهم موضوعها ووظيفتها وعلاقتها بالشاعرية " [2]، إلى هنا كان ناصف من الأوائل الذين دعوا إلى إقامة الصورة على أصول تكاد تناقض تلك التي ورثناها عن النقد القديم، إلاّ أنه في مواطن عدة استند على المفهوم القديم للاستعارة رابطاً إياّها بالرمز والخيال كمقومات فنية المشكّلة للصورة، فاعتبرها من أهم العناصر والجوهر الأصيل للنص الأدبي، كما يرتكز عليها المنهج الجمالي الذي تبناه في العديد من الدراسات في:" التذوّق الجمالي منذ أن كان الشعر في المجتمعات القديمة كان مصدره الصورة التي تساعد على اكتمال الخصائص الفنية في الفنّ والأعمال الأدبية " [3].

أولى مصطفى ناصف أهمية كبيرة لهذه العناصر الفنية خاصة الاستعارة فتغنى بها قائلا:" إنّ أعظم شيء أن تكون سيد الاستعارات، فالاستعارة علامة العبقرية إنّها لا يمكن أن تُعلَّم، إنّها لا تمنح للآخرين " [4]، واهتمامه بالاستعارة هو كونها من قواعد التعبير عن الأشياء التي لا يمكن أن نعبّر عنها، وإيمانه بدورها الرئيس والفاعل في نظم الشعر ونبوغه كل هذا فقط من أجل تأسيس مفهوم دقيق ومتكامل للصورة.

والصورة عند عبد القادر القط:" الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة

---

[1] سليمان القرشي، صورة المرأة في الشعر الأندلسي، منشورات دار التوحيدي، المغرب، ط1 ،2015م،ص07.

[2] مصطفى ناصف الصورة الأدبية، ص03.

[3] الداية فايز، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر العربي، بيروت، دمشق، ط2، 1996، ص15.

[4] المرجع السابق، مصطفى ناصف، ص124.

مستخدما طاقات اللغة وإمكانات في الدلالة والتركيب والإيقاع والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة و التجانس ، وغيرها من وسائل التعبير الفني ... والألفاظ والعبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية"[1].

تميّزت الصورة الشعرية الحديثة عند العديد من الدارسين في أنّ" اتجاهها إلى الاستغناء عن المعالم الحسية المحدودة من عناصر الصورة الشعرية نفسها لا من عناصر الواقع " [2] فالصورة لا تستنسخ الواقع ولا تعيد إنتاجه ولكنها تأتي بما يغطي على النقص فيه فهي على الرغم من عراقتها في النقد العربي القديم بالصيغ والأساليب البلاغية، إلاّ أنّها في النقد العربي الحديث أخذت مجالا فسيحاً، ركّزت على أحاسيس المبدع (الشاعر) دون الخروج عن حدود الصورة، التي تجعل من الألفاظ تعبّر عن انفعال هذا الأخير ووجدانه، كما تنقل تجربته للقارئ بأسلوب فنّي مؤثر، أين تكون" الصورة هي الشكل في النص الأدبي شاملة للعبارة أي الأسلوب، وللخيال الذي يلوّن العاطفة ويصوّرها... إنّ الشعر يجب أن يكون أسلوبه معبّرا بالصور، أي يرسم الأسلوب مواقف الشاعر وأفكاره وتجاربه وانفعالاته رسماً معبّرا قوياّ واضحاً، بحَيث تصبح فكرة الشاعر مصوّرة في صورة حقيقة تزخر بالعاطفة والتجربة والانفعال لا مجرد تصوير عادي ميّت" [3] ، فتصبح أمام مناظر تصوير متحركّة مؤثرة.

يتّضح هنا كيف يتحوّل الوجود من صور واقعية إلى صور مليئة بالحياة واضحة الملامح تزخر بالأحاسيس العميقة والخيال الخصب، في قول علي البطل:" قد تَخلو الصورة – بالمعنى الحديث –من المجاز أصلاً فتكون عبارات حقيقة الاستعمال، ومع ذلك فهي تشكل

---

[1] عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط2،1981،ص 391.

[2] سعيدة شعيب الصورة في الشعر العربي المعاصر(قراءة في شعر عز الدين مناصرة)،ص24.

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

صورة دالة على خيال خصب" [1] وهو في الأصل الصورة بجميع أنواعها دون إغفال العلاقة التي تجمع العنصرين، فالوقوف على العنصر الأول وارد في الكثير من اهتمامات وتعريفات الدارسين المحدثين بما أنّه يشكل أينما حلّ في العمل الأدبي صوراً من الواقع ليعكس الحقائق بنظرة مغايرة جديدة، فالخيال" يدفع المتلقي إلى إعادة التأمّل في واقعه، من خلال رؤية شعرية...ومن خصائص الخيال الشعري الأصيل أنّه يحطّم سور مدركاتنا المعرفية ويجعلنا نجفل لائذين بَحالة من الوعي بالواقع تجعلنا نشعر كما لو كان كل شيء يبدأ من جديد، وكما لو كان كل شيء يكتسب معنىً فريداً في جدّته وأصالته" [2]، ومن أهميّة الخيال في نسج الشعر بَحسب جابر عصفور، يؤكد من جانب آخر على العلاقة اللغوية المشتقة من الكلمة الأجنبية (Imagination) ، فالكلمة تتركب من الخيال الذي اشتق من الصورة بحَيث:" علاقة الاشتقاق بين كلمتي (Imagination) و (Imagery) تشير بالصلة الوثيقة بين كلتيهما" [3]، إذن يقترن الحديث عن الصورة الشعرية بالحديث عن الخيال الشعري والعلاقة هنا وثيقة لا ريب فيها .وبما أنّ الخيال هو الصورة القائمة في الذهن فإنّ من أهم خصائصه مدى قابليته للتصوير حسب ما يراه الشاعر فالحاجة إلى التعبير عن الإحساس الكامن في داخله ومن أجل تصويره وتجسيده هو التحليق في فضاءات الخيال.

اهتمّ النقد العربي الحديث بالصورة على أنّها تهدف إلى الإيحاء، و بهذا تبقى الصورة عنصراً فنياً جمالياً غير خاضع للعقل والمنطق، وإنّما تَخضع لشعور المبدع، ويكمن دورها" في النص الأدبي في كونها تتضمن شعوراً قادراً على إحياء النفوس وإيقاظها وتحريكها فيندمج من خلالها القارئ مع النص" [4]،لأنّ الأديب اعتمد على أهمّ وسائل التصوير من استعارة

[1] علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس،1981م ،ص25.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص18.

[3] المرجع نفسه، ص 18.

[4] محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، مؤسسة البعث، قسنطينة، الجزائر،1974 ،ص261.

وتشبيه ووصف وخيال ورمز، فلا يكون التأثير في النفس إلاّ بها باعتبارها إدراك جمالي لصحّة شعور وإحساس المبدع.

على الرغم من المفاهيم العديدة للصورة الحديثة، إلاّ أنّها تطورت مقارنة بما قدمه الموروث البلاغي القديم، فتطوّرها" ضروري وإلاّ لبقي العالم ينظر إلى أنّ الأرض ثابتة والشمس تدور حولها، ويبقى التشبيه البسيط سيّد الصورة، وريثها الشرعي في كلّ الأزمنة" [1]، فلا يحدث هذا التطور إلاّ بفعل براعة المبدع وبصيرة الناقد، ولعدم وجود فجوة كبيرة بين التشبيه والاستعارة في تشكيل الصورة الشعرية، أعادت الدراسات الحديثة النظر أكثر في الصورة، محاولة تأسيسها من منظور فلسفي وجمالي، وقد اعتمد النقاد المحدثون فمعاينتهم(تنظيرا وتطبيقا)على المعارف الحديثة خارج الواقع، فلم تعد التشبيهات والاستعارات تستمد" من منبع قريب يسير على الفهم، ويجنح نحو البساطة والتجدد ..." [2].

تبقى الصورة حديثة العهد من حيث المفهوم كمصطلح جديد اكتشف في النقد العربي الحديث الذي صنّفها إلى صورة قديمة وصورة حديثة، بعدما عجز النقد العربي القديم عن ذكرها والبحث فيها، وفي النقد المعاصر يراها عبد المالك مرتاض صورة فنية لا تمثّل إلاّ الحقيقة الشعرية ، وهي " ليست تشبيها خالصاً، ولا استعارة خالصة، ولا كناية خالصة، ولا أي مظهر من المجاز العقلي الخالص ... وإنّما هي شيء مزيج من ذلكم جميعا" [3] حيث جعل منها قمة هذه الأصناف البلاغية وأرقاها وأسماها وأعمقها من كل جانب، كما أعطى نظرة أخرى للصورة التي لا تبعد عن النظرة الحديثة، إلا في جزم ارتباطها بالصور التقليدية المعروفة في النقد القديم.

---

[1] ناصر معماش،النص الشعري النسوي العربي في الجزائر(دراسة في بنية الخطاب)،ص58.

[2] المرجع نفسه ،ص320.

[3] عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات (متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة)، دار القدس العربي للطباعة النشر والتوزيع،الجزائر،2009 م،ص 79.

3- الصورة في الشعر العربي المعاصر:

كان لتأسيس نظرية الشعر العربي المعاصر دورٌ هام في تحديد ماهيته في المدوّنة الأدبية وكان عز الدين إسماعيل (الناقد المصري) الأوّل من اهتمّ بالبحث في كل ما يتعلّق بقضاياه ومظاهره الفنية والمعنوية في كتابه (الشعر العربي المعاصر)، حيث تطرق عز الدين إسماعيل إلى أهمّ قضية ميّزت الشعر المعاصر، وهي نقطة التحوّل التي لحقت التشكيل والبناء الموسيقي والإيقاعي الذي تعدّى فيه الشاعر المعاصر حدود الشعر العمودي، ظهر على إثره نوع شعري جديد هو الشعر الحرّ أو شعر التفعيلة.

كان للناقدة والشاعرة العراقية" نازك الملائكة " أثرٌ كبير وواضح في الأدب العربي، بعد تمرّدها على القصيدة العمودية وتحدّيها لقواعد النظم الشعري أثناء تبنّيها لهذا النمط الحرّ بعدما كتبت العديد من القصائد في الشعر التقليدي، فقالت عن تحوّلها هذا (في مقدمة نظرية لديوانها" شظايا ورماد "):"فنحن عموماً مازلنا أسرى تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام، مازلنا نلهثُ في قصائدنا ونجرّ عواطفنا المقيّدة بسلاسل الأوزان القديمة، و قرقعة الألفاظ الميّتة، وسدى يحاول أفراد منّا أن يخالفوا، فإذ ذاك يتصدّى لهم ألف غيور على اللغة، وألف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه"[1] .

إن تشكيل الصورة الشعرية المعاصرة كما يرى عز الدين إسماعيل، مسألة قديمة وجديدة في الشعر عامّة، إلاّ أنّها في الشعر العربي المعاصر أصبحت مهمّة في البناء الشعري ويعود اهتمام الشعراء" بهذه الوسيلة الفنية إلى اقتناعهم بضرورة ابتعاد لغة الشعر عن المباشرة التقريرية متعاملين معها بطرق ذكية في طرح أفكارهم، وقد كان هذا التعامل يتّخذ مساره مع طبيعة الموضوع والحالة النفسية المعاصرة" [2]، لأنّ اللغة لم تعد على عهدها القديم

[1] نازك الملائكة، مقدمة ديوان" شظايا ورماد"،المجموعة الثانية، دار العودة، بيروت،1997،ص26.

[2] سعيدة شعيب الصورة في الشعر العربي المعاصر (قراءة في شعر عز الدين مناصرة)، ص 31.

فهي الآن تحمل طبيعة حياة معاصرة تضج بقضايا ومشاكل العصر غيرت من أفكار وآراء وتصوّرات الشعراء، في قول عز الدين إسماعيل:" لغة عصرنا تَختلف بكل تأكيد عن لغتنا في أيّ عصر مضى وهي لا تَختلف عنها من حيث هي لغة مجرّدة، فما عربيتنا الأدبية والكتابية بعامّة هي العربية الفصحى" [1]، يشير الناقد هنا إلى أنّ قضية اللغة في الشعر المعاصر بقيت وستبقى تُثار دائماً كلّما جاءت مرحلة التجديد والتطوّر فهي التقنية التي ترتبط بكل عنصر فني أسهم في تشكيل الصور الشعرية.

اكتسحت اللغة الرمزية الكتابة الشعرية المعاصرة بعدما تجاوزت اللغة التقليدية، لغرض الالتفات إلى مشاعر وتجارب الشاعر في نسيج لغوي غامض معقّد،" ما يستدعي جهداً كبيراً في القراءة، كما ينبغي وجود قارئ من نوع خاص" [2] . يمتلك مرجعية معرفية عميقة.

يقول محمود درويش في قصيدة" وطن":

علِّقوِني عَلى جدائلِ نخلة

واشْنقوني..فَلَن أَخُونَ النّخلة

هذه الأرضُ لي.. وكنتُ قديماً

أحلبُ النُّوقَ راضياً ومُوَلَّهْ [3]

اقترن توظيف النخلة في هذه الأسطر الشعرية بالوطن (النخلة /الوطن)، فهي شجرة معمّرة لأنّها صمدت أمام المناخ الحارّ وهي المتجذّرة في الأرض منذ القدم، في المقابل يرمز الشاعر من خلالها إلى وطنه(فلسطين) الممتدّ في وجوده عبر حضارات عديدة والصامد دوماً في وجه محتلّيه وفي وجه القمع والظلم والدمار، وهو يرضى بالموت على أن يخون أو يبيع وطنه.

[1] عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر(قضاياه ومظاهره الفنية والمعنوية)،دارالعودة، بيرت،1981، ص151.

[2] سعيدة شعيب الصورة في الشعر العربي المعاصر (قراءة في شعر عز الدين مناصرة)،ص 32.

[3] محمود درويش، الأعمال الشعرية، دار العودة، بيروت،ط2،1978،ص235.

إن استخدام الرمز في الشعر العربي المعاصر كان لمقاصد شعرية تَخدم رؤيا الشاعر العربي ومواقفه ممّا يدور حوله من تقلّبات وتنافر الأوضاع السائدة في واقع مجتمعه فاستوحى من الدين والأسطورة والخرافة والتاريخ والتراث الشعبي، لتكون هذه المناهل أرضا خصبة تستوي عليها قصائد تشعّ طاقة وسحراً في قالب معاصر.

بمجيء المدرسة الرمزية بدأ الاهتمام بظاهرة أخرى هي " تراسل الحواس" أو ما يسميه علماء النفس ب:"التداعي" فباعتبار هذه الأولى– الرمزية– وسيلة من وسائل التصوير و"نمط من أنماط الاستعارة –في نظر اللغويين" [1]، تقوم على تداخل الحواس وتناغمها كما أنّها ليست بسيطة (أذن أو عين) وإنّما هي أداة معقّدة، فما تكاد حاسّة السمع –على سبيل المثال– تقرع حتّى تتحوّل عن طريق التخييل من لمس إلى بصر،أو من ذوق إلى لمس إلى شم" [2] وُجدت هذه الظاهرة عند شعراء العرب القدامى وتطوّرت ملامحها في كل عصر أما في الشعر العربي المعاصر فقد أفرط الشعراء المتأثرون بالاتجاه الرمزي فممارستها، وحتّى" تتوافر الصفات الإيحائية للصور يعمد الرمزيون إلى تصوير المسموعات بالمبصرات والمبصرات بالمشمومات وما إلى ذلك...فتظهر بعض معالم الصورة وتبقى معالم أخرى ظليلة موحية بمعان مختلفة"[3] .

إذن ارتبطت الصورة في الشعر العربي المعاصر بالواقع والكون وأصبحت تعبر عن المعنى المقصود، ما جعلها أكثر قوّة وتماسكاً تضج بالدلالات الإيحائية، وممّا أدّى إلى تنوّع أنماطها وتعدّد آليات بنائها، ولعلّ أهمّ الشعراء العرب المعاصرين الذين اهتمّوا بهذا النسيج الشعري وهذا النمط التصويري هم : نازك الملائكة، بدر شاكر السياب، أدونيس فدوى طوقان، سميح القاسم، محمود درويش... وغيرهم، وبالرغم من اختلاف أسلوب ولغة كل

---

[1] سعيدة شعيب،الصورة في الشعر العربي المعاصر(قراءة في شعر عز الدين مناصرة)، ص36.

[2] حسين العروي، ظاهرة التزامن الحسّي في شعر نزار قباني ودلالاتها، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب–جامعة منوبة، العدد45،2001، ص 325–345–348.

[3] المرجع السابق، ص36.

شاعر في صقل تجربته الشعرية المعاصرة والتعبير عنها والبوح بما يدور في النفس من مشاعر وأحاسيس، إلاّ أنّ بناء القصائد عند شعراء العرب المعاصرين يلتقي في عدّة نقاط أهمّها ارتبط بالتشكيل الجمالي الجديد للصورة الشعرية.

الفصل الأول

الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية أهميتها، خصائصها ووظائفها.

أولا-الصورة في المذاهب الأدبية

1- الصورة الشعرية في المذهب الكلاسيكي ومصادرها.

2- الصورة الشعرية في المذهب الرومانسي ومصادرها.

3- الصورة الشعرية في المذهب الرمزي ومصادرها.

4- الصورة الشعرية في المذهب السريالي ومصادرها.

ثانيا-أهمية الصورة الشعرية:

ثالثا-خصائص الصورة الشعرية:

1- التطابق بين الصورة والتجربة الشعرية

2- الوحدة والانسجام التام

3- الإيحاء

4- الحيوية

رابعا-وظائف الصورة الشعرية:

1-الشرح والتوضيح

2-المبالغة

3- التشخيص والتجسيم

4-التحسين والتقبيح

5-المتعة الفنية في ذاتها

أولا-الصورة في المذاهب الأدبية:

ينظر أصحاب كل مذهب إلى الصورة الشعرية من منطلق ما تفرضه عليهم الفلسفة الكامنة وراء كل مذهب بعينه شكلت الدافع المحفز إلى تأسيس مقوماته وأركانه، وتبعا للاختلافات النظرية في المنطلقات الفكرية والثقافية التي رافقت هذه المذاهب فقد كان لها التأثير الجلي على تحديد مفهوم الصورة الشعرية وبما أن الشعراء والنقاد في العصر الحديث قد نهلوا من معين الثقافة الغربية، أو تأثروا بأفكارها وإيديولوجيتها، ومن ثم تأثرت بإبداعاتهم ونتاجاتهم بها كان جديرا بنا أن ننظر في طبيعة الصورة وسماتها ضمن حدود كل مذهب.

1-الصورة في المذهب الكلاسيكي:

تقوم الكلاسيكية على فلسفة منطقية تعطي العقل المرتبة الأولى في الإبداع، وتجعله الوصي على الخيال في كبح جماحه من الشطط أو الإغراق في الغموض، وبذلك يكون الإبداع انعكاسا للمعالم الواقعية والموضوعية ذات السمة الحسية " والعقل عند الكلاسيكيين يرادف الذوق السليم والحكم السليم، ومن هذه الناحية اتخذوه وسيلة لتثبيت دعائم التقاليد والقواعد المقررة، وهم يعارضونه بالذوق الفردي، ويفضلون العقل لأنه ثابت غير متغير، فأساس الجمال في الأدب العقلي أن يكون صالحا لكل زمان ومكان"[1].

وقد ظهرت الحركة الكلاسيكية في عصر النهضة في أوربا، وقدست أدب القدماء عند اليونان والرومان، تلك الآداب المبنية على قيم عقلية صارمة وفي احتذاء الأدباء والشعراء لهذه الآداب القديمة أخضعوا أنفسهم لقيود صارمة وقوانين ثابتة ، تجلت فيها الأطر الجاهزة والنماذج التقليدية المستمدة من الحسية المفرطة ، وبذلك فقد عظموا من شأن الأفكار الأرسطية ومنهجها العقلي الذي يتخذ من الحواس المنفذ الأول للصور ، ومن هنا يقل شأن الخيال ، وتضعف العاطفة ، وتفقد الانفعالات قيمتها العالية ، مما يعني ضمور النزعات

[1] محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن،ط5 ،بيروت ، 1962،ص 378.

الفردية وسيطرة الأفكار العامة والأحاسيس المشتركة بين الناس ، " لأن الروح العامة كانت روح سيطرة العقل على النفس ...وكان الخيال قيمة دنيا عاجزة بذاتها فرض عليها العقل شكيمته ووصايته ، وقد أكسبت هذه الوصاية إلى جانب خصائص الروح العام للموقف التقليدي ولنظرية الشعر الخيال طابعا جعله هو الآخر يتميز بخصائصه التي أهمها الحسية والمحدودية "[1]، ولهذا فقد تميزت الصورة الشعرية في الكلاسيكية بالحسية المفرطة لأنها تأخذ مادتها الأولية من الواقع المحيط ، وتبتعد عن التجريد والأمور الروحية ،وتكون جامدة مقيدة لبعدها عن التصورات الخيالية .

وأما عن مصادرها عند الكلاسيكيين: فقد بدت الصورة عند الكلاسيكيين تابعة لنظريتهم في المعرفة، والمعرفة العليا لديهم متمثلة في الأفكار التجريدية، فالإدراك قوة تجريدية مستقلة عن صور الحس، وهو من سمات العقل وخواصه، ولذا هونوا من شأن الخيال والصورة، وكانت الصورة تمثل لديهم الدرجة الدنيا للمعرفة لأنها تؤدي إلى الفكرة الصحيحة المبرأة من الزيف والاضطراب[2].

2-الصورة في المذهب الرومانسي:

حاول الرومانسيون أن يتحرروا من وصاية العقل وفلسفته المنطقية الصارمة، فلجأوا إلى العاطفة وخضعوا لنبض الانفعال والشعور والفيض الروحي، وتعمقوا في دواخل النفس الإنسانية، وتسللوا إلى جوهر الحياة وعبروا عن خلجات أنفسهم، وما تمليه عليهم رغباتهم العاطفة والوجدانية، ومن هنا الارتداد إلى الذات والاتكاء على الفردية والتلقائية على أساس

[1]هدية جمعة البيطار ، الصورة الشعرية عند خليل حاوي ، ط1، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ، دار الكتب الوطنية 2010، ص59.

[2]بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، ص 44.

" أن المعنويات تخلق الماديات وتطورها وفق مشيئتها ،فالعقل أو الروح أو النفس تريد فتحول هذه الإرادة إلى خلق ، ويمكن توجيه هذا الخلق وفق الإرادة الذاتية والتلقائية "[1].

لقد تحول الأديب من وصايا العقل والأحاسيس العامة المشتركة إلى التعبير عن الذات الفردية ، ونقل الأدباء اهتمامهم من الواقع الحرفي إلى تصوير مشاعرهم ومعاناتهم مغلفة بروح الطبيعة وأحاسيس الحب والجمال ، لذلك أصبحت الصورة " ركنا أساسا من أركان التعبير ، ووسيلة لنقل العواطف والأفكار نقلا مباشرا ، وآثر بعضهم الإبهام على الوضوح والحلم على الواقع ، وكان شغفهم بالتصوير والتعبير سلمًا عبروا منه إلى الرمز"[2].فحاولوا التحرر من قيود الواقع الموضوعي والمحاكاة المباشرة والحرفية لمعالمه المادية ، وتوخوا اقتناص الصور من العوالم الخيالية و الفضاءات الشعورية المذهلة فأصبحت الصورة تعبيرا عن الذات الإنسانية بما تحمله من انفعالات ومشاعر وعواطف وظهر دور الخيال جليا في إبداع الصورة الرومانسية .

