الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

العنوان:

# الصورة الفنية في شعر سميح القاسم

# دراسة في التخييل والتشكيل

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

فرع: أدب عربي

تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الطالب:

عبد القادر حشايشي

إشراف الأستاذ:

عبد المالك ضيف

السنة الجامعية: 2013/2012

بسم الله الرحمن الرحيم

# المقـــــــدمة

إن القصيدة الشعرية ليست مجموعة من الألفاظ يأتي بها الشاعر للتعبير فقط، بل إن العمل الشعري يتعدى ذلك إلى رسم صورة مثيرة للوجدان، تقوم بكلام إيحائي يكشف بعض الجوانب الخفية التي تحيط بالعمل الإبداعي ككل.

ولا يتأت لأي شاعر رسم هذه الصورة بعيدا عن العمل التخييلي أو عملية التخيل الفني، وكل عمل إبداعي فيه شيء من الخيال.

والقصيدة الشعرية أيضا قائمة على الموسيقى، فمن خلالها تتفجر الطاقة الدلالية والإيحائية للغة، كما أنها تساعد على الكشف عن المشاعر والأحاسيس التي تمتلك وجدان الشاعر، وتهيئ لنا الجو النفسي لتلقي الصورة الشعرية.

وهذه العلاقة بين الصورة الفنية وما تثيره في نفس المتلقي من جهة، وبين الصورة وما تقوم عليه في ذهن الشاعر من جهة أخرى أثارت عندنا تساؤلين:

- **أولهما**:ما أهمية الصورة الفنية ووظيفتها في العمل الإبداعي ككل والعمل الشعري بصفة خاصة؟
- **وثانيهما**:على أي عنصر يستند الشاعر أثناء رسمه الصورة الفنية في عمله؟

واختيارنا البحث في هذا الموضوع عند سميح القاسم راجع إلى:

- كون الصورة الفنية ظاهرة نقدية معقدة التركيب تستوجب الوقوف عندها في الأعمال الشعرية.
- ارتباط العمل الشعري عند سميح القاسم بقضية وطنه ما يكسبه إضافة إلى الصدق الفني بعدا إنسانيا.
- عمق التجربة ودرجة الاكتمال الفني عند هذا الشاعر.

وموضوع الصورة الفنية وطريقة بنائها قد أسال حبر كثير من النقاد والدارسين وتربعت على كثير من عناوين الدراسات أهمها:

"الصورة الأدبية" للدكتور مصطفى ناصف وكتب نعيم اليافي "تطوّر الصورة الفنية في الشعر الحديث"، كما كتب محمد الدسوقي "البنية التكوينية للصورة الفنية" وفي نفس الموضوع كتب عبد القادر الرباعي "الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق"، كما أنها احتلت جزء كبيرا في دراستي عز الدين إسماعيل "الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" و"التفسير النفسي للأدب".

وقد استعنا في بحثنا هذا بمنهج التحليل الجمالي الذي يمكن الباحث من الوقوف على المكونات الجمالية لصورة الفنية في الشعر.

وقد أفضى بنا إتباع هذا المنهج إلى رسم خطة للبحث تكونت من مقدمة و مدخل وفصلين وخاتمة، إضافة إلى قائمة المصادر والمراجع.

جاء مدخل هذه الرسالة بعنوان "الصورة الفنية مقاربة اصطلاحية" وقد تضمن:

1- مفهوم للصورة الفنية
2- الصورة الفنية في ضوء أهم المذاهب الأدبية.
3- أهمية الصورة ووظيفتها.

وجاء الفصل الأول تحت عنوان "العملية التخييلية ودورها في بناء الصورة الفنية عند سميح القاسم" وقد تضمن العناصر التالية:

1- مفهوم الخيال عند الغرب ثم العرب.
2- علاقة الصورة الشعرية بالتجربة الشعرية.
3- التخييل مقاربة تطبيقية في شعر سميح القاسم.

وجاء الفصل الثاني بعنوان "التشكيل في شعر سميح القاسم وقد حوى العناصر التالية:

1- التشكيل بين الشعر والفنون الأخرى.