ومن هنا تكون هذه الأخيرة هي نتاج الخيال، ووليدة اللحظة الانفعالية، وليست صورة جاهزة أو نماذج تقليدية ثابتة، بل علاقات مبتكرة تتجاوز الواقع وتتلمس البعد العاطفي والوجداني وتمتاز بالفردية والذاتية، مع فرز دور خلاق للطبيعة والتمازج معها، أو التناظر بين صورها والحالات النفسية التي تعتور داخل الشاعر،" لأن الرومانسية قد كانت حالة نفسية وتعبيرا عن تلك الحالة أكثر من كونها مذهبا أدبيا ..ولان جوهرها كان التحلل من كل الأصول والقيود لكي تتحرر العبقرية الإنسانية وتنطلق على سجيتها "[3].

هذا القرب من الطبيعة جعل الرومانسيين يتآلفون مع كائناتها وعناصرها وينسجمون معها لذلك نفخوا فيها نسمة الحياة ، وأنطقوها بلغاتهم ، وألبسوها أثواب الفرح ، وخلعوا عليها

[1]محمد زغلول سلام ، النقد الأدبي الحديث (أصوله واتجاهات رواده)، منشأة المعارف، 1981، ص 132.

[2]هدية جمعة البيطار ، الصورة الشعرية عند خليل حاوي ، ط1، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ، دار الكتب الوطنية 2010، ص60.

[3]محمد مندور ، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 2006، ص 55.

انفعالاتهم وعواطفهم ، فكان التشخيص والأنسنة أهم صفات الصورة الشعرية في الرومانسية حيث أعادوا الحيلة للطبيعة ، وشاركوها في أفعالهم ، فتميزت صورهم بالإيحاء ، واتصفت بشيء من الغموض والغرابة والحركية ،" إن هذه الحيوية تتجلى في اختيار الشاعر لصور الطبيعة الحية التي تظهر حركة ونموا ، لذلك تبدو الصورة تشخيصا لتجربة الشاعر ، لأنه يكتفي بأن يعرضها عرضا مجسما ميتا بل يفضي عليها من روحه وكيانه ومشاعره ما يجعلها حية تفيض بالحركة والامتداد والنمو ، من ذلك نرى أن الصورة الرومانسية هي وسيلة احتواء العالم الخارجي في عالم الذات ، وهي تمثل الفكرة والمضمون والانفعال معا في العملية الشعرية ، لذلك يحرص الشاعر الرومانسي على استخدام لغته الخاصة في بناء الصورة ويصهر الخارج وفق رؤيته الذاتية "[1].

وأما عن مصادرها عند الرومانسيين: فقد أولى الرومانسيون الصورة اهتماما خاصا، فقد قامت على أسس منها تمجيد العاطفة... والفهم الذاتي والشعور أساسان للإدراك الخاضع للإحساس بالجمال عندهم، ومن هنا تفرعت مسائل عدة منها: ارتباط الجمال بالذوق ونسبية الذوق وفرديته وتأثر الإبداع بعبقرية الفنان وذاتيته، وتحول الجمال من الموضوعية إلى الذاتية عندهم [2].

اعتد الرومانسيون **بالخيال** وكان مصدرا لصورهم فاتسمت بكونها شعورية تصويرية، لا عقلية فكرية، فالفكرة تتراءى من خلال الصورة، وتبدو الصورة واضحة حية برهانا وجدانيا عليها فأخطر ما يحذر منه الرومانسيون أن تكون الصورة وليدة عقلية جافة، أو حججا ذهنية منطقية، فالأفكار التجريدية تقضي على روح الشعر، إذ أن روحه في صوره[3].

[1] هدية جمعة البيطار ، الصورة الشعرية عند خليل حاوي ص62.

[2] محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ص36.

[3] محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، القاهرة،دت،ص70.

وعني الرومانسيون بالتنظير النقدي للخيال، المصدر الرئيس من مصادر الصورة لديهم فوقفوا عند ماهيته وضروبه وحددوا مكانته من بين مصادر الصورة والعوامل المؤثرة في تشكيلها.

حدد كولردج الخيال بأنه:" الملكة التي تحيل الكثرة إلى الوحدة وميزه من التوهم وهو القدرة التي تمكننا من الجمع والتكديس"[1].

وبدت العناية بالخيال جزء من إيمانهم بقدرة الذات الفردية على خلق عوالم مدهشة حتى أن الحركة الرومانسية كانت تدعى باعثة الدهشة، إيمانا، بضرورة بعث الروح بإطلاقها من قيود العادة التي تخنق قدرة الإنسان، واعتقادا أن هذا يتحقق بوساطة إيقاظ الدهشة حتى بإزاء الأشياء الأليفة، المعروفة، ليتسنى للشاعر العودة إلى بساطته الطبيعية وفطرته الأولى[2].

3-الصورة في المذهب الرمزي:

ظهر هذا المذهب في أوربا في القرن التاسع عشر، وتعني الرمزية " فن التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة، ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصور ملموسة ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة "ومن هذا التعريف نجد أن مفهوم الرمزية يقوم على مبدأ انعكاس الوقائع المادية المحسوسة في الذاكرة على شكل صور ذهنية مرتبطة بالحالة النفسية وانفعالاتها الشعورية حيث يجد الإنسان نفسه عاجزا عن إدراك حقائق الكون من خلال صوره المادية ،فيحاول النفاذ إلى ما وراء الوجود ليرتاد عوالم خفية بقصد فهم جوهر الأشياء ، ويتخذ الخيال مطية لذلك ،فتكون قريبة من الرومانسية في اعتماد الذات الفردية ، ولكن ليس بصفته الأساس أو البنية الجوهرية للعملية الإبداعية ، بل من خلال الربط بين هذه الذات والأشياء الخارجية ، لأن العقل وحده يعجز

[1] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 45.

[2] المرجع نفسه، ص 45.

عن تفسير الظواهر الكونية التي قد لا تشكل كل الوجود ، ومن هنا يقول **هربرت سبنسر**: " إن كل دراسة تقصد إلى البحث في حقيقة الكون واستقصاء علته لا بد أن تنتهي إلى مرحلة يقف حيالها العقل عاجزا ، لا يستطيع أن يدرك عندها عن الحق شيئا ... أي غرابة في ما يصادف العقل البشري من إبهام لا يقوى على معرفته....؟"[1].

وقد أكد محمد مندور أن الرمزية كانت تستند في مبادئها إلى مثالية أفلاطون" التي تنكر الأشياء المحسوسة، ولا ترى فيها غير صور رموز للحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس"[2].

ومن هذا المنطلق فإن الرمزية تبتعد عن الوقائع المادية في مشاهدها الحرفية، وتعبر عنها عبر صور رمزية ذات دلالات تجريدية عميقة وخفية توحي بالفكرة ولا توضحها وتترك للمتلقي متعة البحث عن هذه الدلالات التي ستوصله إلى الغاية المنشودة بعد أن يكون قد استنفد طاقات اللاشعور أو اللاوعي التي يستجر منها الشاعر صوره أو رموزه الموحية التي قد تعود إلى الجذور الأسطورية البدائية التي ما تزال تحافظ على كمونها الإبداعي والإيحائي فتكون الإحاطة بنواحي الرمز واستيعابه شيئا عسيرا أو صعبا لما يمتاز به من الغرابة والغموض ، إذ تستقدم الأحداث والشخصيات التاريخية والصور الطبيعية وتلبسها هيئات جديدة معاصرة يمكن قراءتها بأكثر من وجه تأويلي ، فتبدأ من المحسوس ، وتنتهي عند حدود المجرد والوجدان ، وهذه الغاية لا تتحقق إلا بواسطة الرمز[3] ،" فلا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز والمنوط بالحدس"[4].

ولكي يحقق الشاعر الرمزي لصوره القيمة الفنية فإنه يجعلها مترابطة ضمن إطار جمالي تدعمه جملة من العناصر المساندة، من أهمها الإيقاع الموسيقي، يقول فرلين:" عليك

---

[1] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، ص 63-64.

[2] محمد مندور، الأدب ومذاهبه ، ص 108.

[3] هدية جمعة البيطار ، الصورة الشعرية عند خليل حاوي ،ص 64.

[4] محمد غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث ، ص 418.

بالموسيقى قبل كل شيء، ثم بالموسيقى أيضا ودائما، وليكن شعرك مجنحا حتى ليحس أنه ينطلق من الروح عابرا نحو سماوات أخرى"[1].

وإلى جانب الموسيقى اعتمدت الرمزية على تقنية "تراسل الحواس"، حيث تتبادل الحواس وظائفها فتشع الدلالات في مختلف الاتجاهات، إذ ترسم الكلمات أنغاما تفوح عطرا والعطر يلمس حنانا ودفئا، وحينئذ تتكشف الإشارات، وتختصر المفردات، وتتفجر المعاني، وتصبح " الرؤية الشعرية مرايا لا تحصى"[2]. فتكون الرمزية شحنة كامنة من الإيحاء، وحركة داخلية تضج بالمعاني، وتوحي بألوان من العواطف والمشاعر[3].

أما عن مصادر الصورة عند الرمزيين: فتعد " أهم مذهب في الشعر الغنائي بعد الرومانسية وقد ترك آثارا عميقة في الشعر العالمي حتى اليوم "وقصد الرمزيون بالرمز، الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن الجوانب المستترة الداخلية في النفس، وإضاءة عتمتها بالكشف التعبيري الذي لا تقوى علية في دلالتها الوضعية ولم يقصدوا به وسيلة لإخفاء الأشياء من أجل البحث عنها. وتبدو الذات مصدرا للصور الرمزية، ولكنها تختلف عن الذات الرومانسية فهي أكثر عمقا وسيطرة على الأغوار النفسية البعيدة التي لا يصل إليها المنطق السطحي.

وتتفوق الصورة على الفكرة في الدلالة على صفاء الشعر عند الرمزيين، وعدوا الفكرة حطام الحالة النفسية، والمنحى العقلي المباشر الذي لا يرى إلا الكون المسطح الثابت المستقر عند بعد محدود من دون قدرة على التجدد والتجاوز المستمرين[4] .

---

[1] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 399.

[2] هدية جمعة البيطار الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص65.

[3] المرجع نفسه، ص 65.

[4] محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 47.

إلا أن الصورة وإن كانت أرقى فنيا من الفكرة المجردة أو المباشرة، فعلى رتب ومنازل وقد تعادل بعض الصور هذه الفكرة في تهتك حجبها وشيوعها، لذا ميزوا الصورة الرمزية من غيرها وجعلوها مثالا[1].

وآثر "**ت.س.اليوت**"–من أبرز الشعراء المحدثين وأعظمهم تأثيرا في الشعر المعاصر–الطريقة الموضوعية في التعبير عن العواطف، والاعتماد على الطاقة الإيحائية التي تحملها الصورة في إثارتها من دون البوح بها على نحو مباشر وقد وضح مرماه قائلا:" ما من فنان ينتج فنا عظيما بمحاولتها التعبير عن شخصيته محاولة مقصودة إنه يعبر عن شخصيته بطريقة غير مباشرة.

إذن الصورة الرمزية تعبر عما يمكن أن يكون معتما وغامضا في أغوار النفس العميقة فتوحي به غير أن هذا يدل على أكثر من استخدام القوى الشعرية للاستبطان وتحليل الذات كشف مكنوناتها و غوامضها ، ويدل على أن المسألة ليست مجرد تسجيل دقيق لانفعالات دواخلنا بقدر ما هي كشف وتلميح[2].

4–الصورة في المذهب السريالي:

تحاول السريالية أن تتجاوز الواقع وتبحث فيما وراء الظاهر.... فالصورة السريالية تنساب وفق مبدأ الأحلام، حيث لا تقيدها أية قوانين، بل تتوارد عفو الخاطر دون ترابط أو تسلسل منطقي، وتكون القصيدة بكاملها على هذا النحو، فلا يكترثون بالوزن أو القافية، غير أن الصورة تكون أساسا عندهم في بناء القصيدة، لأنها " تقريب تلقائي مفاجئ لشيئين متباعدين، بحيث يكشف عن إحساس لا شعوري عميق ليبين فطريا عن ضآلة القيم المألوفة، أو يشف عن تجارب تصلح أساسا لقيم جديدة"[3].

---

[1] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ،ص 47.

[2] المرجع نفسه، ص48.

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

وهي لا تستطيع أن تبدع مثل هذه الصور دون الاعتماد على خيال مجنح وارتياد فضاءات مبتكرة ...فالصورة السريالية ذات منحى نفسي من إبداع خيال ملهم مبتكر يأتي بها من عوالم خفية تستنطق منطقة اللاشعور، وتترجم أعماق النفس، وتقرب بين أطراف متباعدة أو متناقضة بأسلوب التداعي الحر للأفكار، واعتماد تقنية " تراسل الحواس".

فالشاعر يحاول فيها" أن يلتقط بحساسيته المرهفة المشابهات العميقة لهذه الصور والينبوع الذي يتوق الشاعر إلى العودة إليه، ويمكن تعريف الصورة أنها وحدة الروح التي عثر عليها في وفرة المادة"[1].

وأما عن مصادر الصورة عند السرياليين: اختلفت الصورة السريالية في طبيعتها عن الصورتين الرومانسية والرمزية، فقد ارتبطت بالنظرية السيكولوجية المفسرة للإبداع الشعري عند السرياليين التي ترى في اللاشعور والعقل الباطن مصدرين للإبداع، فكانت الصورة السريالية نتاجا إبداعيا للاشعور ووسيلة لتحريره وإطلاق مكبوتاته. ورأى السرياليون في المخيلة وسيلة المعرفة الوحيدة، وسبيل إدراك العالم من دون العقل والحدس والمنطق، وهي لا تناقض الحقيقة ولا تنقضها فالمخيلة هي الواقع كما يبدو وقبل أن تطوقه وتحدده قوالب المعطيات الحسية أو المادية وما يدور في المخيلة إنما هو موجود وفعلي وإن كان الواقع يضيق عنه ولا يستوعبه ولا يقبل به.

إذن فالصورة السريالية ذاتية محضة ، لا صلة لها بالصور التقليدية والقيم المألوفة في التعبير ، إذ هي تقريب تلقائي للأشياء والظواهر المتباعدة يكشف عن إحساس لا شعوري عميق ، ليفصح فطريا عن ضآلة القيم المألوفة ، او يشف عن تجارب تصلح أساسا لقيم جديدة [2].

[1] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، ص 66.

[2] المرجع نفسه، ص49-50.

نستنتج أن الدراسات النقدية العربية حاولت الوقوف عند مصادر الصورة الشعرية والعوامل المؤثرة في تشكيلها فتباينت الآراء ووجهات النظر فخلصنا إلى أن أبرز مصادر الصورة الشعرية "**الخيال والواقع**"[1]. حسب ما ذهبت إليه بشرى موسى صالح.

ثانيا-أهمية الصورة الشعرية:

احتلت الصورة الشعرية أهمية كبيرة في الشعر المعاصر حتى قال بعض النقاد، إن الشعر المعاصر تفكير بالصور. وتكمن أهمية الصورة الشعرية في أنها "جوهر الشعر ومحك قدرة الشاعر في نقل تجربته والتعبير عن واقعه المعاصر، وبواسطتها يتضاعف الشعر مضمونا من ناحية المعاني، ويتكاثف شكلا من ناحية الأساليب وجودتها لغة وصياغة من ناحية انتقاء الألفاظ ودقة وصفها ورقتها، ورتابة موسيقاها، ويصبح المعنى أصيلا مبتدعا خيالا وفيه دلالات نفسية واجتماعية للقارئ والسامع [2] .

وإلى ذلك أشار "**ريتشاردز**" في قوله :" ينبغي لنا أن ندرك بوضوح تام أن الأفراد لا يختلفون فيما بينهم في أنماط الصور التي يستخدمونها فحسب ،وإنما هم يختلفون أكثر من ذلك في طبيعة الصور الجزئية التي يولدونها"[3].

كذلك تلعب الصورة دورا مهما في بناء الشعر، إذ إن " الصورة تبقى أداته الأولى والأساسية وتفرق عصرا عن عصر وتيارا عن تيار، وشاعرا عن شاعر، وتظهر أصالة الخالق وتدل على قيمته، وترمز إلى عبقريته وشخصيته، بل وتحمل خصوصيته وفرديته لأنها الأداة الوحيدة التي ينقل بها تجربته ولا يمكن أن يستعيرها من سواه"[4].

---

[1] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 43.

[2] أسامة محمد مصطفى القطاوي ، الصورة الشعرية عند تميم البرغوثي، رسالة ماجستير ، الجامعة الإسلامية كلية الآداب ،غزة،2017،ص 16.

[3] علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص 238.

[4] المرجع السابق، أسامة القطاوي، ص16.

وفي مجال الأدب تستخدم الصورة الشعرية imagery، لتشير إلى الصور التي تولدها اللغة في الذهن بحيث تشير الكلمات أو العبارات إما إلى تجارب خبرها المتلقي من قبلأو إلى انطباعات حسية فحسب [1] .

كذلك تعد الصورة الشعرية كشافا يكشف عن رموز كثيرة عايشها الشاعر، وتفاعل معها راغبا في أن يبين نظرته لهذه الرموز التي تمهد لنا الطريق في الكشف عن التوترات المختلفة التي تحكم العالم الشعري، وما يتصل به من المواقف والقضايا، فلا تكاد تخلو قصيدة من روائع الشعر العربي من هذه الأداة الفنية.

إن الدراسات النقدية الحديثة، تنظر إلى القصيدة على أساس أنها نظام من العلاقات البنائية يكشف تفاعلها عن معنى القصيدة ، وتسهم في إثراء خبرة المتلقي ، وتعميق إدراكه للواقع.

ومن هذه الزاوية تظهر أهمية "الصورة الشعرية " للناقد المعاصر، فهي وسيلته التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع ، وهي إحدى معاييره الضرورية والتي يعتمد عليها في الحكم على أصالة التجربة ،وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه.

وتكمن أهمية الصورة الشعرية في أنها لا تصور المعطيات الحسية التي يجربها الشاعر بل إنها تتعدى ذلك إلى تصوير انفعالاته ومشاعره الداخلية، وأيضا تكمن أهميتها في بعدها عن الأداء المباشر، وتقديمها الفكرة من خلال إيحاء وتركيز بهدف التأثير.

كذلك تبرز أهمية الصورة في إحداث المتعة للقارئ، بجانب المعنى والتأثير الذي تحدثه فيه يقول جابر عصفور عن أهميتها: إنها تكمن "في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه ،في الطريقة لتي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به إنها لا تشغل الانتباه لذاتها إلا لأنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تفرضه وتفاجئنا

[1] أسامة محمد مصطفى القطاوي ، الصورة الشعرية عند تميم البرغوثي، ص 16.

بطريقتها في تقديمه ، هناك معنى مجرد ،اكتمل في غيبة الصورة ثم تأتي الصورة فتحتوي ذلك المعنى ،تدل عليه ،فتحدث فيه تأثيرا متميزا ،وخصوصية لافتة وعلى قدر الجهد المبذول في هذه العملية ،وعلى قدر المعنى الذي يتوصل إليه المتلقي وتناسبه مع ما بذل فيه من جهد تتحد المتعة الذهنية التي يستغرقها المتلقي ،تتحد بالتالي قيمة الصورة الفنية وأهميتها "[1].

إن الصورة هي الشيء الثابت في الشعر كله، وكل قصيدة إنما هي في ذاتها صورة تمثل المشاعر والأفكار الذاتية كما يرى الرومانسيون، وعند الرمزيين فهي نقل المحسوس إلى عالم الوعي الباطني، وعند الكلاسيكيين شيء مادي، لأنها نتاج تأثير الأشياء الخارجية على حواسنا [2].

إن الصورة هي " إبداع خالص للذهن Esprit ولا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة أو التشبيه إنها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين، قليلا أو كثيرا، وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقربتين بعيدة وصادقة بقدر ما تكون الصورة قوية وقادرة على التأثير الانفعالي ومحققة الشعر "[3].

والصورة بهذا تكون رؤية فكرية وعاطفية في لحظة من الزمن، لئن تجردت من فعلها الرؤيوي أغلقت دوننا أبواب الواقع، لكونها قائمة على انفعال سطحي عابر، وهي أيضا كلام مشحون شحنا قويا، يتألف من عناصر مادية محسوسة، خطوط ألوان ،حركة، ظلال تحمل في طياتها فكرة وعاطفة ، أي : أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي ،وتؤلف من مجموعها كلًا منسجمًا.

[1] جابرعصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص 328 .

[2] عباس إحسان، فن الشعر ، ص 16 .

[3] محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1،1990، ص 16.

والصورة في الشعر "لا تخلق لذاتها، وإنما تكون جزء من التجربة، صورة ذات علاقة بسائر مكونات القصيدة، لذلك يجب دراسة الصورة المفردة، وعلاقاتها بالبناء الشعري الشامل للقصيدة المكونة وصورًا أخرى[1].

وهذا ما يساعد على اكتشاف العنصر الحيوي الغامض في القصيدة، يقول مكليش بهذا الصدد:" إن الصور في القصائد لا تهدف إلى أن تكون جميلة بل إن عملها هو أن تكون صوراً في القصائد وأن تؤدي الصور في القصائد" [2].

والصور ليست مجرد "شكل مختزن في ذاكرة الشاعر، أو نمط من العلاقات اللغوية التقليدية التي يستدعي بعضها بعضا، بل إنها تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثف يحاول أن يتجسد في رموز ذات نسق خاص ، هو تلقائيا خروج على النسق المعجمي في الدلالة والنسق الوظيفي في التركيب والصورة الأدبية من هذه الناحية مرنة ،تقبل ألفاظا ، وتراكيب وعلاقات جديدة ، تظهر في ازياء من ابتكار مخيلة الشعراء"[3].

وقد عرف الشعر العربي كثيرا من الشعراء المشهود لهم بالتميز في الصور فمن القدماء" امرؤ القيس ، ذو الرمة، بشار بن برد، ابن المعتز..." ومن المحدثين" إبراهيم ناجي، السياب أدونيس، نزار قباني ،علي محمود طه..."[4].

وليست الصورة الشعرية تمثل لباسا أنيقا ترتديه التراكيب الشعرية فحسب ولكنها تتمثل في أنها مكمن من مكامن الإبداع الشعري، فالصورة الشعرية المحرض الرئيس، والأساس في تجربة كثير من الشعراء.

ثالثا- خصائص الصورة الشعرية:

---

[1]أسامة محمد مصطفى القطاوي ، الصورة الشعرية عند تميم البرغوثي،ص18.

[2]المرجع نفسه، ص 18.

[3] عبد الله محمد حسن،الصورة والبناء الشعري،دار المعارف ،القاهرة،ص 27 .

[4]المرجع السابق،ص 18.

إن الصورة الجيدة هي الصورة القوية المعبرة عن إحساس الشاعر بصدق، وتنقل ذلك الإحساس إلى المتلقي، فينفعل ويشارك القارئ القائل أحاسيسه ومشاعره هذه الصورة الجيدة " تتحقق في كل جزئية من جزئياتها الخصائص التي تعين على نضجها وتمامها فلا تكون سطحية ولا مضطربة ،وتتوافر فيها الشروط التي تعمل على إبرازها ساحرة أخاذة وتأخذ بمجامع القلوب" [1].