2- التشكيل الموسيقي في شعر سميح القاسم.

3- عناصر التشكيل في شعر سميح القاسم.

ثم أدرجت نهاية هذه الدراسة ملحقا يتضمن حياة سميح القاسم، وأنهيت هذه الدراسة بخاتمة أدرجت فيها مجمل النتائج التي توصلت إليها من خلال الدراسة.

ولا يخلو أي سبيل للبحث من مجموعة الصعوبات التي صادفتني بعضها أثناء إنجازي هذا البحث أهمها: تداخل العنصريين المعنيين بالدراسة "التخييل والتشكيل" وتشابكهما بصفة تجعل دراسة كل عنصر منهما على حدى أمر في غاية الصعوبة، وأما باقي الصعوبات فهي عادية تعترض سبيل أي باحث، وقد ساعدني على تخطيها أستاذي المشرف الدكتور "عبد المالك ضيف" الذي بذل من جهده ووقته ما سهل علي إتمام هذا البحث، فأتقدم له بالشكر والتقدير على قبوله الإشراف على بحثي وتنويره ما أعتم علي من أمور طيلة إنجاز هذا البحث فله مني جزيل الشكر والثناء.

# مدخل: الصورة الفنية مقاربة اصطلاحية

1- مفهوم الصورة

2- الصورة الفنية في ضوء أهم المذاهب الأدبية

3- أهمية الصورة ووظيفتها

## I– مفهوم الصورة :

**1-لغة**: وردت لفظة الصورة في القرآن الكريم في أكثر من سورة وبصيغ مختلفة، فقد جاءت في صيغة المصدر كقوله تعالى: ((فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاء رَكَّبَكَ))[1], وجاء في تفسير هذه الآية "في أي شبه أب أو أم، أو خال أم عم"[2].

وجاءت كذلك في صيغة الفعل الماضي كم في قوله تعالى: (( خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ بِالْحَقِّ وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَإِلَيْهِ الْمَصِيرُ ))[3]، وكذلك في قوله تعالى: ((وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ))[4] والتصوير في هاتين الآيتين بمعنى الشكل[5].

وكما وردت كذلك في صيغة الفعل المضارع في قوله تعالى: ((هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لاَ إِلَـــهَ إِلاَّ هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ))[6] أي يخلقكم في الأرحام كما يشاء من ذكر وأنثى، وحسن وقبيح، وشقي وسعيد[7] ولفظ يصوركمّ في هذه الآية شمل الجنس والشكل وحتى الحال والشعور.

ومن أسماء الله تعالى "المصور" فيقول الله عز وجل في الآية: ((هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاء الْحُسْنَى))[8]

وجاء في لسان العرب أن "المصور" هو الذي صور جميع الموجودات، فأعطى كل شيء منها صورة خاصة[9].

---

[1] سورة الانفطار الآية (08).
[2] مختصر تفسير ابن كثير، اختصار وتحقيق محمد علي الصابوني، دار الشهاب، الجزائر، د ط، 1990، المجلد الثالث، ص221,
[3] سورة التغابن، الآية (03).
[4] سورة الأعراف ، الآية (11).
[5] مختصر تفسير بن كثير، ص 508.
[6] سورة آل عمران، الآية (6).
[7] مختصر تفسير ابن كثير، المجلد الأول، ص 263.
[8] سورة الحشر، الآية (24).
[9] ابن منظور، لسان العرب،تحقيق عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 2003، مجلد4، ص 546.

وأما قوله تعالى: ((فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ))[1] أي فشققهن إليك، ويقال صرهن أي ضمهن، ويقال قطعهن[2].

والصور هو الميل، يقال رجل أصور إلى كذا، إذا مال عنقه، ووجهه إليه، والعصفور الصوار هو الذي يجيب إذا دعي[3].

وأما الصورة فتعني الشكل، والجمع صور وصور، وتصورت الشيء توهمت صورته فتصور لي، والتصاوير التماثيل، قال ابن الأثير: الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته[4].