ومن هذه الخصائص الواجب توافرها في الصورة الجيدة:

1-التطابق بين الصورة والتجربة الشعرية:

إن الصورة الشعرية هي الوسيط الأساسي الذي يكتشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنعها المعنى والنظام، ولنجاح هذه الصورة في الشعر، لابد أن تكون ترجمة صادقة لشعور منشئها، فالصورة هي الشعور نفسه [2].

وإذا كانت القيم الشعورية تسبق القيم التعبيرية في العمل الأدبي، فإن الأديب لا ينشئ عبارة ما ، إلا إذا عاش ما تدل عليه في شعوره فتأتي العبارات صادقة الدلالة على ما في الشعور [3].

فالتطابق مع التجربة إذن من أهم خصائص الصورة الشعرية، فكل صورة كلية أو عمل أدبي يحدث نتيجة تجربة غامرة نفس صاحبها وتفاعلت في جوانبها المختلفة.

والمقصود بالتجربة الشعرية تلك الصورة النفسية الكاملة التي يصورها الشاعر وتعد الصورة الشعرية في معناها الجزئي والكلي الوسيلة الفنية لنقل تلك التجربة

[1] علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد ، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د.ت، ص 168.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص383.

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية) ،ص 383.

وأهم ما يحقق التطابق بين الصورة الشعرية والتجربة هي وحدة الموضوع ووحدة الشاعر معا [1].

ومن هنا ندرك ضرورة التطابق بين الخبرة والتجربة الشعرية التي عاشها الشاعر وانفعل بها، وعبر عنها كل ذلك يتطابق مع صورته الشعرية.

2-الوحدة والانسجام التام:

هذا العنصر مترتب على ما قبله، فإذا كانت الصورة متطابقة مع التجربة الشعرية يسهل تحقق الوحدة والانسجام بين ما تعتمد عليه الصورة من كلمة أو عبارة أو نظم، أو غيرها لتظهر الصورة " كوحدة تامة وبنية حية مستوية ، فلا تقبل معنى شاردا ، ولا خاطرة نافرة ،بل انسجام تام بين الأفكار ، وتلازم متصل بين المشاعر ثم تجانس محكم بين هذا كله وبين مصادر الصورة جميعها"[2]. إذ أن صور الشاعر ينبغي أن تتم في إطار وحدة معينة لا أن تكون متنافرة ، لا رابط بينهما ومن ثم يجب أن ترتبط الصورة بالصورة التي تليها ارتباطا تاما ، وأن تقوم بينهما علاقة طبيعية عضوية متبادلة ، لا علاقة زائفة قائمة على الجمال الشكلي ، ويزداد جمال الصورة وروعتها كلما حملت مبدأ الشوق الذاتي إلى الصورة التي تليها"[3].

إن الوحدة والانسجام الذي تتميز به الصورة يعطي للقارئ انطباعا قويا كأنه لا لا يقرأ قصيدة وإنما يشاهد لوحة فنية ، انطباعا لا يسمح بتفتيت الصور إلى العناصر المكونة لها ، وهذا يعني أن الصورة مرتبطة بالمتلقي على قدر ارتباطها بالقائل ، وقد أشار **سي دي لويس** إلى هذا الارتباط في كتابه (تمتع بالشعر) فيقول:" إن معنى الشعر ليس في تفسيره نثرا

[1] محمد غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث، ص344.

[2] علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد ، ص 169.

[3] عبد الباسط محمود، دراسة في لغة الشعر، دار طيبة، بيروت ، 2005، ص 86.

ولكنه فيما يعني بالنسبة للقارئ حينما يقاربه بتجاربه الروحية الخاصة "[1]. فالمتلقي يشارك الشاعر في صنع صورته، وذلك بما يلقى عليها من روحانيته أثناء قراءتها، إذ يبعث فيها الحياة عن طريق ربطها بعواطفه وإحساسه وآماله.

3-الإيحاء:

للصورة الفنية مكانة في الشعر، فهي تغطية القدرة على الإيحاء والتأثير كما أنها تفرض عليها نوعا من الانتباه إلى المعنى أو الشعور الذي تجسده وفي الطريقة التي تجعلها تتفاعل مع ذلك المعنى وتتأثر به.

ومما يجعل خاصية الإيحاء منوطة بالصورة الشعرية كونها " لا تنص على المضمون صراحة ، ولا تكشف عنه مباشرة ، بل يوحي بها من غير تصريح ، ويشع عنها من غير مباشرة"[2].

وذلك حتى لا يكون المتلقي سلبيا يأخذ القصيدة على وجه الخصوص، بل يجبأن تكون الصورة موحية – لا غموض– وأن يعمل المتلقي فكرة ، وروحه فيها، واشترك مع قائلها فيحزن ويفرح ويرتاح ويعاني فإذا حدث ذلك تكون الصورة أقوى وأبقى أثرا من التصريح المباشر، ويرى بعض الباحثين أن :" التصور الشعري شكل من أشكال الإيحاء بل إنه من أهمها في الممارسة الشعرية إطلاقا"[3].ولقد اشترط بعض النقاد للصورة الجيدة أن تكون موحية، فالصورة في رأي أحدهم " آية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن، شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة، وموحية في آن واحد "[4].

---

[1]وحيد صبحي كبابة،الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس ،منشورات اتحاد كتاب العرب، 1999،ص 11.

[2]إبراهيم أمين الزرموني ، الصورة الفنية في شعر علي الجارم،دار قباء للطباعة والنشر،القاهرة،2000، ص 222.

[3]محمد الولي ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ،ص 184.

[4] عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري(دراسة في النظرية والتطبيق)،مكتبة الكلاني ، الأردن،ط2، 1995، ص 80.

فالصورة الإيحائية أبعد تأثيرا في النفس وأكثر علوقا في القلب وهي تميل إلى المتعة والإحساس بالجمال مما يحمل القارئ إلى أجواء خيالية ، وينقله من عالم الواقع إلى عالم الأحلام والسجعات الفكرية.

إن قوة الصورة الشعرية تكمن في إيحائها وفي مقدرتها على التعبير على المعنى الواحد بأكثر من أسلوب لهذا تميل النفس إليها وتكون أطوع لها من غيرها .

3-الحيوية:

فالصورة الجيدة هي الصورة الحيوية، وحيوية الصورة تنبع من قدرة أطباع على تحريكها وتسكينها، وقدرته على التقاط أجزائها وصهرها في بوتقة الشاعر مع صياغة فترته صياغة تليق بها، وحسن اختيار الألفاظ المعبرة الموحية وتنوع الأساليب من خبرية وإنشائية، وكذلك حيوية الموسيقى والإيقاع والعاطفة والخيال الجيد النابع من الصورة والعاطفة[1] .

يقول الدكتور عز الدين إسماعيل عن حيوية الصورة " فأبرز ما فيها (الحيوية) وذلك راجع إلى أنها تتكون تكونا عضويا، وليست مجرد حشد مرصد من العناصر الجامدة"[2].

فالناقد الكبير يبين ان أبرز ما في الصورة (حيويتها) ، والسبب في ذلك عنده راجع إلى عضويتها وتفاعل عناصرها تفاعلا عضويا إيجابيا، فليست الصورة حشدا مرصوصا من عناصر جامدة ، وإنما الشاعر ينفخ فيها من روحه عاطفة وخيالا حتى تؤثر ثمارها وتزداد حيويتها ، وبالتالي تأثيرها ، ونفعها ومتعها.

[1] أسماء بن يوسف ، جماليات الصورة الشعرية عند محمود درويش قصيدة(حالة حصار) ، رسالة ماستر، كلية الآداب والفنون ، جامعة مستغانم ،2017/2016، ص23.

[2] عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، ص 143.

رابعا–وظائف الصورة الشعرية:

ليست الصورة في الشعر ضربا من الزينة أو الزخرف إنما هي الوسيلة المرغوبة عند الشاعر يتوسل بها لنقلا أفكاره وعواطفه ومشاعره، فهي ترمي إلى توضيح ما يتعذر التعبير عنه ، ومن ثم كان لزاما دراسة وظيفتها في العمل الأدبي وأهميتها للمبدع والمتلقي على السواء .

وقد كان القدماء من علماء البلاغة يحصرون وظيفة الصورة في الوظيفة النفعية الخالصة والمبالغة تحقق سلوك المتلقي متمثلة في التأثير والإقناع والشرح والتوضيح والمبالغة والتحسين والتقبيح والوصف والمحاكاة والحقيقة أن وظيفة الصورة لا تتمثل في كونها تحاكي الأشياء أو تجعلنا نمثلها من جديد ، وإنما تتمثل وظيفتها في أنها تجعلنا نرى الأشياء في ضوء جديد ومن خلال علاقات جديدة تخلق فنيا وعيا وخبرة جديدة .

1- الشرح والتوضيح:

"فالشاعر قد يعرض فكرته في إيجاز، وقد يعرضها في إطناب، وذلك حسب الموقف الشعوري والنفسي، والمهم في –كلا الأمرين –أن يكون ملائما للصورة الفنية .
على أننا نجد الشرح والتوضيح خطوة أولية في عملية الإقناع، ذلك أن من يريد إقناع الآخرين بمعنى من المعاني يشرحه له بادئ ذي بدء ، ويوضحه توضيحا يغرى بقبوله والتصديق به "[1] .

2–المبالغة:

الفن– أساسا– قائم على المبالغة، والشعر– كفن– يقوم على المبالغة– أيضا – ولذا اعتبر الخيال من أهم مقومات الصورة، بل أهمها، لأن الشاعر – عن طريق الخيال– يبالغ في عرض صورته، فيحمل المتلقي معه على أجنحة الخيال ليطوف به عليا في سماواته بعيدا عن الواقع الأليم.

[1]إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم ، ص211 .

يقول جابر عصفور: " المبالغة تعد وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه، عندما يراد بها مجرد تمثيل المعنى، أو التأكيد على بعض عناصره الهامة" [1] .

وهنا جابر عصفور قد قصر المبالغة على كونها وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه، في حين أن المعنى يتجاوز ذلك إلى رسم المعنى في صورة أعظم مما هي عليه في الواقع، يتجاوز بها الشاعر حدود الأفق المحس إلى أفق الخيال الرحيب.

ويرى العقاد أن ":المبالغة تعقد الصورة الشعرية لما فيها من الزيف، وإرادة المستحيل والبعد عن الحقيقة الشعرية، وهي الصدق الفني فيه، فهي تكشف عن الكذب في النفس لا عن الوضوح والتقرير، وما كانت عليه في صورة إلا أخذت بجمالها، وتعطلت عنه وسرعان ما يستدرك العقاد ليبين مقصوده أن يبتعد الشاعر عن الكذب، لا أن يبتعد عن الخيال، وأن يكون صادقا مع نفسه في صورتها الشعرية من غير تجشم للمبالغات[2] "

والحقيقة أن التفريق بين المبالغة والكذب سيقودنا إلى الصدق، والكذب كنظرية قديمة فهل سنعيد الجملة المأثورة إن أصدق الشعر أكذبه فإبراهيم الزرزموني في كتابه(الصورة الفنية في شعر علي الجارم) يرى ":أن المبالغة مطلوبة ،بل هي أمر حيوي في الصورة الشعرية ، ما دامت تفيد الصورة وتشعل نار الخيال ، وترتفع بأجنحته المحلقة في سماوات الشعر الفسيحة ، والا ستكون الصورة حقيقة محضة مما يجعلها صورة نثرية أو أقرب إلى النثرية" [3].

3- التشخيص والتجسيم:

التجسيم إلباس المعنويات صور المحسوسات والتشخيص منح الصفة الإنسانية لما ليس كذلك .والصورة الفنية الرائعة هي التي يستطيع صاحبها تجسيد المعنويات، وإظهارها في ثياب المحسوسات . وتبعث الحياة في الجمادات ، وتبث الروح فيها.

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في النقد التراثي والبلاغي ، ص 416.

[2] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص 253.

[3] المرجع نفسه ،ص 253.

ويرى الدكتور علي صبح محلا آراء العقاد في التشخيص قائلا ":يرى العقاد أن التشخيص أقوى ألوان الخيال في الصورة، فهو يزيدها حيوية وخلودا، وملكة التشخيص لا تقل عن ملكة التصوير جلالا، وروعة في آيات الفن الرفيع فهي الملكة المصورة التي تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا، أو من دقة الشعور حينا آخر... "[1] .

4- التحسين والتقبيح:

فالشاعر –انطلاقا من عاطفته– يتعرض لحالات من الفرح والحزن واللذة والألم ولذا فإن الصورة الشعرية تبرز أمامنا مشاعر وأحاسيس المبدع، التي تتراوح وتتنوع أشكالها، فإذا ما أراد الشاعر أمرا مستحبا صوره في صورة محسنة ليلقى القبول من المتلقين، الذين يشاركونه الأحاسيس والمشاعر، وعلى النقيض إن كانت الفكرة مستهجنة، عرضها الشاعر في صورة قبيحة، لينفر المتلقين منها.

يقول جابر عصفور ":وعندما تصبح الصورة الفنية وسيلة للتحسين والتقبيح ، فإنها تؤدي إلى ترغيب المتلقي في أمر من الأمور ، وتتحقق هذه الغاية عندما يربط البليغ المعاني الأصلية التي يعالجها بمعان أخرى مماثلة لها، لكنها أشد قبحا، أو حسنا، فسترى صفات الحسن، أو القبح من المعاني الثانوية إلى المعاني الأصلية، فيميل المتلقي إليها أو ينفر منها "[2] .

5- المتعة الفنية في ذاتها:

من وظائف الصورة أن تحقق نوعا من المتعة الفنية في ذاتها، فالشعر فن والفنون لا بد أن تتوافر فيه عناصر الإمتاع، وهذا جانب مختلف عما تعرضنا له من جوانب الصورة "لا يهدف إلى نفع مباشر ، ولا يقصد به توجيه سلوك المتلقي ومواقفه ، بقدر ما يقصد به تحقيق نوع من المتعة الشكلية، هي غاية في ذاتها وليست وسيلة لأي شيء آخر..."[3]

---

[1] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم ، ص 256.

[2] جابر عصفور الصورة الفنية في النقد التراثي والبلاغي ، ص 428.

[3] المرجع نفسه ، ص440.

و يمكننا أن نضيف إلى ما تقدم، وظائف أخرى تقوم بها الصورة فهي تحقق جزء كبيرا من العزة والسمو والمقدرة على الدفاع، وتسهم في إيضاح تجربة الشاعر، وفي جعل الشعر سهل التذكر ، كما أنه بجمالها يتيسر للمرء أن يملأ فراغا في وجوده لا سبيل إلى الاستعاضة عنه إلا بالشعر[1] .

وبهذا الفهم لا تصبح الصورة شيئا ثانويا، يمكن الاستغناء عنه ، أو حذفه، وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه وتوصيله وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبطا بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر، باعتبارها وصلة لخبرة جديدة، بالنسبة للشاعر الذي يدرك والقارئ الذي يتلقى[2] .

إن كون الصورة تتمتع بمثل هذه الأهمية في الشعر وكونها جوهر الإبداع الشعري يعني أن أي دراسة للشاعر لا يمكنها أن تكون كاملة إلا إذا قامت على أساس دراسة للصورة الشعرية عنده.

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1974 ، ص 395.

[2] جابر عصفور الصورة الفنية في النقد التراثي والبلاغي ، ص 328.

الفصل الثاني

تجليات الصورة الشعرية عند "فاروق جويدة"

قصيدة "بالرغم منا...قد نضيع" أنموذجا.

- **نبذة عن حياة الشاعر:**

أ- النشأة ب-مؤلفاته وأشعاره

ب- أسلوبه الشعري ث-جوائز وتكريم

- **تجليات الصورة الشعرية في قصيدة "بالرغم منا ...قد نضيع"**

أولا-معجميا:

1-معجم الزمان 2-معجم المكان 3-معجم الذات

ثانيا-جمالية اللغة والتركيب:

1-السهولة والوضوح 2-التكرار

3-الأسلوب: أ-الخبري ب-الأسلوب الإنشائي: الأمر-الاستفهام-النداء

ثالثا-بلاغيا: 1-الصورة التشبيهية 2-الصورة الاستعارية 3-الصورة الكنائية

رابعا-التناص:

خامسا-موسيقيا: 1-الموسيقى الخارجية: أ-الوزن ب-القافية

2-الموسيقى الداخلية: أ-جمالية الجناس ب- جمالية الطباق

سادسا-التكثيف

سابعا-الخيال

ثامنا-الرمز

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية للصورة الشعرية عند فاروق جويدة

قصيدة " بالرغم منا... قد نضيع " أنموذجا.

- **التعريف بالشخصية :**

فاروق جويدة هو أحد أشهر الشعراء المصريين في العصر الحديث تمكن من امتلاك قلب وفكر الكثير من الناس وخاصة الشباب، يجد القارئ لقصائده العديد من المعاني الجميلة التي تفيض بالمشاعر المعبرة والأحاسيس، فنجده ينظم قصائد الحب الحالمة الناعمة إلى جانب القصيدة الوطنية الثائرة، وقد برع في كليهما.

ولم يكتف جويدة بعشقه للشعر، فهو أيضاً صاحب حس صحفي مميز له آراءه الجريئة التي نجده يحمل فيها الهم المصري والعربي معاً، وله مقالة بصحيفة الأهرام المصرية بعنوان "هوامش حرة" يعرض من خلالها آراءه المختلفة، قال عنه أحد الشعراء "إن فاروق جويدة يستطيع أن يذبح بخيوط من حرير"[1].

أ- النشأة:

ولد فاروق جويدة في العاشر من فبراير 1945م، بقرية أفلاطون بمركز قلين، محافظة كفر الشيخ الواقعة شمال مصر، درس بكلية الآداب قسم صحافة جامعة القاهرة وتخرج منها عام 1968مدخل إلى عالم الصحافة كمحرر بالقسم الاقتصادي بجريدة الأهرام عام 1968، ثم أصبح سكرتير تحرير بالأهرام عام 1975م، أصبح بعد ذلك مشرفا علميا على الصفحة الثقافية بالأهرام عام 1978 والتي تعد أول صفحة ثقافية يومية في تاريخ الصحافة العربية، ثم تولى رئاسة القسم الثقافي، وبعدها أصبح مساعد رئيس تحرير الأهرام عام 2002م[2].

[1] مجلة إفريقيا قارتنا، فاروق جويدة ...شاعر الحب والرومانسية، العدد الحادي عشر، مارس2014م

[2] إبراهيم خليل، الحب والوطن في حياة فاروق جويدة، دار الكتاب المصري، القاهرة، ص60.

وجويدة عضو بكل من نقابة الصحفيين، جمعية المؤلفين، اتحاد الكتاب، لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة، كما أن له العديد من المشاركات الفعالة في عدد من المهرجانات الشعرية الدولية في آسيا وأوروبا، وألقى مجموعة محاضرات عن تجربته الشعرية بعدد من الجامعات، وشارك في المؤتمرات الثقافية التي أقامتها منظمة التربية والعلوم والثقافة "اليونسكو"، كما مثل مصر في اليوم العالمي للشعر بباريس عام 1999، وهو عضو مؤسس في الأكاديمية العالمية للشعر التي أنشأتها منظمة "اليونسكو" عام 2001 بمدينة فيرونا الإيطالية ضمن 15 شاعراً تم اختيارهم على مستوى العالم.

ب- أسلوبه الشعري:

تمتع جويدة بأسلوب شعري سهل وسلس تمكن من خلاله من إيصال مشاعره وكلماته لجميع الأشخاص بمختلف طبقاتهم الثقافية، واخترق جويدة كافة الألوان الشعرية بداية بالقصيدة العمودية، وانتهاء بالمسرح الشعري، وتميز شعره بصدق الكلمة الشعرية وفاضت جمله بالحب والوطنية.

كما تميزت أشعار جويدة بغوصها في المشاعر كافة فعندما تتجه قصائده للحب نجد ألفاظ شعرية رقيقة تتراقص وتنسدل معبره عن حالة رائعة من الحب، وعندما تكون القصيدة وطنية نجد بها ألفاظ قوية معبرة ثائرة تعلن عن حالة من الغضب والألم والخوف على الوطن، لم يلجأ جويدة للألفاظ الصعبة فلا يميل للاستعراض بالمفردات اللغوية المعقدة الغامضة على حساب المتلقي وإنما يقدم له المشاعر والأحاسيس كافة كما لو كان يقولها على لسان من يستمع إليها ويعيشها.

ويذهب بعض الشعراء في رأيهم أن من يكتب الشعر بغرض التوصيل للناس فهو يكتب شعرا سطحيا، بينما يرى "فاروق جويدة" أن عبقرية الشعر في بساطته فإذا تمكن الشاعر من توصيل أفكاره ومشاعره من خلال قصائده وأبياته الشعرية للمتلقي بمستوياته المختلفة فهنا

تكمن عبقرية الشاعر وليست سطحيته، ويرى جويدة أن لو مر الزمان وبقي من إجمالي قصائد الشاعر 3 أو 4 قصائد فهو إذن شاعر عظيم.[1]

فبعفويته استطاع أن يمتلك قلوب محبيه. إن من يسافر مع شعره يجد أن معظم ما عرض من شعر كان يملأه الحزن والأسى فقصائده التي تشيع فيها السعادة قليلة جدا مقارنة بباقي نتاجه الأدبي، وبرغم ذلك فقد أصر الكثيرون أن يطلق عليه لقب (ملك الحب)، ويعود سبب إطلاق هذا اللقب إلى أنه رسم لنا الحب الإنساني الذي تمنى وحلم بوجوده بين جنس بني آدم، فإلى جانب كتابته شعرا عن الأحبة، كتب عن حب الله والأنبياء والوطن والتراب والماء ...[2].

كما كتب "جويدة" عن مآسي أوطاننا العربية مثل (العراق، فلسطين...)

ت- مؤلفاته وأشعاره:

قدم جويدة العديد من الكتب والمؤلفات القيمة التي تنوعت ما بين القصائد الشعرية والقضايا السياسية والثقافية وأدب الرحلات، بالإضافة للمسرحية الشعرية فقدم ثلاث مسرحيات هي: " **الوزير العاشق، دماء على ستار الكعبة، الخديوي، هولاكو**" وقد مثلت هذه المسرحيات مصر في العديد من المهرجانات المسرحية العربية.

وتعد كتب جويدة هي الأكثر مبيعاً بين غيره من شعراء عصره، نذكر من كتبه:

بلاد السحر الخيال (أدب الرحلات)1981م.

فاروق جويدة–الأعمال الشعرية ط1 1987م، ط2 1988م، ط3 1999م .

دائماً أنت بقلبي رحلتي "شعر" 1981م.

---

[1] إبراهيم خليل، الحب والوطن في حياة فاروق جويدة، ص112.

[2] المرجع نفسه، ص75 _ 77.

طاوعني قلبي في النسيان " شعر" 1986م.

لأني أحبك"شعر" 1982م.

في عينيك عنواني "شعر" 1975م.

حبيبتي لا ترحلي " شعر" 1975م.

كانت لنا أوطان"شعر"1997م.

لن أبيع القمر "شعر" 1989م.

ويبقى الحب "شعر" 1977م.

وللأشواق عودة "شعر" 1978م.

أعاتب فيك عمري "شعر" 2000 م.