**2- اصطلاحا:**

**أ- عند النقاد القدماء:**

لقد أولى النقاد القدماء عناية كبيرة للصورة، وتطرقوا إليها في مختلف حديثهم عن المسائل النقدية الأخرى، فهذا الحافظ (ت 255 هـ) يورد معنى التصور في حديثه عن اللفظ والمعنى إذ يقول: "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي، والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[5].

والمقصود بالتصوير هنا هو ما يندرج ضمن البلاغة من التشبيه، واستعارة وكتابة، وسار قدامة بن جعفر على نهج لجاحظ لما قال: "المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة

---

[1] سورة البقرة، الآية (260).
[2] الفراهيدي، العين، تحقيق محمد المخزومي وإبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم، ( د ط)، ( د ت)، ج7، ص 150.
[3] الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية بيرت-لبنان، ط1، 1998، مجلد1، ص 563.
[4] ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص546.
[5] الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965، ج3، ص 132.

والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من انه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور"[1].

إن الشعر صناعة مثل أي صناعة، فيها المادة الخام التي تكتسب أهميتها عندما تتشكل في صور معينة، ومن ثمة فإن المعنى الفاحش أو الحوشي في رأي قدامة لا يزيل جودة الشعر لأن المعول عليه هو جودة التصوير[2].

ويذهب العسكري (ت 399هـ) في الإبانة عن حد البلاغة إلى أن "البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة، ومعرض حسن"[3]. والصورة عند العسكري تعني الشكل المجسد الذي تتخذه المعاني عن طريق الألفاظ[4].

ونجد عبد القاهر الجرجاني (ت 471 أو 474 هـ) كذلك يتحدث عن التصوير فيقول: "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وان سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه"[5]، ويلح عبد القاهر الجرجاني على الصورة، فيرد على الذين يرون المزية في الأدب قاصرة على الألفاظ أو منحصرة في المعاني جاهلين عنصر الصورة، قائلا: "إنهم لما جهلوا شأن الصورة وضعوا لأنفسهم أساسا وبنوا على قاعدة فقالوا: إنه ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثالث"[6]، ويتحدث عن الصورة الجيدة فيقول:" فإنك تجد الصورة المعمولة فيها، كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب،

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، د ت، ص65.
[2] زكية خليفة مسعود، الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط1، 1999، ص 16.
[3] العسكري، الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952، ص10.
[4] زكية خليفة مسعود، الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، ص 17.
[5] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود شاكر، مكتبو الخانجي –القاهر- ط5، 2004، ص254.
[6] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص481.

والحذق لمصورها أوجب"[1]. فمعيار المصور الحاذق عنده هو مدى قدرته على إحداث التلاؤم والائتلاف في الصورة، رغم شدة الاختلاف بين عناصرها في الشكل والهيئة.

ويعتمد الجرجاني على العقل في إرساء مفهوم الصورة عندما يقول: "واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[2] فمصطلح العقل هنا مهما تباين مدلوله لا يمكن أن نقصى عنه مدلولات التخيل والتخيل والذوق والشعور[3].

ويرتكز مفهوم الجرجاني للصورة على ثلاثة أركان:

أولها: تناول الصورة والتصوير في خضم البحث البلاغي.

ثانيها: هضم معاني الصورة لغة واصطلاحا من شتى مصادرها العربية الأصيلة.

ثالثها: يلتمس مصادر الصورة الأدبية ووسيلة خلقها ومعيار تقييمها في الواقع بأبعاده الموروثة ومقوماته لحيوية[4].

ورغم توالي النقاد بعد الجرجاني الذين طرقوا موضوع الصورة، إلا أنهم لم يخرجوا في عمومهم من مفهوم القدماء للصورة: "الذين حصروا وظيفتها في الإمتاع والإقناع ما أدى إلى:

- فصل الصورة عن المعنى واعتبارها من قبيل الزينة العارضة.
- تجاهل الضرورة الداخلية الملحة التي تدفع الشاعر إلى التفكير والتعبير بالصورة، ورد مجال الصورة إلى تجانس شكلي وتناسب منطقي.
- وأخيرا تحويل الصورة إلى طرائق جامدة للاستدلال المنطقي[5]

---

[1] عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991، ص148.
[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص508.
[3] كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص41.
[4] كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص 42.
(5) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،دار التنوير، بيروت- لبنان- ص393.