شيء سيبقى بيننا "شعر" 1983م.

ألف وجه للقمر"شعر"1996م.

آخر ليالي الحلم "شعر" 1993م.

زمان القهر علمني "شعر" 1990م.

لو أننا لم نفترق "شعر" 1998م.

في ليلة عشق "شعر" 2003م.

عزف منفرد" شعر" 2003م.

أموال مصر كيف ضاعت" كتاب اقتصادي" 1976م.

شباب في الزمن الخطأ 1992م.

دماء على أستار الكعبة " مسرحية" 1987م.

الوزير العاشق" مسرحية"1981م.

قالت "كتاب خواطر" 1990م.

عمر من ورق" مسرحية"

الخديوي "مسرحية".

هولاكو "مسرحية"

ليس للحب أوان.

هوامش حرة.

قضايا ساخنة.

قصائد للوطن

آثار مصر كيف هانت.

من يكتب تاريخ ثورة يوليو.[1]

وغيرها العديد من المؤلفات والقصائد القيمة، والتي تم ترجمة العديد منها إلى عدد من اللغات مثل الإنجليزية والفرنسية وغيرها، وقد تم تناول أعماله الإبداعية في عدد من الرسائل الجامعية سواء في الجامعات المصرية أو العربية.

كما أن لفاروق جويدة مقال في الأهرام بعنوان "هوامش حرة"، فهو صحفي متميز بالإضافة لإجادته للشعر، يقول عن نفسه أنا عربي حتى النخاع، له أراء سياسية حرة شغل باله الهم المصري والعربي وله العديد من الآراء الجريئة في ذلك.

[1]إبراهيم خليل، الحب والوطن في حياة فاروق جويدة، ص102.

ونظم جويدة العديد من القصائد والمسرحيات الشعرية والتي تم تقديمها في شكل فني وغنائي فغنى له كاظم الساهر "قصيدة بغداد"، وغنت سمية قيصر قصيدة "في عينيك عنواني" والتي قام محمد عبد الوهاب بتلحينها وأكملها الموجي، كما قدم على خشبة المسرح المسرحية الشعرية مثل مسرحية " الوزير العاشق" بطولة سميحة أيوب وعبد الله غيث.

ث- جوائز وتكريم:

حصد جويدة العديد من الجوائز والأوسمة منها: جائزة الدولة التقديرية في الآداب من المجلس الأعلى للثقافة، عام 2001، وجائزة "**كفافيس**" الدولية في الشعر وتسلم الجائزة في احتفالية أقيمت في مدينة " قوله" باليونان في الثاني من سبتمبر 2007، وتمنح هذه الجائزة للمبدعين من مصر واليونان، وتحمل اسم شاعر الإسكندرية العالمي "**كفافيس**" بهدف تنمية العلاقات الثقافية بين اليونان ومصر[1].

لم يحصر جويدة نفسه في إطار الشعر فقط، فانطلق مناقشاً القضايا الثقافية والسياسية والفكرية المعاصرة، ملتزماً بقضايا وطنه وأمته، فكانت ولازالت له العديد من المقالات القوية والتي أثارت البعض وأغضبتهم أحياناً، ولكنه ظل متشبثاً بقلمه جاعلاً منه لساناً يعبر من خلاله عن رأيه الخاص وأراء الشعوب العربية، وأصبحت مقالاته المعنونة تحت اسم "هوامش حرة" بالأهرام ينتظرها الكثير من الأشخاص لما فيها من تعبير عنهم وعن مشاكلهم، ولما تفتحه من مساحة حرة لطرح مختلف القضايا.

قدم الكاتب والأديب إبراهيم خليل إبراهيم كتاب بعنوان " الحب والوطن في حياة فاروق جويدة" والكتاب عبارة عن دراسة أدبية حول أشعار فاروق جويدة التي قدمها في الحب والوطن ويضم الكتاب ثلاثة أقسام القسم الأول مخصص للحب في شعر فاروق جويدة أما

[1] إبراهيم خليل،الحب والوطن في حياة فاروق جويدة، ص65.

القسم الثاني فالوطن في شعر جويدة أما القسم الثالث فيضم الصورة الشعرية وخصوصيتها في شعره.

قصيدة ""بالرغم منا قد نضيع"".

1-

قد قال لي يوما:

إن جئت يا ولدي المدينة كالغريب

وغدوت تلعق من ثراها البؤس

في الليل الكئيب.

قد تشتهي فيها الصديق أو الحبيب

إن صرت يا ولدي غريبا في الزحام

أو صارت الدنيا امتهانا. في امتهان

أو جئت تطلب عزة الإنسان في دنيا الهوان

إن ضاقت الدنيا عليك

فخذ همومك في يديك

واذهب إلى قبر الحسين

وهناك ((صلّي)). ركعتين

-2

كانت حياتي مثل كل العاشقين..

و العمر أشواق يداعبها الحنين..

كانت هموم أبي تذوب.. بركعتين

كل الذي يبغيه في الدنيا صلاة في الحسين..

أو دعوة لله أن يرضى عليه

لكي يرى.. جد الحسين..

قد كنت مثل أبي أصلي في المساء

وأظل أقرأ في كتاب الله ألتمس الرجاء

أو أقرأ الكتب القديمة

أشواق ليلى أو رياض.. أبي العلاء

-3

و أتيت يوما للمدينة كالغريب..

ورنين صوت أبي يهز مسامعي

وسط الضباب و في الزحام..

يهزني في مضجعي

و مدينتي الحيرى ضباب في ضباب..

أحشاؤها حبلى بطفل

غير معروف.. الهوية

أحزانها كرماد أنثى

ربما كانت.. ضحية..

أنفاسها كالقيد يعصف بالسجين

طرقاتها.. سوداء كالليل الحزين

أشجارها صفراء و الدم في شوارعها.. يسيل

كم من دماء الناس

ينزف دون جرح.. أو طبيب

لا شيء فيك مدينتي غير الزحام

أحياؤنا.. سكنوا المقابر

قبل أن يأتي الرحيل..

هربوا إلى الموتى أرادوا الصمت.. في دنيا الكلام

ما أثقل الدنيا..

.. و كل الناس تحيا.. بالكلام!!

4-

و هناك في درب المدينة ضاع مني.. كل شيء

أضواؤها.. الصفراء كالشبح.. المخيف

جثث من الأحياء نامت فوق أشلاء.. الرصيف..

ماتوا.. يريدون الرغيف..

شيخ ((عجوز)) يختفي خلف الضباب

و يدغدغ المسكين شيئا.. من كلام

قد كان لي مجد و أيام.. عظام

قد كان لي عقل يفجر

في صخور الأرض أنهار الضياء

لم يبق في الدنيا.. حياء..

قد قلت ما عندي فقالوا إنني

المجنون.. بين العقلاء

قالوا بأني قد عصيت الأنبياء

5-

درب المدينة صارخ الألوان

فهنا يمين.. أو يسار قاني

والكل يجلس فوق جسم جريمة

هي نزعة الأخلاق.. في الإنسان

أبتاه.. أيامي هنا تمضي

مع الحزن العميق

و أعيش وحدي..

قد فقدت القلب و النبض.. الرقيق

درب المدينة يا أبي درب عتيق..

تتربع الأحزان في أرجاءه

و يموت فيه الحب.. والأمل الغريق

-6

ماذا ستفعل يا أبي

إن جئت يوما.. دربنا

أترى ستحيا مثلنا؟!

ستموت يا أبتها حزنا.. بيننا

و ستسمع الأصوات تصرخ.. يا أبي:

يا ليتنا.. يا ليتنا.. يا ليتنا!!!

و غدوت بين الدرب ألتمس الهروب

أين المفر؟!

و العمر يسرع للغروب..

-7

أبتاه.. لا تحزن

فقد مضت السنين

و لم أصل.. في الحسين

لو كنت يا أبتاه مثلي

لعرفت كيف يضيع منا كل شيء..

بالرغم منا.. قد نضيع

بالرغم منا.. قد نضيع

من يمنح الغرباء دفئا في الصقيع؟

من يجعل الغصن العقيم

يجيء يوما.. بالربيع؟

من ينقذ الإنسان من هذا.. القطيع؟!

8-

أبتاه..

بالأمس عدت إلى الحسين..

صليت فيه الركعتين..

بقيت همومي مثلما كانت

صارت همومي في المدينة

لا تذوب.. بركعتين!![1]

[1]فاروق جويدة ، المجموعة الكاملة، مركز الأهرام للترجمة والنشر ،القاهرة،ط1991،3،ص10-14.

- **دراسة تطبيقية للصورة الشعرية في قصيدة " بالرغم منا... قد نضيع ":**

أولا-الصورة معجميا:

1-معجم الزمان:

يوم، الليل، العمر، المساء، الغروب، السنين، الربيع، الأمس ...

2-معجم المكان:

المدينة، المقابر، وسط الضباب، مضجعي، أحشاء، طرقاتها، شوارعها، الدرب الرصيف خلف الضباب، صخور الأرض، أنهار الضياء، يمين، يسار، فوق...

3-معجم الذات:

أبي، ولدي، الصديق ، الحبيب ،الإنسان ، الطفل ،الحسين ، العاشق ، أغبي العلاء أنثى ،ضحية ،السجين ،الناس ،طبيب ،شيخ عجوز ،المسكين ،المجنون ، العقلاء وحدي ...

ثانيا-جمالية اللغة والتركيب:

يهدف الفن الأدبي إلى محاولة التأثير بالتجارب التي يعيشها الأدباء ويعبرون عنها بأساليبهم الخاصة، مراعين في ذلك جودة المضمون وروعة الأداء باللغة المختارة وبالتصوير الذي يوضح المعاني ويقربها جلية إلى المتلقي فيتمخض عن ذلك النص الأدبي المولود من رحم الدلالات اللغوية البديعة، واتحاد التعبير والمضمون في إطار البيئة التجريبية للشاعر فاللغة الشعرية إذن، هي ذلك الوعاء الذي يحمل مشاعر الشاعر وأحاسيسه وهي "عنصر من عناصر الشعر المهمة، فلا بد للشاعر أن يسلك فيها مسلكا خاص ليستطيع تأدية المعاني بطريقة تختلف عنها عدا الشعر من فنون القول، معنى هذا أن يختار فيتحرى

الجميل المناسب والأنيق الحسن"[1]،ويمكن القول هنا أن اللغة جامدة بطبعها، والشاعر الماهر هو من يستطيع بقدرته ومهارته أن يستعمل تلك اللغة الجامدة ويبعث فيها قدرته الروحية لكي تصبح أكثر وأوضح معنى من غيرها.

وعلى هذا "فالشعر بناء لغوي يعتمد على الشاعر الذي يشكل ألفاظ اللغة تشكيلا خاصا ويمنحها طابعها المتميز..."[2]، أي أن الشعر فعالية لغوية في المقام الأول، فهو فن أداته الكلمة، وإذا كان الشعر تجربة فالكلام تجلّ لتلك التجربة، وتجلّ لعواطف الشاعر وأحاسيسه في تلك التجربة، فالشاعر يعي العالم جماليا ويعبر عن هذا الوعي تعبيرا جماليا، ومن هنا كان الشعر بنية لغوية معرفية جمالية، فجمال لغة الشعر كما يرى أدونيس "يعود إلى نظام المفردات وعلاقتها بعضها ببعض، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو بل الانفعال والتجربة"[3].

وبذلك تكون اللغة في الأدب غاية مقصودة في حد ذاتها حيث أن الشاعر المتمكن هو الذي يتمكن من السيطرة على مفردات اللّغة وتوظيفها أحسن توظيف، فيتحقق بذلك الجمالية والتفرد، وهذا الأمر يفرض عليه تعاملا خاصا مع هذه الأداة، لأنها العنصر المعول عليه في تشكيل بقية العناصر الفنية الأخرى كالصورة والموسيقى.

وعليه فإن الشاعر أثناء بنائه لنصه الشعري يقوم باختيار الألفاظ التي تتفق وتتحد وتترابط فيما بينها لتكوين النص الشعري، فهو يخرج الألفاظ من بوتقتها المعجمية إلى وظيفتها الجمالية، والانزياح بها من اللغة العادية إلى اللغة الشعرية بما تحملها من سخونتها العاطفية وتوجهاتها الفكرية وأحاسيسها ومشاعرها الذاتية.

---

[1] إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، ص 08.

[2] آزاد محمد كريم الباجلاني، القيم الجمالية في شعر الأندلس،دار غيداء للنشر والتوزيع الأردن،ط1،2013م،ص267 .

[3] محمد عزام، الحداثة الشعرية، اتحاد الكتّاب العرب،1995، ص 34، 35 .

1-السهولة والوضوح:

يذهب ابن رشيق القيرواني في كتابه إلى أن للشعراء ألفاظا معروفة مألوفة لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ولا يستعمل غيرها...لذا فالألفاظ عنصر أساسي لدى الشاعر، لأنها عادة ترتبط بموضوع النص ومعجم العصر وطبيعة الثقافة، فالألفاظ الجزلة تناسب الفخر والمدح والحماسة عامة، أما الألفاظ السهلة والرقيقة فلها ما يناسبها من الأغراض فشاعرنا استعمل الألفاظ السهلة الواضحة البعيدة عن التعقيد والغرابة والوحشية وهذا ليس اجتهادا من الشاعر وإنما حتمت عليه الحالة النفسية ذلك، فسهولة الألفاظ ووضوحها تنم وتوضح شكوى وألم الفراق والبعد، فالشاعر قد عاش غربة نفسية واضحة من خلال قاموسه المفهوم البسيط.

من أبرز الخصائص التي نلاحظها عند شاعرنا "فاروق جويدة" سهولة الألفاظ ووضوحها التي تؤدي بدورها إلى سهولة فهم المعنى وإدراكه، ذلك أن الشاعر يعتمد على استجلاب الألفاظ البعيدة عن الغرابة والغموض والتعقيد أو العامية السوقية المبتذلة.

فقد وفق في اختيار الألفاظ لكل مقطع من مقاطع القصيدة، ففي **المقطع الثاني** نجد الألفاظ سهلة ورقيقة ورشيقة الجرس، نلمس ذلك في قوله:" العمر أشواق يداعبها الحنين"،" وكانت هموم أبي تذوب بركعتين"،" أظل أقرأ في كتاب الله ألتمس الرجاء" ثم تتغير ألفاظه في **المقطع الثالث** لتعبر عن **الأسى والحزن** الذي ألم به " أحزانها كرماد أنثى"،" وأنفاسها كالقيد يعصف بالسجين"، " وطرقاتها سوداء". كما وظف ألفاظا تعبر عن **قلقه وحيرته** في **نفس المقطع** " ومدينتي الحيرى ضباب في ضباب"، ومثال ذلك كذلك في المقطع الخامس" تتربع الأحزان في أرجائه"،" ويموت فيه الحب .. والأمل الغريق".

وإلى جانب اللغة، نلاحظ ظاهرة لغوية أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها ألا وهي ظاهرة التكرار.

2-التكرار:

يعد التكرار من أهم الأدوات الفنية والمرتكزات الأساسية في اللغة الشعرية، وذلك لما يضطلع به من دور في تقوية المعنى والمبنى، وما يضفيه على العمل الأدبي من جمال ورونق.

فالتكرار في حقيقة الأمر ما هو إلا إلحاح على جهة مهمة في العبارة، وهذا هو القانون الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال، فهو يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة[1]، فمن خلال هذا القول نرى بأن نازك الملائكة قد سلكت نفس الاتجاه الذي سلكه القدماء من حيث مفهومهم للتكرار، إذ عدّه البعض بأنه "نوع من أنواع التأكيد، فمن سنن العرب التكرار والإعادة، والغرض منه إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر "[2]، وهذا ما جعل التكرار يسهم في عملية إبراز المغزى أو الهدف الذي يسعى الشاعر إلى تحقيقه أو معالجته فيستعمل التكرار ليؤكد ذلك المعنى، وبذلك ندرك علاقة الشاعر بالكلمة المكررة فهي تعكس موقفه الانفعالي وتكشف عن عمق رؤية المبدع.

ولذلك فرق الجاحظ بين التكرار الذي يكون عيبا أو بلاغة إذ يقول: "فالتكرار لا يكون زيادة ما دام لحكمه كتقرير المعنى أو خطاب الساهي، كما أن ترداد الألفاظ ليس يعني ما لم يجاوز مقدار الحاجة"[3].

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملاين، بيروت، ط9، 1996، ص 276.

[2] السيوطي عبد الرحمان، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ضبط وتصحيح محمد أحمد جاد المولى، دار الإحياء للكتب العربية،ج2، ص 332 .

[3] الجاحظ، البيان والتبيين،ج3، تح : عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ص 314 .

فالتكرار إذن، من الأساليب الفنية التي تسلط الضوء على جزء هام في العبارة، إذ يضع بين أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر فيضيئها حيث تقع عليها، ويأتي في الكثير من الأحيان لغرض التأكيد إذا تطلب المقام ذلك، ولما كان التكرار من الأساليب التي يلجأ إليها الشاعر لحمل رؤيته وتأكيد فكرته، لا بد من الوقوف على جمالياتها ودلالاتها لإبراز تلك الفكرة والرؤيا.

يعتبر التكرار في مجمله العام ظاهرة أسلوبية شاعت في العصر الحديث، حيث أن شيوعه كان مثيرا للاهتمام فقد كثف الشعراء من توظيفه داخل قصائدهم ودواوينهم تدعيما وتقوية للهيكلة الإيقاعية من ناحية ومن ناحية أخرى للهيكلة الدلالية والمعنوية من ناحية أخرى.

ونجد الشاعر فاروق جويدة قد وظف التكرار بعدة طرق:

تكرار السطر: ومثال ذلك في المقطع الثامن.

بالرغم منا...قد نضيع

بالرغم منا...قد نضيع

كما لجأ الشاعر إلى تكرار بعض الحروف ومثال ذلك في **المقطع الأول:**

أو صارت الدنيا امتهانا...في امتهان

أو جئت تطلب عزة الإنسان في دنيا الهوان

إلى جانب تكرار الكلمات في البداية ومثال ذلك في **المقطع الرابع:**

قد كان لي مجد وأيام ...عظام

قد كان لي عقل يفجر

في صخور الأرض أنهار الضياء

إلى جانب تكرار بعض الكلمات متفرقة في ثنايا القصيدة (**الدنيا ، الحسين، الهموم الركعتين ، المدينة ، أبي ، الكلام ،يا ليتنا ...**).

إن التكرار سمة واضحة وجميلة اعتمدها الشاعر، لأن التكرار اللغوي للشاعر إن دلّ على شيء فإنّما يدل على تأكيد وتثبيت معاني هاته الكلمات التي عبر بها عن حالته الشعورية، وهي التألم من الغربة والوحشة والوحدة داخل هذه المدينة الكبيرة.

3-الأسلوب:

يلجأ الشعراء إلى أساليب كثيرة ومتنوعة لتكوين نصوصهم وتحريكها وإعطائها القيمة الجمالية التي تبرزها وتبعدها عن الرتابة والمألوف، وعرّف النقاد هذا المصطلح (الأسلوب) على أنه: "طريقة الأداء والتعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه أو لنقله إلى ما سواه باستخدام العبارات اللغوية"[1]. وقد عرفه "عبد القاهر الجرجاني" قديما بأنه: "الضرب من النظم والطريقة فيه"[2]. ويعرفه "أحمد الشايب" بقوله: "هو طريقة الكتابة وطريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير أو هو ضرب من النظم والطريقة فيه"[3].

هذا وقد قسّم البلاغيون الكلام إلى أسلوبين "فإذا أراد الأديب أن يعبر عن أفكاره ومشاعره فلن يخرج عن أحد أسلوبين، إما خبري وإما إنشائي"[4].

---

[1] آزاد محمد كريم الباجلاني، القيم الجمالية في شعر الأندلس، ص 274 .

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة و تعليق : محمود شاكر، مكتبة الخانجي ومطبعة المدني، القاهرة ، 2008م ، ص 469 .

[3] أحمد الشايب، الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1991، ص44.

[4] عبد الباسط محمود، الغزل في شعر بشار بن برد دراسة أسلوبية، دار طيبا للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، ليبيا، 2005، ص 131 .

أ- الأسلوب الخبري:

هو ما يحتمل الصدق والكذب لذاته أو هو ما يتحقق مدلوله على النطق به "فهو بصفة خاصة ما يبتدئ المخبر به أو ما يلقيه على مستمعه بقصد إعلامه بشيء يجهله أو لا يعلمه أو بقصد تذكيره، ومن خلال هذا يكون الاسترحام وإظهار الأسف والضعف وتحريك الهمة والمدح والتوبيخ والفخر والوعظ وغير ذلك "[1].وهذا الأسلوب يثير في المتلقي مشاعره وأحاسيسه فالشاعر يخبر بما تملكه نفسه من مكنونات وأحاسيس إزاء المواقف التي تطرأ عليه ويتقاطع معها، ليتفاعل بعدها كل من الشاعر والمتلقي ليكوّنا القيمة الجمالية المتمثلة في التأثير والتأثر من خلال همزة الوصل ألا وهي العمل الأدبي.

<u>ومن أمثلة الأسلوب الخبري في القصيدة:</u>

عندما تحدث عن قضية سكان المقابر إشارة منه إلى مدافن الإمام الشافعي في القاهرة حيث تجد المقابر متراصة على جانبي الشوارع والطرق، أطفال و شباب ، وكبار يعيشون كالأموات ، لا يختلفون عنهم إلا بقلوبهم التي ما تزال تنبض ، حيث صور "جويدة" مظهر مآسيهم وأوجاعهم وهمومهم موظفا الأسلوب الخبري الأنسب لتقرير الحقائق والتأكيد عليها يقول في المقطع الثالث من قصيدته:

"أحياؤنا.. سكنوا المقابر

قبل أن يأتي الرحيل..

هربوا إلى الموتى أرادوا الصمت.. في دنيا الكلام

ما أثقل الدنيا..

.. و كل الناس تحيا.. بالكلام!!"

[1] راجعي الأسمر، علوم البلاغة، دار الجيل، بيروت، 2005، ص 20 .

كما وظفه في تصوير قضية الفقراء ، فتجده في المقطع الرابع يخاطب ضمائر الناس في المدينة التي ضاع فيها كل شيء جميل ، ويلفتهم إلى تلك المشكلة التي أصبحت هاجسا يؤرق كل من يملك مثقال ذرة من مشاعر يقول :

" **جثث من الأحياء نامت فوق أشلاء ..الرصيف..** "

ماتوا.. يريدون الرغيف.."

كما وظف الأسلوب القصصي بهدف استجلاء صور الحياة الاجتماعية، ورصد تفصيلاتها بأسلوب فني يجذب اهتمام القارئ ، ويثير انتباهه ، وقد استعرض شاعرنا "جويدة" القصة بعامل التشويق ووقف موقف المحدث بين الانطواء والانطلاق فقد لجأ إلى افتتاحية سردية ممتازة ،مدركا وظيفة الافتتاح كان يرى المناظر والصور الشعرية رأي العين ،يستخدم التنويع في أدوات التعبير فتارة يستخدم الحوار حيث جاء في **المقطع الأول** في حواره مع أبيه متخذا دور الراوي ، يقول :

"**قد قال لي يوما:**

إن جئت يا ولدي المدينة كالغريب

وغدوت تلعق من ثراها البؤس

في الليل الكئيب.."

وتارة يلجأ للواقع وذلك واضح في قوله:

"**قد قلت ما عندي فقالوا إنني**

المجنون.. بين العقلاء

قالوا بأني قد عصيت الأنبياء".

كما اعتمد على أسلوب الوصف بشكل رهيب حيث يقول في المقطع الثالث يصف المدينة:

"**طرقاتها.. سوداء كالليل الحزين**

أشجارها صفراء و الدم في شوارعها.. يسيل".

وقوله وهو يصف نفسه :

"**كانت حياتي مثل كل العاشقين..**

و العمر أشواق يداعبها الحنين..".

كما جاء بأسلوب المفارقة:

والمفارقة من الوسائل التي استخدمها الشاعر "فاروق جويدة" في هذه القصيدة والغاية من ذلك استنكار هذا التناقض والتعجب منه، وتعميق الإحساس بالضياع في هذه المدينة الكبيرة وخير مثال على ذلك ما جاء في **المقطع الثاني** ، عندما يذكر ان هموم والده كانت بسيطة لأنه كان يستريح بالصلاة عند قبر الحسين ، يقول :

"**كانت هموم أبي تذوب.. بركعتين**

كل الذي يبغيه في الدنيا صلاة في الحسين..".

ثم عندما جاء إلى المدينة حيث ضياع الهوية، فأصبحت الركعتان في الحسين لا تكفي لإزاحة الهموم ، حيث يقول في **المقطع الثامن والأخير** من القصيدة:

بالأمس عدت إلى الحسين..

صليت فيه الركعتين..

"**بقيت همومي مثلما كانت**

صارت همومي في المدينة

لا تذوب.. بركعتين!!"[1].

و هذه المفارقة هي ما بنى القصيدة عليه، فهي تكرس معنى الحيرة والضياع الذي يعيشه الشاعر، وقد وفق الشاعر في جعل هذه المفارقة في ختام القصيدة لتكون بمثابة النهاية للقصة التي بدورها قادتنا لفهم عنوان النص–" بالرغم منا..قد نضيع" – ومحتوى القصيدة والمعنى أننا ندفع قسرا نحو الضياع في إشارة منه إلى تصوير الانقلاب الذي حدث للأمة فمن ماضي متزاحم ومتكافئ إلى حاضر مؤلم ومنكوب .

بعد التطرق إلى الأسلوب الخبري الذي استوفينا البحث فيه، ننتقل الآن إلى قسم الخبر في الكلام وهو الأسلوب الإنشائي.

ب– الأسلوب الإنشائي:

"هو الأسلوب الذي لا يصح أن يوصف قائله بالصدق أو الكذب، والإنشاء طلب يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب"[2]،وهو الذي يتميز بدلالاته الثرية في المعاني،ويتمتع بالقدرة على جذب انتباه المتلقي والتأثير فيه.ومن الأساليب الإنشائية المعتمدة بكثرة في هذا الغرض نجد :

- **الأمر:**

وهو أحد الأساليب الإنشائية الطلبية، فهو "الطلب من المخاطب حصول فعل على وجه الاستعلاء والإلزام "[3]، والأصل فيه أن يدل على الوجوب وإنما يدل على غيره بالقرائن

[1] فاروق جويدة ،المجموعة الكاملة،ص14.

[2] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح : عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، 1996، ص 164 .

[3] السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987، ص 318 .

"ومن هنا لا بد أن يكون من جهة العلو فإن كان من الأدنى إلى الأعلى فهو دعاء"[1]، وإن كان الآمر والمأمور متساويان فهو التماس لفعل ذلك الأمر، ومن صيغ هذا الأسلوب قوله:

من أمثلة ذلك:

"**فخذ همومك في يديك** " " **واذهب إلى قبر الحسين**" أسلوب إنشائي بصيغة الأمر غرضه الحث على الفزع إلى الصلاة إذا أحس الإنسان بالضيق والهم فزع إلى الصلاة.

- **الاستفهام:**

وهو طلب الفهم والاستخبار عن شيء لم يتقدم لك العلم به "ولهذا الأسلوب قيمة جمالية، فهو يعطي الكلام حيوية تثير المتلقي وتجذب انتباهه، فيشترك في التفكير ليصل بنفسه إلى الجواب دون أن يملي عليه، مما يجعل الكلام أكثر إقناعا وتأثيرا"[2].

"وجمالية الاستفهام تظهر عندما تستعمل ألفاظه في غير معانيها الأصلية، فالاستفهام يعمل على تحريك العاطفة وإثارة الوجدان وشدة التأثير في النفس"[3].

أثار الشاعر مجموعة من الأسئلة المتتالية وهذه التساؤلات المتتالية تدل على شدة الحيرة والضياع المسيطرة على الشاعر فهو يريد بعثها وإحياءها لعله يجد مخرجا من هذه الصور الضبابية القاتمة، فهو يكرر السؤال تلو السؤال، ويكون الجواب ليس قطعيا، بل يظل في دائرة الحيرة والقلق ومن ذلك قوله:

"**ماذا ستفعل يا أبي؟**"

" **أترى ستحيا مثلنا ؟**"

" **أين المفر؟**"

---

[1] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم المعاني، دار النهضة العربية للطباعة ، بيروت لبنان،2015، ص 74

[2] عبد العزيز عبد المعطي عرفة، من بلاغة النظم العربي، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1984، ص 103 .

[3] آزاد محمد كريم الباجلاني، القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، ص 287 .

" **من يمنح الغرباء دفئا في الصقيع؟**"

"**من يجعل الغصن العقيم يجيء بالربيع؟**"

"**من ينقذ الإنسان من هذا القطيع؟**".

- **النداء:**

النداء في حقيقته طلب الإقبال على شيء، إلا أنه في الشعر يخرج عن هذا المعنى إلى أغراض يبغي الشاعر من خلالها الاحتفاظ بتنبيه المخاطب لما يريد قوله "[1]، وهذا الأسلوب له قدرة تأثيرية عميقة تتجلى بكونه وسيلة مهمة من وسائل الأسلوب التركيبي التي "تسهم في إماطة اللثام عن مكوّنات الخطاب الأدبي لما له من أغراض مجازية تتعدى حدود التعبير الحقيقي المباشر"[2].

وقد ورد هذا الأسلوب في قول الشاعر:

"**إن جئت يا ولدي المدينة كالغريب**" استعمل أداة النداء " **يا**" التي تستعمل للقريب والبعيد وهي أكثر أدوات النداء استعمالا وشيوعا ، فالأب يرى ابنه أمامه ويوجه إليه النداء بغرض لفت الانتباه استخدم عبارة (يا ولدي) فيه شحنة عاطفية فياضة تثبت بحق حبّ الشاعر لابنه وعدم تحمله فراقه." **أبتاه** ..**أيامي هنا تمضي** "استخدم الشاعر حرف النداء "الهمزة" والتي تستعمل لنداء القريب، فهنا جاءت ملتصقة بالمنادى، فأدت إلى التصاق الشاعر بأبيه وعدم قدرته على الابتعاد عنه وأنه في هذا الأمر سيان.

[1] عبد العزيز عبد المعطي عرفة، من بلاغة النظم العربي، ص 135 .

[2] آزاد كريم الباجلاني، القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، ص 284 .

ثالثا-الصورة بلاغيا:

يعتمد الشاعر في هذه الصورة على التصوير غير المباشر مستخدما التشبيه و الاستعارة والكناية و المجاز المرسل و هي مجال اهتمام النقد و الشعر قديما و لكنها لم تفقد أهميتها في النقد الحديث، و قد احتلت الصورة البيانية مكان الصدارة بين سائر الصور و تصدرت الاستعارة باقي أدوات الصور البيانية على باقي مجموع أمثلة التشبيه و الكناية و المجاز، و قد ارتأينا في دراستنا هذه أن نطبق الصورة الشعرية على ثلاثة أقسام وهي: التشبيه باعتباره الأكثر استعمالا في القديم فهو بمثابة جسر يمكن البلاغي من العبور إلى عالم الشعر والاستعارة التي تجعل الخيال مجالا خصبا يسبح فيه، و الكناية التي يراد منها إطلاق اللفظ وإرادة غيره فهذه الأنماط وجدت منذ القديم و اهتم بها المحدثون أيضا فكانت كالآتي:

1-التشبيه:

إن من أهم ما يبين المعاني ويزيدها قوة وجمالا هو التشبيه، إذ عده البلاغيون لون من ألوان البيان، وهو من الركائز الأساسية التي يبني عليها المبدع صورته، والتشبيه كما يدل عليه الأصل اللغوي هو "الدلالة على مشاركة أمر لأمر آخر وإن شئت قل هو إلحاق أمر لأمر بأداة التشبيه لجامع بينهما"[1].فمن خلال هذا التعريف ندرك بأن هناك معنى يجمع بين هذين الأمرين (مشبه، مشبه به) مع أداة سواء أكانت محذوفة أم مذكورة هي التي تربط بين هذين الطرفين، وهذا ما ذهب إليه "أيمن عبد الغني" إذ يقول :"هو تصوير شيء بشيء آخر لوجود علاقة بينهما تسمى علاقة المشابهة "[2].

فالتشبيه يعمد إليه الشاعر للتعبير عن رأيه الخاص، والعلاقة القائمة بين المشبه والمشبه به هي المشابهة أو المماثلة في ظل الخيال الذي هو من أحد المكونات الأساسية

[1] فضل حسن عباس،البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع،دار العرفان للنشروالتوزيع،2005،ص17

[2] أيمن عبد الغني،الكافي في البلاغة- البيان والبديع والمعاني- دار التوفيقية للتراث والطباعة والنشر والتوزيع ،2011 ، ص:42

للصورة الفنية، ويقصد بالخيال هنا "الخالق الذي يخلق العناصر الأولى التي تكتسب من التجارب صورة جديدة لا تنافي الحياة المعقولة، فإن نافتها كانت وهمًا، ويصح أن نسمي هذا الخيال بالخيال المؤلف، لأنه يؤلف بين مناظر مختلفة، فالشاعر يشعر بالشيء وأثره في نفسه، وهذا يستدعي عنده صورة أخرى أثارت مثل ذلك الشعور من قبل، فيؤلف بين الشعورين بضرب من التشبيه"[1].

ولا ننسى في هذا المقام صاحب كتاب "الصناعتين" حيث جعل من التشبيه همزة وصل لزيادة المعنى ووضوحه، والذي من دونه لا يستقيم القول شعرا أو نثرا، إذ يرى بأن :" التشبيه يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا، ولهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه، وقد جاء عن القدماء وأهل الجاهلية من كل جيل ما يستدل به على شرفه وفضله وموقعه من البلاغة بكل لسان"[2].

فالتشبيه إذًا هو أسلوب بلاغي، يعمد إليه الشاعر للتعبير عن رؤيته الخاصة، والعلاقة القائمة بين المشبه والمشبه به هي المشابهة أو المماثلة... ويعد هذا الأسلوب من أبسط الطرق التي يتكئ عليها الشاعر للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره بقالب صوري.

وله أربعة أركان وهي:

المشبه :وهو المراد توضيحه، و إلحاقه بالمشبه به لإيضاحه.

المشبه به :وهو الشيء الواضح، الأكثر شهرة من المشبه ليصح أن يلحق به المشبه في صفة من صفاته الظاهرة لتتضح صورته.

الأداة :وهي اللفظ الذي يعقد المشابهة بين الطرفين، و تكون حرفا مثل: (الكاف، كأن) واسما مثل:(شبه، مثل، شبيه، مثيل...) و فعلا مثل:(يشابه، يضارع، يماثل...)

---

[1] أحمد أمين عبد الغني،النقد الأدبي،مكتبة النهضة المصرية،ط3،ص39 .

[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين – الكناية والشعر – تح : مفيد قميحة،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1،ص265.

وجه التشبه: وهو المعنى العام الذي يجمع بين الطرفين.

وقد ورد في القصيدة نماذج كثيرة من أنواع التشبيه، نذكر منها:

"**إن جئت يا ولدي المدينة كالغريب**"

ذكر الشاعر المشبه (الولد) والمشبه به (الغريب) وأداة التشبيه (الكاف) وحذف وجه الشبه فهو تشبيه مجمل بغرض توضيح المعنى وإبرازه.

"**إن صرت يا ولدي غريبا في الزحام**"

شبه الولد بالغريب فذكر المشبه(ولدي) والمشبه به(غريبا) وحذف الاداة ووجه الشبه فالصورة تشبيه بليغ والغرض من ذلك توضيح المعنى وإبرازه بجعل المشبه هو عينه المشبه به.

"**أو صارت الدنيا امتهانا.. في امتهان**"

شبه الدنيا بالامتهان فذكر المشبه(الدنيا) والمشبه به(الامتهان) وحذف الأداة ووجه الشبه فالصورة تشبيه بليغ والغرض من ذلك توضيح المعنى وإبرازه بجعل المشبه هو عينه المشبه به.

"**كانت حياتي مثل كل العاشقين..**"

ذكر المشبه (الحياة) والمشبه به (كل العاشقين) واستعمل الأداة (مثل) وحذف وجه الشبه فهو تشبيبه مجمل والغرض من ذلك توضيح المعنى وإبرازه .

"**و <u>العمر أشواق</u> يداعبها الحنين..**"

شبه العمر بالأشواق فذكر المشبه (العمر) والمشبه به (الأشواق) وحذف الأداة ووجه الشبه فهي تشبيه بليغ والغرض من ذلك توضيح المعنى وإبرازه وتوكيده بجعل المشبه هو عينه المشبه به.

" **قد كنت مثل أبي أصلي في المساء**"

ذكر المشبه (نفسه" التاء في الفعل الناقص") والمشبه به (أبي) واستعمل الأداة (مثل) ووجه الشبه(أصلي في المساء) فهو تشبيبه تام "مرسل مفصل" لتوفر جميع الأركان والغرض من ذلك توضيح المعنى وإبرازه والتأكيد عليه.

"**و <u>مدينتي الحيرى ضباب</u> في ضباب..**"

ذكر المشبه (المدينة الحيرى) والمشبه به (الضباب) وحذف الأداة ووجه الشبه فهي تشبيه بليغ والغرض من ذلك توضيح المعنى وإبرازه وتوكيده بجعل المشبه هو عينه المشبه به.

"**أحزانها كرماد أنثى**"

ذكر المشبه (الأحزان) والمشبه به (الرماد) والأداة (الكاف) وحذف وجه الشبه فهي تشبيه مجمل والغرض من ذلك توضيح المعنى وإبرازه وتوكيده.

"**أنفاسها كالقيد يعصف بالسجين**"

ذكر المشبه (الأنفاس) والمشبه به (القيد) والأداة (الكاف) وحذف وجه الشبه فهي تشبيه مجمل والغرض من ذلك توضيح المعنى وإبرازه وتوكيده.

" **طرقاتها.. سوداء كالليل الحزين**"

ذكر المشبه (الطرقات) والمشبه به (الليل) واستعمل الأداة (الكاف) ووجه الشبه(سوداء) فهي تشبيه تام "مرسل مفصل" لتوفر جميع الأركان والغرض من ذلك توضيح المعنى وإبرازه والتأكيد عليه.

"**أضواؤها.. الصفراء كالشبح.. المخيف**"

ذكر المشبه (الأضواء الصفراء) والمشبه به (الشبح المخيف) والأداة (الكاف) وحذف وجه الشبه فهي تشبيه مجمل والغرض من ذلك توضيح المعنى وإبرازه وتوكيده.

"**قد قلت ما عندي فقالوا إنني**

المجنون.. بين العقلاء"

شبه نفسه بالمجنون فذكر المشبه (الياء في الناسخ) والمشبه به (المجنون) فهي تشبيه بليغ والغرض من ذلك توضيح المعنى وإبرازه وتوكيده بجعل المشبه هو عينه المشبه به.

2-الاستعارة:

إن الاستعارة من أهم مباحث علم البيان، فهي في حقيقة الأمر تشبيه حذف أحد طرفيه وفي اصطلاح البيانيين ترد بأنها "استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستقبل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي والاستعارة ليست إلا تشبيها مختصر لكنها أبلغ منه"[1].

فالاستعارة هي استعمال لفظ ما في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة أو المقارنة أو الإلحاق، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، وقد تحدث عنها الجاحظ في كتابه

[1] سمير أبو حمدان،في البلاغة العربية، منشورات عويدات، بيروت، لبنان،ط1991،1،ص151 .

"البيان والتبيين" فعرفها بقوله: "الاستعارة هي تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[1]. فهي عنده نقل لفظ من معنى اشتهر به في أصله إلى معنى آخر مضمر لم يعرف به.

وبتعريف آخر يمكن القول بأن الاستعارة نوع من التغير الدلالي القائم على المشابهة "وهي من أبرز مظاهر النشاط الشعري الذي يخرج المعنى من الواقع ليبلغ درجة الخلق الفني وتفجير الطاقات الكامنة في علاقات اللغة، ومن ثمّ بث الحياة في أوصالها بتحقيق نوع من الانسجام والتآلف اللذين يسهمان في تكوين الجمالية والقيمة المنشودة من الصورة الشعرية"[2]، ولذلك كانت ولا تزال "الاستعارة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية المهمة، التي تكسب النص بعدا جماليا وقيمة فنية من خلال إيضاح الفكرة وجعلها مشاعة بالحياة والإثارة عبر عنصري الخيال والعاطفة اللذين يقيمان الفاعلية داخل الصورة الشعرية وهذا ما يكون له التأثير في المتلقي، وبمشاركة أحاسيس المبدع ومشاعره في تكوين هذه الصورة وجعلها تفوق الصور البيانية الأخرى"[3].

وبذلك يكون الخيال المرتكز الأساسي في تشكيل الصورة الاستعارية وصياغتها فهو من يلتقط عناصرها من الواقع المادي المحسوس، وهو من يعيد التآلف بين هذه العناصر لتصبح صورة للعالم الشعري (الرؤيا) الخاصة بالشاعر، وبمقدار نشاط الخيال في التأليف بين العناصر والمكونات المشكلة للصورة ترتفع القيمة الفنية لها وتتضاعف إيحاءاتها كما نشير إلى أن الاستعارة لها دور أساسي في التجسيم والتشخيص فالتجسيم بمعناه الفني "هو أن يتخيل الأديب الفنان للأمر المعنوي أو لغرض صورة معينة يرسمها في ذهنه، ويسير هذا الأمر في خياله جسما على التشبيه والتمثيل والاستعارة "[4]، أما التشخيص فيتمثل في خلق الحياة على المادة والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية هذه الحياة التي ترتقي فتصبح

---

[1] الجاحظ، البيان والتبيين،ج1، تح : عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ،ص153 .

[2] ابتسام أحمد حمدان،الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،دار القلم العربي،سوريا،ط1997،1، ص250 .

[3] آزاد محمد كريم الباجلاني،القيم الجمالية في الشعر الأندلسي،ص316 .

[4] صلاح عبد الفتاح الخالدي،نظرية التصوير عند سيد قطب،شركة الشهاب، الجزائر،1988، ص101 .

حياة إنسانية تشمل المواد والظواهر والانفعالات وتهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية وخلجات إنسانية[1].

فتعدد هذه الأفعال هي التي يرتكز عليها التشكيل الفني الاستعاري وهذه الأفعال قريبة من بعضها البعض لدرجة الخلط من قبل الباحثين، لكن الفرق بينهما دقيق في مجال الشعر ونقده، وهذا ما أكده عبد القاهر الجرجاني بقوله: "إنك لترى بها الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحا والأجسام الخرس مبنية والمعاني الخفية بادية جلية...وإنّ شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنك قد جسّمتها حتى رأتها العيون، وإنّ شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[2].

فبقدر ما كان القدماء يفضلون التشبيه، انصب اهتمام المحدثين على الاستعارة، فهي ذروة الفن البياني و جوهرة الصورة الرائعة، فكما يقول الدكتور بكري شيخ أمين: "إن الاستعارة العنصر الأصيل في الإعجاز، و الوسيلة الأولى التي يلحق بها الشعراء و أولوا الذوق الرفيع إلى سماوات الإبداع ما بعدها أروع و لا أجمل، بالاستعارة ينقلب المعقول محسوسا تكاد تلمسه اليد، و تبصره العين، و يشمه الأنف و بالاستعارة تتكلم الجمادات و تتنفس الأحجار و تسري فيها آلاء الحياة" [3].

فيتبين لنا من تعاريف الاستعارة التي ذكرناها أنها أحد أعمدة الكلام وحليته، يستعملها الشاعر في قصائده ليضفي عليها روعة وأناقة.

ففاروق جويدة اهتم بالصورة الاستعارية وجعل منها وسيلة تعبيرية في رسم الكثير من الصور التي تختلج في نفسه. ولها أقسام منها:

---

[1] السيد قطب،التصوير الفني في القرآن،دار السطيع،1966،ص63 .

[2] عبد الرزاق المجذوب،الصورة في شعر الحداثة،المطبعة الورقية الوطنية،ط1، 2012،ص158 .

[3] بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1982م، ص 100.

أ- الاستعارة المكنية:

أول من حدد هذا المصطلح للاستعارة هو "**أبو يعقوب السكاكي**" وقد عرفها بقوله: "هي كما عرفت أن تذكر المشبه وتريد به المشبه به دالا على ذلك بنصب قرينة تنصبها وهي ان تنسب إليه وتضيف شيئا من لوازم المشبه به المساوية"[1].

وهناك من يعرفها "وهي ما حذف فيها المشبه به، و رمز له بشيء من لوازمه"[2].

ب- الاستعارة التصريحية:

وهذا النوع هو الذي أشار إليه "**عبد القاهر الجرجاني**" وجعله القسم الأول من أقسام الاستعارة فيقول:" هو الذي ينقل عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم فتجريه عليه، وتجعله متناولا له تناول الصفة مثلا للموصوف، وذلك كقولك رأيت أسدا، وأنت تريد رجلا شجاعا...[3].

فهي لا تعدو أن تكون صورة من صور التشبيه، فيذكر فيها المشبه به ويحذف المشبه. وتكمن بلاغة الاستعارة تأكيد المعنى والمبالغة فيه، الإيجاز، التشخيص والتجسيد.

وقد ورد في القصيدة نماذج كثيرة من الاستعارة، نذكر منها:

"**وغدوت تلعق من ثراها البؤس**"

شبه البؤس بالطعام فذكر المشبه(البؤس) وحذف المشبه به (الطعام) وترك قرينة دالة عليه (تلعق) على سبيل الاستعارة المكنية والغرض من ذلك توضيح المعنى وتجسيد المعنوي في صورة مادية.

---

[1] شعيب ابن عبد الله ،البلاغة الواضحة(علم البيان)،دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة الجزائر ،دط،1992،ص147.

[2] يوسف أبوالعدوس،الاستعارة في النقد الأدبي الحديث،الأهلية للنشروالتوزيع،عمان،الأردن،ط1 ،ص 159.

[3] المرجع السابق، ص 144- 170- 176.

"**في الليل الكئيب..**"

شبه الليل بالإنسان حيث ذكر المشبه (الليل) وحذف المشبه به (الإنسان) وترك قرينة دالة عليه على سبيل الاستعارة المكنية والغرض من ذلك توضيح المعنى وتشخيص الشيء في صورة مادية.

"**قد تشتهي فيها الصديق أو الحبيب**"

شبه شدة حبه للصديق بالطعام الذي يشتهى فذكر المشبه (الصديق أو الحبيب) وحذف المشبه به (الطعام اللذيذ) وترك قرينة دالة عليه(تشتهي) على سبيل الاستعارة المكنية والغرض من ذلك توضيح المعنى وتجسيده.