**ب- عند النقاد المحدثين:**

اختلف النقاد المحدثين في تعريفهم للصورة الفنية عن النقاد القدماء فبعد أن كانت الصورة في النقد القديم حلّة تزيينية تأتي لإيضاح المعنى، أصبحت في النقد الحديث أساس البناء الفني، بل صارت القصيدة الجيدة بدورها صورة[1].

فهذا عبد القادر الرباعي يعرفها فيقول: "الصورة لا تعني عندي ذلك التركيب المفرد الذي يمثله تشبيه أو كناية أو استعارة فقط، ولكنها تعني أيضا ذلك البناء الواسع الذي تتحرك فيه مجموعة من الصور المفردة بعلاقاتها المتعددة، حتى تصيره متشابك الحلقات والأجزاء، بخيوط دقيقة مضمومة بعضها إلى بعض في شكل اصطلحنا على تسميته بالقصيدة"[2].

ولا يذهب محمد زكي العشماوي بعيدا عن هذا التعريف حيث يقول: "فالصورة فيه –الشعر الحر- مركبة تتألف من تسلسل مجموعة من العناصر قد لا تبدو منطقية لأول قراءة ولكنك لا تلبث بعد أن تتأمل، أن تتحسس الخيط الذي يربط بين هذه الذخيرة من الصور الإيحائية المركبة"[3].

بينما هي عند حسني عبد الجليل يوسف "إعادة صياغة، أو تشكيل خيالي للواقع، بما تضيفه أو تستحدثه من علاقات وإشارات ورموز"[4].

وهي عند عز الدين إسماعيل "كشف نفسي لشيء جديد بمساعدة شيء آخر، وأن المهم هو هذا الكشف لا المزيدة من معرفة المعروف"[5].

---

[1] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف – القاهرة – (د ط)، 1981، ص 08.
[2] عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم للطباعة –الرياض- ط1، 1984، ص 10.
[3] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، ط1، 1994، ص 129.
[4] حسني عبد الجليل يوسف، التصوير البياني بين القدماء والمحدثين، دراسة نظرية تطبيقية، دار الآفاق العربية –القاهرة – د ط، د ت، ص 09.
[5] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب –القاهرة- ط4، د ت، ص 88.

ويعرفها محمد غنيمي هلال بقوله: "الوسيلة الفنية لنقل التجربة هي الصورة في معناها الجزئي والكلي، فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صور جزئية، تقوم من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الرئيسي في المسرحية والقصة"[1].

ولا يشترط محمد غنيمي هلال مجازية العبارة لتشكيل الصورة، فهي "لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال وتكون مع ذلك دقيقة التصوير، دالة على خيال خصب"[2].

ويرى زكي مبارك أنها "أثر الشاعر المفلق الذي يصف المرئيات وصفا يجعل قارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة، أم يشاهد منظرا من مناظر الوجود، والذي يصف الوجدانيات وصفا يخيل للقارئ أنه يناجي نفسه ويحاور ضميره، لا أنه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجيد"[3]، فالصورة عنده تعتمد على الوصف –سواء كان وصفا للمرئيات أو وصفا للوجدانيات- الذي يجعل القارئ بخياله ضمن العالم الذي يشكله الشاعر، فينتقل بذلك من محاور الشاعر إلى تقمص شخصيته.

ويتضح لنا من خلال التعريفات السابقة، اختلاف النقاد في تناولهم للصورة، ما أدى إلى صعوبة الوقوف على تعريف شامل جامع لها، ويرجع اختلافهم إلى كون كل باحث لا يعتمد إثبات صحة رأيه على حساب رأي الآخر، رغم الاستفادة منه وإنما يقصد إلى انتقاء منهج للبحث يراه أكثر إفادة في معالجته للقضايا النقدية.

ويبدو أن أوسع تعريف يمكن للباحث أن يقف عليه هو تعريف مصطفى ناصف الذي يرى بأن: "الصورة منهج _فوق المنطق_ ببيان حقائق الإنشاء"[4].