"**فخذ همومك في يديك**"

شبه الهموم بشيء مادي يؤخذ فذكر المشبه (الهموم) وحذف المشبه به (الشيء المادي) وترك قرينة دالة عليه الفعل (خذ) على سبيل الاستعارة المكنية والغرض من ذلك توضيح المعنى وتشخيص المعنوي في صورة مادية.

"**يداعبها الحنين..**"

شبه الحنين بالإنسان من خصائصه المداعبة فذكر المشبه (الحنين) وحذف المشبه به (الإنسان) وترك قرينة دالة عليه (يداعبها) على سبيل الاستعارة المكنية والغرض من ذلك توضيح المعنى وتشخيصه.

"**كانت هموم أبي تذوب..بركعتين** "

شبه الهموم بشيء من خصائصه الذوبان فذكر المشبه (الهموم) وحذف المشبه به (الشيء الذي يذوب ،معدن وغيره) وترك قرينة دالة عليه (تذوب) على سبيل الاستعارة

المكنية والغرض من ذلك توضيح المعنى وتجسيده في صورة مادية .يريد أن يبين أن الهموم قد استولت عليه وصارت لا تنجلي بالصلاة عند قبر الحسين كما كان يظن.

"**...ألتمس الرجاء**"

شبه الرجاء بشيء يلتمس فذكر المشبه (الرجاء) وحذف المشبه به (الشيء الذي يطلب ويلتمس) وترك قرينة دالة عليه الفعل (ألتمس) على سبيل الاستعارة المكنية والغرض من ذلك توضيح المعنى وتجسيده في صورة مادية.

"**و رنين صوت أبي يهز مسامعي**"

شبه الرنين بالإنسان الذي من خصائصه الهز فذكر المشبه (الرنين) وحذف المشبه به (الإنسان) وترك قرينة دالة عليه الفعل (يهز) على سبيل الاستعارة المكنية والغرض من ذلك توضيح المعنى وتشخيصه.

"**أحشاؤها حبلى بطفل**"

شبه المدينة بالمرأة الحامل، فذكر المشبه (المدينة) وحذف المشبه به (المرأة الحامل) وترك قرينة دالة على ذلك كلمة (أحشاؤها حبلى بطفل) على سبيل الاستعارة المكنية والغرض من ذلك توضيح المعنى وتشخيصه.

"**تتربع الأحزان في أرجاءه**"

شبه الأحزان بالإنسان، فذكر المشبه (الأحزان) وحذف المشبه به (الإنسان) وترك قرينة دالة على ذلك كلمة (تتربع) على سبيل الاستعارة المكنية والغرض من ذلك توضيح المعنى وتشخيصه.

"**و يموت فيه الحب.. و الأمل الغريق**"

شبه الحب والأمل بالإنسان، فذكر المشبه (الحب والأمل) وحذف المشبه به (الإنسان) وترك قرينة دالة على ذلك كلمة (يموت) على سبيل الاستعارة المكنية والغرض من ذلك توضيح المعنى وتشخيصه.

"**أبتاه.. <u>أيامي هنا تمضي</u>**

مع الحزن العميق"

شبه الأيام بالإنسان، فذكر المشبه (الأيام) وحذف المشبه به (الإنسان) وترك قرينة دالة عليه كلمة (تمضي) على سبيل الاستعارة المكنية والغرض من ذلك توضيح المعنى وتشخيصه.

"**و العمر يسرع للغروب..**"

شبه الغروب بالإنسان، فذكر المشبه (الغروب) وحذف المشبه به (الإنسان) وترك قرينة دالة على ذلك كلمة (يسرع) على سبيل الاستعارة المكنية والغرض من ذلك توضيح المعنى وتشخيصه.

"**من يمنح الغرباء دفئا في الصقيع؟** "

شبه الدفء وهو شيء معنوي بشيء مادي من خصائصه المنح، فذكر المشبه (الدفء) وحذف المشبه به (الشيء المادي) وترك قرينة دالة على ذلك كلمة (يمنح) على سبيل الاستعارة المكنية والغرض من ذلك توضيح المعنى وتجسيده.

"صارت همومي في المدينة

لا تذوب.. بركعتين!![1]

شبه الهموم بشيء من خصائصه الذوبان فذكر المشبه (الهموم) وحذف المشبه به (الشيء الذي يذوب، معدن وغيره) وترك قرينة دالة عليه (تذوب) على سبيل الاستعارة المكنية والغرض من ذلك توضيح المعنى وتجسيده في صورة مادية. يريد أن يبين أن الهموم قد استولت عليه وصارت لا تنجلي بالصلاة (ركعتين) عند قبر الحسين كما كان يظن .

3-الكناية:

الكناية أسلوب ذكي من أسالب التعبير الغير مباشرة، وهي من أبدع وأجمل فنون الأدب حيث اعتنى بها الأدباء والنقاد منذ القدم، فمن الذين تحدثوا عنها نجد "**قدامة بن جعفر**" ولا يتحدث عنها بمصطلح الكناية ولكن يذكرها تحت عنوان اللحن في كتابه "نقد الشعر" واللحن عنده هو " التعريف بالشيء من غير تصريح أو الكناية عنه بغيره، ويميز بينهما وبين ما سماه الأرداف الذي هو أحد أطراف الكناية ويرى أنه غيرها، إذ هو عنده أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معناه وهو ردفه وتابع له، فإذا دلّ على السامع أبان المتبوع "[2].

"**فقدامة**" لم يتناول مصطلح الكناية وإنما استعمل مصطلحات لها علاقة مباشرة بها كالأرداف واللحن، فقد حاول تقديم مقاربة للكناية، فمن المعروف أن البلاغة في عصره كانت في طور التأسيس، والذين جاؤوا من بعده استفادوا من جهوده في إرساء دعائمها إلى أن جاء "**عبد القاهر الجرجاني**" شيخ علماء البلاغة وعميدهم الذي ذهب إلى أن الكناية

[1] فاروق جويدة ، المجموعة الكاملة، ص12.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح : كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978، ص 157، 158 .

هي :" أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوعي له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه"[1].

والكناية عند "**السكاكي**"" تحمل معنى الخفاء وشيئا من الغموض الذي يدعو المتلقي إلى إعمال الفكر والعقل حتى يصل إلى عمق الصورة، فهي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينقل من المذكور إلى المتروك وإلى ما هو ملزومه، وسمي هذا النوع كناية لما فيها من إخفاء وجه التصريح"[2]. وتنقسم الكناية باعتبار المكنى عنه إلى ثلاثة أقسام ؛ كناية عن صفة، كناية عن موصوف، كناية عن نسبة"[3].

أ- كناية عن صفة:

عرفها العلماء بأنها" :هي التي يطلب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية كالكرم والشجاعة والحلم والغنى والجمال...

وفي هذا النوع من الكناية يذكر الموصوف، وتستتر الصفة مع أنها هي المقصودة والموصوف هو الملزوم الذي تلزم عنه الصفة أو تلازمه، ومنه تنتقل إليها"[4] .

ب- كناية عن النسبة:

هذا النوع من الكناية عدول بالكلام عن التعبير المباشر، وذلك عن طريق إثبات الصفة لشيء يتعلق بما نريد إثباتها له .

ومثال ذلك قول المتنبي في مدح كافور الأخشيدي:

إن في ثوبك الذي المجد فيه لضياء يزري بكل ضياء

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،ص 52 .

[2] السكاكي محمد بن علي، مفتاح العلوم، ص 169- 170 .

[3] علي الجارم مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص 125 (بتصرف) .

[4] يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، علم المعاني، علم البيان، علم البديع، دار المسيرة للنشر والطباعة، عمان، الأردن، ط1 ، 2007 ، ص212 .

فقد أراد المتنبي أن يثبت المجد لكافور، وأن يجعله من صفاته، ولكنه بدل أن ينسب إليه المجد بصريح اللفظ فيقول (هو صاحب مجد) كنى عن نسبة المجد إليه بقوله (إن في ثوبك الذي المجد فيه) لأنه يلزم من ذلك اتصافه به[1] .

ت- كناية عن موصوف:

"بها يذكر الصفة، ويستتر الموصوف مع أنه هو المقصود، والصفة هي اللازم من الموصوف، ومنها تنتقل إليه"[2].

ومثال ذلك قوله تعالى:"أو من ينشأ في الحلية وهو في الخصام غير مبين"[3].

فالكناية في الآية، كناية عن موصوف هي الأنثى، فقد عدل عن التصريح باسم الأنثى إلى تركيب يشير إليها ويعد كناية عنها، وهو (التنشئة والحلية)[4].

وقد ورد في القصيدة نماذج كثيرة من الكناية، نذكر منها:

"**قد تشتهي فيها الصديق أو الحبيب**"

كناية عن صفة الغربة والضياع والغرض تأكيد المعنى وإعطاء الحقيقة مصحوبة بالدليل.

" **إن ضاقت الدنيا عليك**"

كناية عن شدة الحزن والمعاناة والغرض تأكيد المعنى وإعطاء الحقيقة مصحوبة بالدليل.

" **و أظل أقرأ في كتاب الله ألتمس الرجاء**"

كناية عن صفة التعبد والتقرب من الله والغرض تأكيد المعنى وإعطاء الحقيقة مصحوبة بالدليل.

---

[1] شعيب ابن عبد الله ،البلاغة الواضحة(علم البيان)، ص202-203.

[2] يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، علم المعاني، علم البيان، علم البديع،ص214.

[3] سورة الزخرف،الآية (17).

[4] المرجع السابق ، يوسف أبو العدوس، ص201.

"**غير معروف.. الهوية**"

كناية عن صفة الغربة والضياع في المدينة والغرض تأكيد المعنى وإعطاء الحقيقة مصحوبة بالدليل.

"**أشجارها صفراء و الدم في شوارعها.. يسيل**"

(**أشجارها صفراء**)كناية عن صفة الحزن والهم والغرض تأكيد المعنى وإعطاء الحقيقة مصحوبة بالدليل.

(**و الدم في شوارعها.. يسيل**) كناية عن صفة القتل والظلم والطغيان والغرض تأكيد المعنى وإعطاء الحقيقة مصحوبة بالدليل.

"**أحياؤنا.. سكنوا المقابر**"

كناية عن صفة التهميش والضياع والمعاناة والغرض تأكيد المعنى وإعطاء الحقيقة مصحوبة بالدليل.

"**هربوا إلى الموتى أرادوا الصمت.. في دنيا الكلام**"

كناية عن صفة المعاناة والغرض تأكيد المعنى وإعطاء الحقيقة مصحوبة بالدليل.

"**ما أثقل الدنيا..**"

كناية عن صفة الهم والحزن والمعاناة والغرض تأكيد المعنى وإعطاء الحقيقة مصحوبة بالدليل.

"**جثت من الأحياء نامت فوق أشلاء.. الرصيف..**"

كناية عن صفة التهميش والمعاناة في المدينة الكبيرة والغرض تأكيد المعنى وإعطاء الحقيقة مصحوبة بالدليل.

"**قد كان لي عقل يفجر... في صخور الأرض أنهار الضياء**"

كناية عن صفة الحكمة والغرض تأكيد المعنى وإعطاء الحقيقة مصحوبة بالدليل.

"**و أعيش وحدي..**"

كناية عن صفة الوحدة والغربة والغرض تأكيد المعنى وإعطاء الحقيقة مصحوبة بالدليل.

"**قد فقدت القلب و النبض.. الرقيق**"

كناية عن صفة القلق وفقدان الإحساس والشعور والغرض تأكيد المعنى وإعطاء الحقيقة مصحوبة بالدليل.

" **يا ليتنا.. يا ليتنا.. يا ليتنا!!!** "

كناية عن صفة الندم والحسرة والغرض تأكيد المعنى وإعطاء الحقيقة مصحوبة بالدليل.

"**من يجعل الغصن العقيم**

يجيء يوما.. بالربيع؟"

كناية عن صفة التفاؤل والغرض تأكيد المعنى وإعطاء الحقيقة مصحوبة بالدليل.

رابعا- التناص:

"التناص في أبسط صوره يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتتناغم فيه ليتشكل نصا جديدا واحدا متكاملا " [1].

"وقد بدأ الاهتمام بالتناص في العالم العربي في أواخر السبيعينيات من القرن العشرين

[1] أحمد الزغبي ، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن ، ط2، 1420هـ،2000 ، ص 11.

مع بعض النقاد المغاربيين و اللبنانيين ، كمحمد مفتاح، وسعيد يقطين ،ومحمد بنيس وبشير القمري، وسامي سويدان...وراحوا يفرعونه في شكل أنواع وأقسام ومفاهيم اصطلاحية، يحللون بها النصوص الأدبية العربية القديمة والحديثة تحليلا ونقدا حتى أصبح هذا المفهوم النقدي شائعا في الساحة الثقافية العربية، وقلما تخلو منه دراسة أدبية أو نقدية "[1].

ومن أهم أنواعه:

1- **التناص التاريخي:**

ونعني به" تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي في العمل الأدبي"[2].

2- **التناص الأدبي :**ونعني به " تداخل نصوص أدبية مختارة، قديمة و حديثة ، شعرا أو نثرا مع النص الأصلي"[3].

3- **التناص الديني :**ونعني به" تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الأخبار الدينية...– مع النص الأصلي – ".

إن القارئ لشعر" فاروق جويدة "يظهر له بوضوح حرص الشاعر على توظيف التراث الديني في شعره ، فالنصوص القرآنية مختزلة والمعاني المستوحاة من القرآن الكريم والحديث الشريف كثيرة و الإيحاءات والأفكار متعددة ، ومظاهر التناص والتضمين منهج عند الشاعر .

ولعل السبب في ذلك يعود إلى أمرين:

أحدهما هذا التوجه الإ رادي والذاتي لدي الشاعر إلى القضية الإسلامية وإيمانه المطلق بأن الحل لمأساته ومأساة الشعوب عامة تكمن في التوجه لهذا الدين

و**ثانيهما** إيمان الشاعر واعتقاده بأن الاستلهام من القرآن الكريم أولا والتراث الديني ثانيا له بالغ الأهمية في الانتقال بشعر الشاعر من مصاف الشعراء المغمورين إلى

---

[1] جميل حمداوي، محاضرات في لسانيات النص، شبكة الألوكة ، المغرب، ط1، 2015م ، ص96.

[2] أحمد الزغبي ، التناص نظريا وتطبيقيا، ص29 .

[3] المرجع نفسه، ص ص50–37.

مدارج الشعراء المتميزين بشعرهم.

والمتفحص لمواقع التناص في شعر" **فاروق جويدة** "عموما وقصيدته " **بالرغم منا قد نضيع**" يجده تناصا متنوعا وبأشكال متعددة منها قوله:

" **إن ضاقت الدنيا عليك**

فخذ...همومك في يديك

واذهب إلى قبر الحسين

وهناك صلي ركعتين".

نجد شاعرنا قد استلهم بعض المعاني من القرآن الكريم، في قوله تعالى:

يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱسۡتَعِينُواْ بِٱلصَّبۡرِ وَٱلصَّلَوٰةِۚ إِنَّ ٱللَّهَ مَعَ ٱلصَّٰبِرِينَ ﴿١٥٣﴾ [1].

وكان صلى الله عليه وسلم إذا حزَبَه أمر فزع إلى الصلاة ، يقولُ حذيفة – رَضِي الله – عنه:"كان النَّبي صلَّى الله علَيْه وسلَّم إذا حزَبَه أمر صلَّى"، أي :إذا أحزَنَه أمر أو أصابه بالهمِّ لجَأ إلى الصَّلاةِ ، سوا ء كانتْ فرضًا أو نافلةً؛ لأنَّ في الصَّلاة راحة وقُرَّةَ عينٍ له"[2]

وكان الأنبياء والصالحون يعرفون مكانة الصلاة بين العبادات، فكانوا كثيرا ما يفزعون عند نزول البلاء أو الشدة إلى الصلاة. لكنه فات على شاعرنا أن الصلاة على القبور عند أهل السنة والجماعة من المحظورات في حديث عائشة–رضي الله عنها–قالت :لما نزل برسول الله– صلى الله عليه وسلم– طفق يطرح خميصة له على وجهه فإذا اغتم بها كشفها ، فقال وهو كذلك :" لعن الله اليهود والنصارى اتخذوا قبور أنبيائهم مساجد. "

ومن المعاني الإسلامية قوله "**:قد كنت مثل أبي أصلي في المساء**"، استلهمها من

[1] سورة البقرة ، الآية 145.

[2]حذيفة بن اليمان ، المحدث : الألباني ، المصدر: صحيح أبي داود الصفحة أو الرقم:1319 ، حديث حسن

قوله تعالى:

وَٱصۡبِرۡ نَفۡسَكَ مَعَ ٱلَّذِينَ يَدۡعُونَ رَبَّهُم بِٱلۡغَدَوٰةِ وَٱلۡعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجۡهَهُۥۖ وَلَا تَعۡدُ عَيۡنَاكَ عَنۡهُمۡ تُرِيدُ زِينَةَ ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَاۖ وَلَا تُطِعۡ مَنۡ أَغۡفَلۡنَا قَلۡبَهُۥ عَن ذِكۡرِنَا وَٱتَّبَعَ هَوَىٰهُ وَكَانَ أَمۡرُهُۥ فُرُطٗا ﴿٢٨﴾

[1]

"**أظل أقرأ في كتاب الله ألتمس الرجاء** "استلهما من قوله تعالى:

إِنَّ ٱلَّذِينَ يَتۡلُونَ كِتَٰبَ ٱللَّهِ وَأَقَامُواْ ٱلصَّلَوٰةَ وَأَنفَقُواْ مِمَّا رَزَقۡنَٰهُمۡ سِرّٗا وَعَلَانِيَةٗ يَرۡجُونَ تِجَٰرَةٗ لَّن تَبُورَ ﴿٢٩﴾

[2].

وقوله "**:ستموت أبتاه حزنا بيننا** "استلهمها من قوله تعالى في سورة يوسف:

قَالُواْ تَٱللَّهِ تَفۡتَؤُاْ تَذۡكُرُ يُوسُفَ حَتَّىٰ تَكُونَ حَرَضًا أَوۡ تَكُونَ مِنَ ٱلۡهَٰلِكِينَ ﴿٨٥﴾

[3].

وقوله في المقطع السادس":أين المفر؟ "استلهمها من قوله تعالى في سورة القيامة**:**

يَقُولُ ٱلۡإِنسَٰنُ يَوۡمَئِذٍ أَيۡنَ ٱلۡمَفَرُّ ﴿١٠﴾

[4].

خامسا– موسيقيا:

تعتبر الموسيقى اللبنة الأساسية التي تقوم عليها اللغة الشعرية داخل الخطاب الشعري إذ لا يصح أن نقول عن لغة ما أنها لغة شعرية ما لم نتذوق فيها حلاوة الجرس الموسيقي الذي يكسبها طابعا فنيا يطغى عليها فتبهر السامع والقارئ كما يعد هذا الجانب عمودا من أعمدة الشعر إذ يسعى الأدباء التراثيون وحتى المعاصرون إلى التنافس في إبراز

[1] سورة الكهف ، الآية 28.

[2] سورة فاطر، الآية 29.

[3] سورة يوسف الآية 85.

[4] سورة القيامة ، الآية 10.

جمال هذا الجانب ... فنجد المبدع يستخدمها كأداة طيعة ومتماشية مع مقاصده الجمالية في إبراز مدى براعته في : أن تكسى قصيدته بحلة فنية تداعب نفسية المتلقي فتخلق في أعماقه نوعا من الاستجابة لهذا الجرس الموسيقي يقول ابن رشيق القيرواني:" الوزن أعظم أركان حد الشعر و أولاها به خصوصية"[1].

تطور الشعر العربي عبر العصور وبتطوره تطورت طرق تحليله وكذلك العناصر التي يبنى عليها فمن بداية ظهوره حتى يومنا هذا خضع لعدة تغيرات من القصيدة ذات الطابع القديم التي تعتمد الوزن الكامل إلى القصيدة التي تكتفي بتفعيلة واحدة وصولا إلى القصيدة النثرية التي توظف الطابع الموسيقي لأغراض متعددة وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى ان النقاد والمهتمين باللغة الشعرية وما يكتنفها من موسيقى جمالية قد ميزوا بين نوعين من الموسيقى : الخارجية وتهم بالوزن والقافية ، والداخلية وتختص بالإيقاع والتشكيل الموسيقي ،وما يضفي عليها ذلك الجرس الموسيقي الذي نستشعره من خلال استماعنا إلى الخطاب الشعري .

1-الموسيقى الخارجية:

أ- الوزن:

يعتبر الوزن عنصرا مهما من عناصر الشعر وقاعدة من قواعده النغمية، وهو أعظم أركان الشعر "فهو مجموع التفعيلات التي يتكون منها البيت"[2] ؛ لأن الوزن هو الطابع الجمالي للقصيدة، وهو النصف الثاني الذي يكمل العمل الأدبي لدى الشاعر، وبه تطبع قصيدته ويعرف انتسابها، حيث تكمن أهميته " في أنه قمة الأداء الموسيقي في الشعر"[3]. فالشعر لا يكتسب قيمته الأدائية إلا إذا اعتمد على الوزن الذي به يفرق بين الشعر وسائر

[1] ابن رشيق، العمدة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت،ج1 ،ص 141.

[2] فاخوري محمود، موسيقى الشعر، حلب، منشورات جامعة كلية الآداب، 1987، ص 165

[3] سليمان نايف،الواضح في العروض وموسيقى الشعر، عمان دار الفكر للنشر، ط 1،1991، ص70.

الأجناس الأدبية، وبه يكون أرقى الأنواع الأدبية، وفي هذا الصدد يقول النويهيفي كتابه قضية "الشعر الجديد"بأن الوزن :" ليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقا، بل يختص بالشعر الذي يختص بالعاطفة الإنسانية إذا كانت في حالة زائدة الشدة، وهو يتناول أقوي العواطف وأكبرها حدة وأكثرها اهتزازا "[1].

بتسليط الضوء على قصيدة " بالرغم منا... قد نضيع"نجد الشاعر فاروق جويدة قد بنى قصيدته على بحر الكامل وهو أحد البحور الصافية يرتكز على تفعيلة واحدة(متفاعلن) تتكرر ثلاث مرات في الصدر والعجز، وسمّي كاملا " لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة وليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره"[2]، كما يعتبر من الأبحر التي كثر ورودها في الشعر العربي.

وبحر الكامل كما يقول عبده بدوي:" يجمع بين الرقة والفخامة "[3].

وإليك تقطيع بعض الأسطر.

من المقطع الأول :

قد قال لي يوما أبي:

0//0/0/0//0/0/ ⟵ **متفاعلن متفاعلن**

إن جئت يا ولدي المدينة كالغريب

00//0/0/0//0///0//0/0/ ⟵ **متفاعلن متفاعلن متفاعلان**

[1] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، 1964، ص 28 .

[2] الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تح : الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي القاهرة، ط3، 1994، ص 58 .

[3] عبده بدوي،دراسات في النص الشعري في العصر العباسي،مكتبة الشباب،القاهرة، 1997،ص 15.

ومن المقطع السادس:

ماذا ستفعل يا أبي

/0/0/0//0///0//0 ⟵ متفاعلن متفاعلن

إن جئت يوما...دربنا

/0/0/0/0//0/0 ⟵ متفاعلن متفاعلن

أترى ستحيا مثلنا؟

///0//0/0/0//0 ⟵ متفاعلن متفاعلن

ستموت يا أبتاه حزنا... بيننا

///0//0/0/0//0///0//0 ⟵ متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ففي هذه الأسطر مرة نجد تفعيلة (متَفاعلن) كاملة ومرة نجدها متغيرة(متْفاعلن) إسكان الثاني المتحرك وهذا ما يسمى ب "زحاف الإضمار"، (متَفاعلن = متْفاعلن) وقد عبّر عنه أبو سعيد القرشي في قوله :[1]

وجَـــاءَ فِـــي كَـــامِلِهِمْ بـــالجُزْءِ أوْ * تَـــمّ و فِـــي التّغْيِيـــرِ بالمثْـــلِ أَتَـــوْ**

إضْـــمَارُهُمْ فـــي كامِـــلِ التَّحَـــرُّكِ * وإِسْـــكَانُ ثَـــانِ جُزْئِـــهِ مُحَـــرَّكِ**

والملاحظ أن الشاعر لم يتقيد بعدد التفعيلات فهو يوظفها بحسب حالته النفسية التي تستدعي الكثرة والقلة...

[1] أبي سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري، الوجه الجميل في علم الخليل، ألفية في العروض والقوافي، تح : هلال ناجي، عالم الكتب، بيروت، لبنان ط 1، 1998م، ص159.

ب- القافية:

إن القافية هي الركيزة الثانية لإتمام جمالية الإطار الخارجي، وتكملته من أجل إظهار الشكل النهائي للقصيدة، وتعرف بأنها "مجموعة أصوات في آخر الشطر أو البيت، وهي كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة"[1].

"فالقافية وحدة موسيقية، توحد نهايات الأبيات تحت روي واحد، فهي ثابتة يظل إيقاعها يتردد في أذن المتلقي ـ السامع ـ ولذلك كان الأثر البارز في القصيدة العمودية"[2]، وقد عرفها العرب منذ القدم فيما يعرف بالأرجاز وسجع الكهان، وتنبهوا إلى ما تحدثه هذه القوافي في القصائد من موسيقى تدل على براعتهم في النظم، حيث تجعل السامع ينتظر بشغف ما يلي الأبيات بنفس النغم حتى نهاية القصيدة.

ولذلك اعتنى الشعراء بقوافيهم وبالغوا في هذه العناية، لدرجة أن الشاعر المتقدم عندهم هو من يحسن الإتيان بها، وما ذلك إلا لمشقة الحصول عليها، فالقافية لها قيمتها الكبيرة في الشعر ومكانتها الخاصة، وهذا ما يقر به محمد غنيمي هلال، إذ يقول :

" للقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت وتكرارها ما يزيد من حدة النّغم ولدراستها في دلالاتها أهمّية عظيمة"[3]، والقافية تتكوّن من "حرف أساسي ترتكز عليه يعرف باسم الروي؛ فالرّوي هو آخر حرف صحيح في البيت وعليه تبنى القصيدة وإليه تنسب، فيقال قصيدة رائية أو قصيدة ميمية أو قصيدة نونية ... إلخ "[4].

---

[1] صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط6 ،1987، ص215.

[2] آزاد محمد الكريم الباجلاني، القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، ص349 .

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 442 .

[4] المرجع السابق، آزاد محمد، ص 349 .

ودور القافية لا ينحصر في تكوين الجانب الموسيقي والغنائي للقصيدة فحسب، بل يتعداه إلى التعبير عن الانفعالات والمشاعر التي تختلج ذهن الشاعر إلى جانب إفساح المجال لمختلف الدلالات كي تبرز وتظهر.

ويعد حرف الروي الركيزة الأساسية في القافية وهو ما يكسب الموسيقى أهمية بالغة تتجلى في ترسيخ معاني الفن والجمال داخل القصيدة .

وبتتبع أسطر القصيدة نجد تنوعا في القافية وحرف الروي فمثلا في المقطع السادس نجد القافية(**الهروب – للغروب**) وحرف الروي هو **(الباء)**.

وغدوت بين الدرب ألتمس **الهروب**

أين المفر؟!

و العمر يسرع **للغروب**..[1]

ونجد القافية (**دربنا – مثلنا – بيننا**) وحرف الروي هو **(النون)** في قوله:

ماذا ستفعل يا أبي

إن جئت يوما...**دربنا**

أترى ستحيا **مثلنا؟**

ستموت يا أبتاه حزنا... **بيننا**[2].

[1] فاروق جويدة ، المجموعة الكاملة، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص12

2-الموسيقى الداخلية:

الموسيقى الداخلية هي القسم الثاني من جمالية الموسيقى التي يتفرّد بها كل شاعر حسب قدرته التعبيرية وحسب ما تحمله قريحته الشعرية وبراعته وقدرته على التحكم والتلاعب بالألفاظ، وإلباسها معان موحية ذات دلالات صائبة، وإيصال الفكرة بنوع من الموسيقى التي تطرب الأذن والنفس معا، وتخلق التجاوب الذي جاءت من أجله هذه القصائد فالشاعر يعمد ذلك الإيقاع الباطني " الذي تحسّه ولا تراه وتدركه ولا تستطيع أن تقبض عليه، ويكمن في تعادل النّغم عن طريق مدّات الحروف حينا وعن طريق تكرارها حينا"[1] فمن هذا القول ندرك أن الموسيقى الباطنية ـ كما يسمّيها بعض النّقاد ـ هي لمسة فنية وكلّ شاعر يختارها حسب موضوعه من أجل التدعيم وفتح الرغبة في مواصلة قراءة العمل الشعري والتفاعل معه وإعطائه الرّغبة بالإيجاب فهي" جرس الألفاظ في البديع "[2].

وقد لعبت هذه الموسيقى دورا بارزا في إظهار المعنى وتقديمه في أحسن صورة، ونحن بدورنا سنتوقف عند بعض العناصر الأساسية التي ارتأينا أنها تشكل الصورة الشعرية .

أ- جمالية الجناس:

إذا كانت موسيقى الشعر تعتني بالكثير من ألوان الفنون البديعية، فإنّنا نلاحظ أن الشعراء قد خصّصوا لها جهدا ونفسا طويلا لإظهار قصائدهم في أحلى حلّة، لتوسّع العقول وتطرب النفوس وتستشعر بها الآذان فالموسيقى الداخلية كانت سندا للموسيقى الخارجية في تكثيف النّغم على مستوى القصائد، لأنّهما يشتركان في هدف واحد مسطر وهو إيصال الفكرة وإحداث التجاوب في نفس المتلقّي، وما يجعل التجاوب والتفاعل حاضرا هو عنصر التجنيس إلى جانب العناصر التي سبق ذكرها.

---

[1] عبده رجاء، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر الإسكندرية، منشآت المعارف، ص14 .

[2] أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر،مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952، ص 44 .

فالجناس كما عبّر عنه شاكر لقمان" هو لون من ألوان البديع اللفظية ويسمى الجناس والمجانس وقد تناوله علماء البلاغة والنقاد تناولا يختلفون حول مفهومه وألوانه اختلافا كبيرا، ولكن الشائع في تعريف الجناس أنّه تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى "[1]، وعليه فإن الجناس من خلال هذا القول لون جمالي من ألوان موسيقى الشعر الداخلية التي يعتمد فيها أساسا على مخرج الصوت، فلكل كلمة دلالتها في القصيدة، فالتفريق هنا يكمن على أساس الجهاز الصوتي وما ينص عليه المعنى.

والدكتور محمد عسران هو الآخر قد أدلى بدلوه في هذا الجانب إذ يقول :" ما هو إلا لون من التنميق الصوتي ذي الطبيعة التكرارية ذات التأثير الإيقاعي الممتع "[2] فهذا القول يشبه القول السابق من الناحية الصوتية، إلا أنّه يضيف شيئا آخر وهو جانب المتعة وتكرار الحروف (الأصوات) لأنّها تصنع نوعا من الحلاوة دون غيرها من الكلام، وهذا ما يتميّز به المنظوم عن المنثور ؛ فالمنظوم يضرب عصفورين بحجر تأدية المعنى وإيصال الرسالة مع تحقيق المتعة " فالجناس مهمّة تتعلّق بالانسجام الصوتي من خلال المماثلة في الصوت وأحيانا في الوزن والانسجام بين المعاني العامة من خلال ما يقول به جرس اللفظ في الكلمتين المتجانستين ، وهذا الجناس يعدّ سر الجمال في النص الشعري "[3].

<u>ومن أمثلته في القصيدة</u>:

ما ورد في المقطع الرابع بين كلمتي **(رصيف و رغيف)** وبين كلمتي **(ضياء و حياء)** ومثاله ما ورد في المقطع السادس بين كلمتي **(هروب وغروب)** وهو **جناس ناقص**

لأنه اختلف في نوع الحروف، فالكلمات متقاربات في المخارج ومختلفات في المعنى.

---

[1] شاكر لقمان، شعر ملوك الطوائف في الأندلس، المعتمد بن عباد (431 هـ/ 488 هـ) نوميديا للطّباعة والنشر والتوزيع، مكتبة نوميديا، 2009 ص 152.

[2] محمد عسران، موسيقى الشعر، مكتبة بستان المعرفة الإسكندرية، 2007، ص 233 .

[3] آزاد كريم الباجلاني، القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، ص355 .

ب- جمالية الطباق:

إنّ ما يجعل القصيدة بتلك الروعة والجمال، هو قيامها على التخالفية الضدية التي تجمع بين شيئين مختلفين وهذا ما يمنحها بعدا دلاليا يؤثّر ويحرك ذهن المتلقي، " ويعد الطباق من المحسّنات البديعية التي تعتمد على الجمع بين الشيء وضدّه، وقد اعتمد الشعراء على التضاد في الكثير من الأبيات، وما من شك أن الجمع بين المتضادات له إيقاع خاص يكسو الكلام جمالا ورونقا "[1].

وتأتي أهمية التضاد من كونه " يشكّل عنصر المخالفة وهذه المخالفة تغدو فاعلية أساسية يتلقاها القارئ عبر كسر السياق والخروج عليه، فالتضاد بصفته المختلفة يمثل أسلوبا يكسر رتابة النص وجموده بإثارة حساسية القارئ ومفاجأته بما هو غير متوقع من ألفاظ وعبارات وصور ومواقف تتضادّ فيما بينها لتحقّق في النهاية صدمة لقارئه، ولعل التضاد من أكثر الأساليب قدرة على إقامة علاقة جدلية بين النص من جهة والقارئ من جهة أخرى "[2].

ويعد الطباق من الأساليب التي يعمد إليها الشاعر في إبداع نصه الأدبي لما له أثر في بناء النص الشعري "وهو يغني النص الشعري بالتوتر والإثارة، فاشتماله على التضاد يدل على وجود حالة تناقض وصراع وتقابل بين أطراف الصورة الشعرية، وقد سعى الشاعر الحديث إلى مزج المتناقضات في كيان واحد تتعانق هذه الثنائية الضدية وتمتزج لتعبر عن حالات الشاعر النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة "[3]. لذا تكمن القيمة الإبداعية لجمالية النص الشعري فيما يعتمل داخله من علاقات مغايرة أو متضادة " وهذا ما يمنح النص بعدا جماليا يؤثّر ويحرك ذهن المتلقي "[4].

---

[1] سيوفي عبد الفتاح فيود، علم البديع، مؤسسة المختار للنّشر والتوزيع، ط3، 2004، ص113.

[2] ربابعة موسى، جمالية الأسلوب والتلقي، دراسة تطبيقية، دار جرير عمان، ط1،2008، ص129.

[3] بكار يوسف حسين، بناء القصيدة العربية، دار الثقافة، القاهرة، 1979، ص89.

[4] آزاد محمد الكريم الباجلاني، جمالية الشعر الأندلسي، ص369 .

والطباق هو "الجمع بين المعنى وضدّه في لفظين، وهو نوعان طباق إيجاب وهو ما اتّفق فيه الضدان إيجابا وسلبا، وطباق سلب هو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا، كأن يؤتى بفعلين أحدهما مثبت والآخر منفي"[1].

ومن أمثلته في القصيدة:

ماورد في المقطع الثالث بين كلمتي **(أحياء و الموتى)** وبين كلمتي **(الصمت والكلام)**أراد ان يبرز التناقض الحاصل بي الأحياء والموتى ، فالناس في هذه المدينة بالرغم من أنهم أحياء يعيشون في هذه المدينة الكبيرة إلا أنهم لا يستطيعون الكلام ولا حتى التعبير عن معاناتهم فهربوا إلى المقابر وجعلوها ملجأهم فوصفهم بالموتى ، وهنا يمكن أن نستشف الصورة التي يريد إيصالها وهي أنت بالجسم لا بالروح إنسان ، و المقطع الرابع بين كلمتي **(المجنون والعقلاء)**،أراد أن يبرز التناقض الحاصل في مفاهيم الناس وكيف أنهم لا يفرقون بين المجنون والعاقل ، **ف**العاقل عندما يتكلم في هذه المدينة المخنوقة ،الحزينة والحيرى ليعبر عن رفضه لهذا الواقع ، ينظر إليه الناس وكأنه مجنون لذلك عبر بقوله :قد قلت ما عندي فقالوا إنني المجنون بين العقلاء والمقطع الخامس بين كلمتي**(يمين و يسار)، فأراد أن يبين التناقض الحاصل في المدينة بين مشرق ومغرب بقوله : (فهنا يمين ..أو يسار قاني)** وكلها **طباق إيجاب** .

نستنتج من خلال ما سبق أن الطّباق قد أضفى على نصوص فاروق جويدة شيئا من الزخرفة والتزيين سواء من حيث معناها أو من حيث شكلها ومبناها، والطباق عموما لا يعدّ زخرفة شكلية فحسب، بل إنّ دوره في تثبيت المعاني أمر لا يمكن تجاهله فبالأضداد تتضح المعاني والضد يظهر حسنه الضدّ.

[1] د. عزوز زرقان، أ. حسين سياسي، الخوارج في شعرهم ـ أهم القضايا والظواهر الفنية – دراسة نقدية–،ص 234 .

سادسا– التكثيف:

لجأ "فاروق جويدة " إلى كثافة الصور –والتي يقصد بها إبراز عاطفة صادقة –واستجلائها لأن هذه الكثافة أداة لزيادة قدراتنا على تمثل هذه العاطفة ، ولا تكون حاجزا بيننا وبين تصورها ، وإنما ذلك إلا إلحاح من الشاعر تصوير تلك الحالة الكئيبة ، نجد ذلك في هذه الأسطر من مقاطع مختلفة زاخرة بها قصيدته :

"**قد تشتهي فيها الصديق أو الحبيب**".

"**كانت هموم أبي تذوب.. بركعتين**".

"**أنفاسها كالقيد يعصف بالسجين**".

"**طرقاتها.. سوداء كالليل الحزين**".

"**أحياؤنا.. سكنوا المقابر**".

"**و الكل يجلس فوق جسم جريمة**".

"**قد فقدت القلب و النبض.. الرقيق**".

"**ستموت يا أبتها حزنا.. بيننا**".

سابعا–الخيال:

لنا أن نتأمل قدرة الشاعر في التحليق في الخيال لالتقاط الصور من بعيد ، ومن ثم جمعها عن طريق خياله الخلاق ، في وصفه المدينة ، عندما جاء لزيارتها من جديد بعد وفاة والده وهو يتذكر كلمات أبيه في الصغر رغم الزحام والضبابية ، فطبيعي أن يتذكر ذكريات الطفولة في الكبر ، فنجده في المقطع الثالث يقول:

"و أتيت يوما للمدينة كالغريب..

و رنين صوت أبي يهز مسامعي

وسط الضباب و في الزحام..

يهزني في مضجعي

و مدينتي الحيرى ضباب في ضباب..

أحشاؤها حبلى بطفل

غير معروف.. الهوية".

ثامنا-الرمز:

لعبت الصورة الشعرية دورا مهما في الشعر العربي المعاصر إذ لم تعد تنحصر في البلاغة القديمة، و إنما أصبحت تحتوي على رموز و أساطير و إيحاءات و إيماءات. والرمز يعبر عن صورة الأشياء فلا يمكن ضبطه وإدراكه لأنه يجمع بين صفتين مرتبطتين تشكلانه هما : الحقيقي و غير الحقيقي، حتى أننا لا نعرف في كثير من الأحيان ما هو رمز و ما هو حقيقة فالمسألة لا تتم بغير معايير، فاختيار الرمز في تشكيل الصورة الشعرية لا ينفصل عادة من أفكار القصيدة، فالرمز يرتبط جوهريا بالسياق الذي يرد فيه

ومن أهم الرموز التي وظفها" فاروق جويدة "في قصيدته:

✓ **المدينة** :اعتبرت المدينة على امتداد تاريخ الحضارة البشرية معيارا للتحضر والرقي ولذلك وضعت مقابل التوحش والهمجية، يقال :إذا كانت البادية من صنع الله فإن المدينة من صنع الإنسان، وهذا يعني أن كل الشرور والفواجع التي عرفها الإنسان هي من صنعه الخاص، فحضور هذا الرمز في هذه القصيدة يعد مظهرا من مظاهر الحداثة

فهي عند" **فاروق جويدة** " –**الشاعر** الرومانسي–ترمز للضياع والوجع والفجيعة والوحشة والغربة وهي أيضا مكان للتيه.

- ✓ **ليلى** :رمز عالمي للحب وترجع عالميتها إلى عالمية التراث العربي فالدنيا لا تكون محبوبة إلا إذا عرفنا الحب معرفة حقيقية ومن أهل الحب أنفسهم ليلى بأوجاعها وعشقها ومعاناتها حتى الموت، فالشاعر " **فاروق جويدة** " عاد ليرتمي في أحضان ذكرياته ويقلب صفحات حياته ليخفف بعضا من أوجاعه و آلامه هروبا من الواقع المؤلم.
- ✓ **الحسين** :لقد أدرك الشعراء المعاصرون أن التراث مصدر غني وهام يتوجب عليهم أن لا يستغنوا عنه فكثيرا ما قاموا باستدعاء الشخصيات التراثية في شعرهم بغية توظيفها في بنية النص بما تحمله من دلا لات وإشارات تنمي القدرة الإيحائية للقصيدة الشخصيات يعتبر من أبرز التقنيات التي اعتمدها الشعراء في قصائدهم 1 ونجد" **فاروق جويدة** "قد وظف رمز الحسين" رضي الله عنه "فهو يحن إليه ، ويرى فيه طريق النجاة للأمة الإسلامية والخلاص من الضياع ، وأن سبب الهوان و الاحتلال والخراب الذي عم في الأمة العربية والإسلامية هو نتيجة بعدهم عن منهج الحسين "رضي الله عنه" فهو يركز على نهج الحسين إذ يقول:

قد قال لي يوما:

إن جئت يا ولدي المدينة كالغريب

و غدوت تلعق من ثراها البؤس

في الليل الكئيب..

قد تشتهي فيها الصديق أو الحبيب

إن صرت يا ولدي غريبا في الزحام

أو صارت الدنيا امتهانا ..في امتهان

أو جئت تطلب عزة الإنسان في دنيا الهوان

إن ضاقت الدنيا عليك

فخذ همومك في يديك

و اذهب إلى قبر الحسين

و هناك((صلّي ..))ركعتين

.....

كانت حياتي مثل كل العاشقين..

و العمر أشواق يداعبها الحنين..

كانت هموم أبي تذوب ..بركعتين

كل الذي يبغيه في الدنيا صلاة في الحسين..

أو دعوة لله أن يرضى عليه

لكي يرى ..جد الحسين..[1] .

الشاعر" جويدة "يبدأ بالغربة والبؤس والكآبة والامتهان والهوان... فيجد دواءها عند قبر الحسين ويراه الحل الوحيد للحصول على الطمأنينة.

أبتاه ..لا تحزن

فقد مضت السنين

و لم أصل ..في الحسين

لو كنت يا أبتاه مثلي

لعرفت كيف يضيع منا كل شيء..

بالرغم منا ..قد نضيع

بالرغم منا ..قد نضيع

أبتاه..

---

[1] فاروق جويدة ، الأعمال الكاملة ،ص10.

بالأمس عدت إلى الحسين..

صليت فيه الركعتين..

بقيت همومي مثلما كانت

صارت همومي في المدينة

لا تذوب ..بركعتين !! [1].

نلاحظ في هذه المقطوعة الشعرية أن الشاعر فاروق جويدة يخاطب أباه ويبثه شكواه بعدم ذهاب همومه رغم زيارته لقبر الحسين. وهناك رموز أخرى نذكر بعضها اختصارا مثل : **الربيع:** يرمز إلى الحرية والأمل والتفاؤل بغد أفضل **الغروب** : يرمز لشدة الحزن والكآبة

وفي هذا الضوء ينبغي فهم الرمز في السياق الشعري، أي في ضوء العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة وواجهة لها.

[1] فاروق جويدة ، المجموعة الكاملة، ص14.

خاتمة:

ما نخلص إليه ختاما، هو أنّ البحث ليس سوى تلك الفصول والعناوين المدوّنة على صفحات المذكّرة وحسب، ذلك أنّ فراغات عديدة و كبوات كثيرة تتخلّل ما يكتب، قد لا يحسّ بها القارئ لكنّها تبقى في ذهن الباحث شاغلة أفكاره ويحسّ بنقص تجاهها فيقول في قرارة نفسه لو أضفت هذا لكان أفضل ولو حذفت هذا لكان أصوب، مشكّلة بذلك تساؤلات ينتظر من خلالها الباحث إجابات شافية بناءً على الدراسات التي تولد من رحم العمل الأول، فالبحث ما يلبث أن يستقرّ في نفس صاحبه حتى يبعث من جديد من طرف باحث آخر، هذا ما شعرنا به عند وصولنا لنقطة الختام بعد تلك الفصول والعناوين وبدء كتابة هذه الخاتمة، التي هي فرصة لعرض نتائج البحث من جهة، والكشف عن الفراغات التي بقيت بين العبارات من جهة أخرى.

إن شعر "فاروق جويدة" يمتاز بالثّراء العاطفي، وهو غرض إنساني وجداني تلعب العاطفة الصادقة والأحاسيس النّبيلة دورا مهمّا في صياغته وتشكيل بنائه، وقد أثبت البحث:

أن المتصفح لقصيدة " **بالرغم منا... قد نضيع** " لـ "**فاروق جويدة** "يجد أنه قد نجح في تصوير مكنوناته وكل ما يختلج في نفسه عن طريق الصورة الشعرية، فهي جوهر التجربة عند الشاعر، وهي الأداة للتشكيل الجمالي، والحل الوحيد لأزمة اللغة حينما يقدم على تصوير ما يحس به فاستطاع شاعرنا في غرضه هذا من خلال الصورة الشعرية والمتمثّلة في التشبيه بأنواعه، والاستعارة بأشكالها المختلفة، والكناية بسحرها البديع، أن يشارك القارئ ما يختلج بداخله وما يحس به فوضعه في الكثير من الأحيان أمام مشاهد تصويرية جعلته يشارك الشاعر حالته النفسية.

أما الأساليب فتعددت فالإنشائي الذي أحسن الشاعر تأليفه في طيات أبياته من أجل الإفصاح والإبانة وتقريب المعنى مثل النداء، والاستفهام، إلى جانب الأسلوب الخبري الذي أعطى له الشاعر النفس الكبير من أجل إيصال ما يصبو إليه.

وأما الجانب الموسيقي فنجد الموسيقى الخارجية المتمثّلة في الوزن والقافية تكون إيقاعا إجباريا عند كلّ شاعر، فكل شاعر يختار بحره ورويّه وفق ما يختلج في نفسه فهما يعدّان همزة وصل أو نقطة التقاء يشترك فيهما كلّ الشعراء. و إلى جانب الموسيقى الخارجية نجد الموسيقى الداخلية، والتي لها علاقة وطيدة مع نفسية الشاعر، فتعكس رهافة حسّه وصدق عاطفته من خلال العناصر المشكلة لها، فالجناس نوع من أنواع السبك الصوتي الذي يظهر الموسيقى من خلال نهايات التراكيب، فيخلق لدى المتلقي إحساسا يتفاعل به مع النص، ويظهر بعض الكلمات المهمّة بشكل خاص ليؤكّد وجهة نظره وليركّز على موضوعه، فالشاعر يعمد إلى كلمات ذات معاني معيّنة يرغب في تكثيف وجودها بغية الاتساق النصي والسياق الدلالي الذي يلعب على أوتار السطور في إطار المعنى العام من خلال إبرازه من بين تلك المعاني الدقيقة والعميقة التي ينشرها الجناس بأنواعه وحيثياته وهيئاته. إضافة إلى الطباق الذي يعد من الأساليب التي يعمد إليها الشاعر في إبداع نصه الأدبي لما له أثر في بناء النص الشعري فهو يغني النص الشعري بالتوتر والإثارة، حيث تتعانق الثنائية الضدية وتمتزج لتعبر عن حالات الشاعر النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة. لذا تكمن القيمة الإبداعية لجمالية النص الشعري فيما يعتمل داخله من علاقات مغايرة أو متضادة وهذا ما يمنح النص بعدا جماليا يؤثّر ويحرك ذهن المتلقي

وإلى جانب الموسيقى نجد اللغة التي لا يمكن لأي شاعر أن يعبّر بدونها، فهي الوعاء الذي يصب فيه الشاعر أفكاره وأحاسيسه وكل ما يختلج في نفسه، فالألفاظ لها دور مهم في بناء النص الشعري، وهي عنصر أساسي لدى الشاعر لأنها عادة ترتبط

بموضوع النص ومعجم العصر وطبيعة الثقافة، ولقد تميّزت ألفاظ هذا الغرض عند شاعرنا فاروق جويدة بالسهولة والوضوح والفصاحة والبعد عن الألفاظ المبتذلة، فاستعماله الألفاظ السهلة الواضحة البعيدة عن التعقيد والغرابة والوحشية، ليس اجتهادا من الشاعر وإنما حتّمت عليه الحالة النفسية ذلك، فسهولة الألفاظ ووضوحها توضح ألم الغربة والوحدة وحالة القلق التي عايشها في المدينة الكبيرة، فالشاعر قد عاش غربة نفسية(روحية) وغربة مادية (غربة المكان) واضحة من خلال قاموسه المفهوم البسيط.

وإلى جانب السهولة والوضوح يستعمل الشاعر أسلوبا آخرا في غرضه هذا والمتمثل في التكرار، فالتكرار عندما يستعمله الشاعر إن دلّ على شيء فإنّما يدل على تأكيد وتثبيت معاني هاته الكلمات التي عبّر بها الشاعر عن حالته الشعورية، فنجده يكرر الكلمات التي تبرز تألمه بنار الغربة والوحدة والوحشة والقلق والحيرة....

وبعد هذه الدراسة المتواضعة يمكن القول بأن الشاعر "**فاروق جويدة** " في قصيدته ينقاد إلى طريقة المحدثين في البناء، فجسّد بحق مبادئ المدرسة الرومانسية، ولا نزعم في هذه الدراسة أننا قد وفّينا بكل ما يستحق في إنتاج هذا الشاعر الكبير، ولكنّنا نأمل أن تكون قد أضافت جهدا معتبرا في إثراء الفهم لهذا العالم الرحب للشاعر "**فاروق جويدة**".

هذا والفضل لله في البدء والختام، والصلاة والسلام على محمد خير الأنام، وعلى آله وصحبه الكرام.

❖ **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع**

❖ **المصادر والمراجع**

1. أ.ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر :محمد مصطفى بدوي، المشروع القومي للترجمة (416)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1961.
2. ابتسام أحمد حمدان،الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،دار القلم العربي،سوريا،ط1،1997.
3. إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت.
4. إبراهيم أمين الزرموني ، الصورة الفنية في شعر علي الجارم،دار قباء للطباعة والنشر ،القاهرة،2000.
5. إبراهيم خليل، الحب والوطن في حياة فاروق جويدة، دار الكتاب المصري، القاهرة.
6. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر،1991 .
7. ابن الأثير،النهاية في غريب الحديث والأثر،ت :زاهر أحمد الزاوي، ومحمود الطناحي، المكتبة العلمية، بيروت، ط1، 1399هـ/1979 م.
8. ابن رشيق القيرواني، العمدة، حققه وفصله وعلق حواشيه :محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت،ط4، 1972.
9. ابن طباطبا، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد السائر، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط2، 2005.
10. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط6،1997، مادة(صور).
11. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق :محمد الحبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2،1981م.
12. أبو عثمان بن بحر الجاحظ ،الحيوان، شرح وتحقيق د :يحي الشامي،منشورات دار مكتبة الهلال ط1، 1986.
13. أبو هلال العسكري:(ت 391 هـ)،الصناعتين(الكتابة والشعر)،تحقيق :علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986م .
14. أبو هلال العسكري، الصناعتين – الكناية والشعر– تح : مفيد قميحة،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1.
15. أبي سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري، الوجه الجميل في علم الخليل، ألفية في العروض والقوافي، تح : هلال ناجي، عالم الكتب، بيروت، لبنان ط 1، 1998م.

16. أبي عيسى محمد بن عيسى الترمذي السلمي(ت 219هـ)،سنن الترمذي،ت :أحمد محمد شاكر وآخرين، دار إحياء التراث العربي، بيروت،ط2 ،1395هـ/1975م.
17. إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1959.
18. أحمد الزغبي ، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن ، ط2، 1420هـ،2000.
19. أحمد الشايب، الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1991.
20. أحمد أمين عبد الغني، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية،ط3.
21. أرسطو، فن الشعر، ترجمة :عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973.
22. أرسطو،فن الشعر،ترجمة محمد شكري عياد ،دار الكتاب العربي، القاهرة،1967.
23. آزاد محمد كريم الباجلاني، القيم الجمالية في شعر الأندلس،دار غيداء للنشر والتوزيع الأردن،ط1،2013م.
24. أسامة محمد مصطفى القطاوي ، الصورة الشعرية عند تميم البرغوثي، رسالة ماجستير ، الجامعة الإسلامية كلية الآداب ،غزة،2017.
25. أسماء بن يوسف ، جماليات الصورة الشعرية عند محمود درويش قصيدة(حالة حصار) ، رسالة ماستر، كلية الآداب والفنون ، جامعة مستغانم ،2017/2016.
26. إسماعيل بن حماد الجوهري (ت 393 هـ) ،الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية،ت : أحمد عبد الغفور عطار، دارالعلم للملايين ،بيروت ،لبنان،ط1،1407 ،1997، مادة (صور).
27. إمانويل كانط ، نقد ملكة الحكم،ت :غانم هنا،المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت،2005.
28. أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر،مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952 .
29. أيمن عبد الغني،الكافي في البلاغة– البيان والبديع والمعاني– دارالتوفيقية للتراث والطباعة والنشر والتوزيع ،2011 .
30. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.
31. بكار يوسف حسين، بناء القصيدة العربية، دار الثقافة، القاهرة، 1979.
32. بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1982م.

33. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغة عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3.
34. الجاحظ، البيان والتبيين،ج1، تح : عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي.
35. جميل حمداوي، محاضرات في لسانيات النص، شبكة الألوكة ، المغرب، ط1، 2015م.
36. حذيفة بن اليمان ، المحدث : الألباني ، المصدر: صحيح أبي داود الصفحة أو الرقم:1319 .
37. حسين العروي، ظاهرة التزامن الحسّي في شعر نزار قباني ودلالاتها، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب–جامعة منوبة، العدد45،2001.
38. الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تح : الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي القاهرة، ط3، 1994.
39. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح : عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، 1996.
40. د. عزوز زرقان، أ. حسين سياسي، الخوارج في شعرهم ـ أهم القضايا والظواهر الفنية – دراسة نقدية–.
41. الداية فايز، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر العربي، بيروت، دمشق، ط2، 1996.
42. دلال هاشم كريم الكناني، الصورة الشعرية في الغزل العذري، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا،ط1 ،2011.
43. راجعي الأسمر، علوم البلاغة، دار الجيل، بيروت، 2005.
44. ربابعة موسى، جمالية الأسلوب والتلقي، دراسة تطبيقية، دار جرير عمان، ط1،2008.
45. سعيدة شعيب،الصورة في الشعر العربي المعاصر(قراءة في شعر عز الدين مناصرة)، رسالة دكتوراه،جامعة سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون،2018/2017 .
46. السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987.
47. سليمان القرشي، صورة المرأة في الشعر الأندلسي، منشورات دار التوحيدي، المغرب، ط1 ،2015م.
48. سليمان نايف،الواضح في العروض وموسيقى الشعر، عمان دار الفكر للنشر، ط 1،1991.
49. سمير أبو حمدان،في البلاغة العربية، منشورات عويدات، بيروت، لبنان،ط1991،1.
50. سيد قطب،التصوير الفني في القرآن، نشر المعارف، مصر، 1964 م.
51. سيد قطب،التصوير الفني في القرآن،دار السطيع،1966.

52.سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، تر :أحمد نصيف الجنابي، مالك مير، سلمان حسن، دار النشر وسنته، دار الرشيد للنشر،بغداد،1982.
53.السيوطي عبد الرحمان، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ضبط وتصحيح محمد أحمد جاد المولى، دار الإحياء للكتب العربية،ج2.
54.سيوفي عبد الفتاح فيود، علم البديع، مؤسسة المختار للنّشر والتوزيع، ط3، 2004.
55.شاكر لقمان، شعر ملوك الطوائف في الأندلس، المعتمد بن عباد (431 هـ/ 488 هـ) نوميديا للطّباعة والنشر والتوزيع، مكتبة نوميديا، 2009 .
56.شعيب ابن عبد الله ،البلاغة الواضحة(علم البيان)،دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة الجزائر،دط،1992.
57.صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط6 ،1987.
58.صلاح عبد الفتاح الخالدي،نظرية التصوير عند سيد قطب،شركة الشهاب، الجزائر،1988.
59.عبد الباسط محمود، الغزل في شعر بشار بن برد دراسة أسلوبية، دار طيبا للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، ليبيا، 2005.
60.عبد الباسط محمود، دراسة في لغة الشعر، دار طيبة، بيروت ، 2005.
61.عبد الرحمن بدوي، أفلاطون، دار القلم، بيروت،1979.
62.عبد الرزاق المجذوب،الصورة في شعر الحداثة،المطبعة الورقية الوطنية،ط1، 2012.
63.عبد العزيز عبد المعطي عرفة، من بلاغة النظم العربي، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1984.
64.عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم المعاني، دار النهضة العربية للطباعة ، بيروت لبنان،2015.
65.عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري(دراسة في النظرية والتطبيق)،مكتبة الكلاني ، الأردن،ط2، 1995.
66.عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط2،1981.
67.عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق :محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،1978 م.
68.عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة و تعليق : محمود شاكر، مكتبة الخانجي ومطبعة المدني، القاهرة ، 2008م.
69.عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف ،القاهرة.

70. عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات (متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة)، دار القدس العربي للطباعة النشر والتوزيع،الجزائر،2009 م.
71. عبده بدوي، دراسات في النص الشعري في العصر العباسي، مكتبة الشباب، القاهرة، 1997.
72. عبده رجاء، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر الإسكندرية، منشآت المعارف.
73. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1974.
74. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار الثقافة، دار العودة، لبنان.
75. عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر(قضاياه ومظاهره الفنية والمعنوية)،دارالعودة، بيرت،1981.
76. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس،1981م.
77. علي الجارم مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، (بتصرف) .
78. علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد ، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د.ت.
79. فاخوري محمود، موسيقى الشعر، حلب، منشورات جامعة كلية الآداب، 1987.
80. فاروق جويدة ، المجموعة الكاملة، مركز الأهرام للترجمة والنشر ،القاهرة،ط3،1991.
81. فضل حسن عباس،البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع،دار العرفان للنشروالتوزيع،2005.
82. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح : كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978.
83. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974.
84. مجلة إفريقيا قارتنا، فاروق جويدة ...شاعر الحب والرومانسية، العدد الحادي عشر، مارس2014م .
85. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، 1964.
86. محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1،1990م.
87. محمد زغلول سلام ، النقد الأدبي الحديث (أصوله واتجاهات رواده)، منشأة المعارف، 1981.
88. محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، دار المصرية اللبنانية، ط4 ، القاهرة ،2012.
89. محمد عزام، الحداثة الشعرية، اتحاد الكتّاب العرب،1995.

90.محمد عسران، موسيقى الشعر، مكتبة بستان المعرفة الإسكندرية، 2007.
91.محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن،ط5 ،بيروت ، 1962.
92.محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت،1973.
93.محمد غنيمي هلال، دراسات ومناهج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة، مصر.
94.محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، القاهرة،دت.
95.محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث، نشر دار الثقافة ودار العودة، لبنان، ط1 ،1983 .
96.محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، مؤسسة البعث، قسنطينة، الجزائر،1974.
97.محمد مندور ، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 2006.
98.محمود درويش، الأعمال الشعرية، دار العودة، بيروت، ط2،1978.
99.مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3.
100. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملاين، بيروت، طو، 1996.
101. نازك الملائكة، مقدمة ديوان" شظايا ورماد"،المجموعة الثانية، دار العودة، بيروت،1997.
102. ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر(دراسة في بنية الخطاب)، دار آذار للطباعة والنشر والتوزيع العلمة، سطيف.
103. هدية جمعة البيطار ، الصورة الشعرية عند خليل حاوي ، ط1، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ، دار الكتب الوطنية 2010.
104. وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1999.
105. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، علم المعاني، علم البيان، علم البديع، دار المسيرة للنشر والطباعة، عمان، الأردن، ط1 ،2007 .
106. يوسف أبوالعدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1

فهـــــــــــــرس المحتويات:

❖ **شكر:**

❖ **مقدمة:**

❖ **مدخل: ماهية الصورة ومفهومها عند القدماء والمحدثين.**

أولا-ماهية الصورة

1-المفهوم اللغوي.....1

2- المفهوم الاصطلاحي.....2

3- المفهوم الفلسفي.....4

4-المفهوم النقدي.....6

ثانيا-مفهوم الصورة عند القدماء والمحدثين

1- الصورة عند القدماء.....7

2- الصورة عند المحدثين.....14

3- الصورة في الشعر العربي المعاصر.....22

❖ **الفصل الأول: الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية أهميتها، خصائصها ووظائفها.**

أولا-الصورة في المذاهب الأدبية

1- الصورة الشعرية في المذهب الكلاسيكي ومصادرها.....27

2- الصورة الشعرية في المذهب الرومانسي ومصادرها.....28

3- الصورة الشعرية في المذهب الرمزي ومصادرها.....31

4- الصورة الشعرية في المذهب السريالي ومصادرها.....34

ثانيا-أهمية الصورة الشعرية: 36

ثالثا-خصائص الصورة الشعرية:

1- التطابق بين الصورة والتجربة الشعرية.....40

2- الوحدة والانسجام التام.....41

3- الإيحاء.....42

4- الحيوية.....43

رابعا-وظائف الصورة الشعرية:

1-الشرح والتوضيح.....44

2-المبالغة 44

3- التشخيص والتجسيم.....45

4-التحسين والتقبيح.....46

5-المتعة الفنية في ذاتها 46

❖ **الفصل الثاني: تجليات الصورة الشعرية عند "فاروق جويدة"**

قصيدة "بالرغم منا...قد نضيع" أنموذجا.

- **نبذة عن حياة الشاعر:**

أ- النشأة.....49

ب- أسلوبه الشعري.....50

ت- مؤلفاته وأشعاره.....51

ث- جوائز وتكريم.....54

- **تجليات الصورة الشعرية في قصيدة "بالرغم منا ...قد نضيع"**

أولا-معجميا:

1- معجم الزمان.....61

2- معجم المكان.....61

3- معجم الذات.....61

ثانيا-جمالية اللغة والتركيب:

1-السهولة والوضوح.....63

2-التكرار.....64

3-الأسلوب.....66

أ- الخبري.....67

ب- الأسلوب الإنشائي.....70
- الأمر.....71
- الاستفهام.....71
- النداء.....72

ثالثا-بلاغيا:

1- الصورة التشبيهية.....73
2- الصورة الاستعارية.....77
3- الصورة الكنائية.....84

رابعا-التناص: 88

خامسا-موسيقيا:

1-الموسيقى الخارجية:

أ- الوزن.....92
ب- القافية.....95

2-الموسيقى الداخلية:

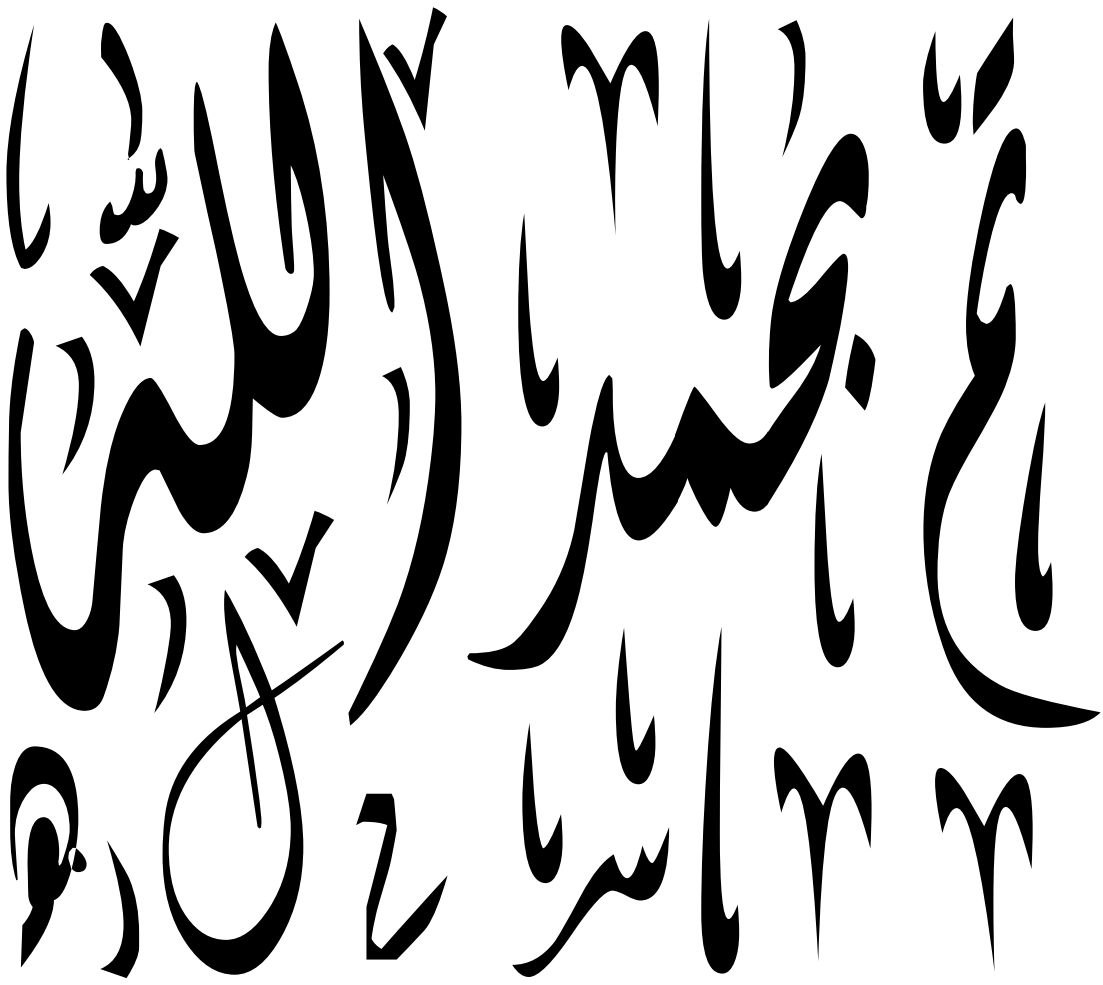
أ- جمالية الجناس.....97
ب- جمالية الطباق.....99

سادسا-التكثيف.....101

سابعا-الخيال.....101

ثامنا-الرمز.....102

❖ **خاتمة:** 106
❖ **قائمة المصادر والمراجع**.....109
❖ **فهرس المحتويات**.....115



الملخص باللغة العربية:

تعد الصورة الشعرية مجالا واسعا للدراسة والتناول النقدي على صعيد ليس بالضيق أو المحدود، وقد لاقت دراسة الصورة الاهتمام الكبير عند دارسي الشعر العربي بوصفها أداة الشاعر التي تحكم شخصيته الفنية في الأداء التعبيري من جهة، ومقياسا فنيا وشخصيا للمبدع من جهة أخرى.

وقد كان شعر فاروق جويدة من خلال قصيدته " بالرغم منا ...قد نضيع" مجال بحثنا لاعتبارات عديدة، رصدنا من خلالها أهم تجليات الصورة الشعرية، وعناصرها من صور بيانية ومحسنات بديعية ورموز وخيال.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية، تجليات الصورة، عناصر الصورة، فاروق جويدة بالرغم منا.. قد نضيع.

الملخص باللغة الانجليزية:

Abstract:

The poetic image is a wide area for studying and critical treatment on a level that is not narrow or limited, and the study of the image has received great attention among the scholars of Arabic poetry as the instrument of the poet that governs his artistic personality in expressive performance on the one hand, and as an artistic and personal measure of the creator on the other.

Farouk Jouaida's poetry was through his poem "Despite us ... We may lose our search for many considerations, through which we have observed the most important manifestations of the poetic image, its elements of graphic images, exquisite enhancers, symbols and imagination.

***Keywords**: poetic image, image manifestations, photo elements, Farouk Jouaida Despite us. We may be lost.*

الملخص باللغة الفرنسية:

Résumé:

L'image poétique est un vaste espace d'étude et de traitement critique à un niveau qui n'est ni étroit ni limité, et l'étude de l'image a reçu une grande attention parmi les érudits de la poésie arabe comme l'instrument du poète qui gouverne sa personnalité artistique dans la performance expressive d'une part, et comme une mesure artistique et personnelle du créateur d'autre part.

La poésie de Farouk Jouaida était à travers son poème « Malgré nous ... Nous pouvons perdre notre recherche de nombreuses considérations, à travers lesquelles nous avons observé les manifestations les plus importantes de l'image poétique, ses figures de style, exhausteurs exquis, symboles et l'imagination.

***Mots-clés**: image poétique, manifestations d'images, éléments photo, Farouk Jouaida*

Malgré nous. Nous sommes peut-être perdus.