---

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة –مصر- د ط، 1997، ص 417.
[2] المرجع نفسه، ص 432.
[3] زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، دار الجيل، ط1، 1993، ص 63.
[4] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس – لبنان – ط2، 1983، ص 08.

## II- الصورة الفنية في ضوء المذاهب الأدبية:

لقد ساهمت المذاهب الأدبية على اختلافها –بفضل الأسس التي قامت عليها والمقاصد التي سعت إليها – في بلورة نظرة ممنهجة للصورة الفنية في العصر الحديث، وأهم هذه المذاهب:

### 1- الكلاسيكية:

تعتبر الكلاسيكية أول مذهب أدبي من حيث النشأة، ظهرت في أوربا عصر النهضة نتيجة للحركة العلمية التي سادت القرن الخامس عشر، وجعلت من أعمال القدماء نماذجا أوجبت على الأدباء المحدثين محاكاتها والحفاظ عليها والموازنة بين الألفاظ والمعاني، يقول محمد مندور: "إن الكلاسيكية من الناحية الفنية تقوم على الصياغة اللغوية وفصاحة التعبير في غير تكلف ولا زخرفة لفظية[1].

وما يميز الأدب الكلاسيكي عن غيره، أنه أدب اتخذ من العقل مصدرا له فالعقل عندهم هو أساس العملية الإبداعية، وانطلاقا من هذا جعلوا للصورة طبيعة مادية لأنها نتاج تأثير الأشياء الخارجية على حواسنا، فالانطباعات المادية التي تنتج في الذهن عن طريق الحواس هي سبب وعينا، وهي بمثابة علامات تثير في النفس بعض المشاعر، وليست هذه المشاعر سوى فرصة لتكوين الأفكار بواسطة الذاكرة وتداعي المعاني[2].

فالكلاسيكية تجعل الصورة فكرية خاضعة للعقل والصنعة[3] وهي غريزية موروثة لا يتميز بها شاعر عن آخر أو غير شاعر أيضا، وإنما يتميز بقوة توجيهها من خلال القصد أو الهدف[4]، بينما الصورة التي تنتج عن الخيال بالنسبة لهم ليست سوى فكرة مضطربة، لأن الخيل عندهم يمثل أدنى درجات المعرفة، بيد أنهم أتاحوا له متنفسا ضيقا

---

[1] محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار النهضة –مصر- 1978، ص41,
[2] كامل حسن البصير، بناء الصورة في البيان العربي، ص 59.
[3] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص72.
[4] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص100.

مثل خرم الإبرة، فهم يرون أننا لسنا بحاجة إلى الصور والمجازات إلا بقدر ضئيل في سبيل تحريك النفس وإثارتها، للتعرف على الحقيقة، فهم لم يجهزوا على الخيال كل الإجهاز لكنهم وضعوا له شروطا صارمة أهمها أن يظل تحت وصاية العقل[1].

**2- الرومانسية:**

جاءت الرومانسية نقيضا للكلاسيكية، وإن كانت هذه الأخيرة تمثل التطرف العقلاني فالرومانسية تمثل التطرف العاطفي، فالكبت الذي مارسته الكلاسيكية على المشاعر والوجدان تفجر ينابيع إحساس وشعور، تكاد تثأر للقلب من العقل وأصبح الشاعر يرى أن الشعر ليس محاكاة للطبيعة بل خلق لها، وأداة الخلق ليس العقل، ولا الملاحظة المباشرة، بل الخيال المبتكر أو المؤلف بين العناصر المشتتة[2]، وإن كانت الصور في الشعر الكلاسيكي أداة تعبيرية تخضع للعقل، "فإنها في الشعر الرومانسي تعكس الصورة الداخلية للذات، وتتغلغل فيها للكشف عن أسرارها وخباياها، فهي انفتاح لا انغلاق، واستكشاف لا قناعة وقبول"[3]، وهنا أصبحت الصورة الفنية عندهم تتشكل من ذات المشاعر وأحاسيسه، وعواطفه، وأبطلت الصورة المحكومة بالمنطق والواقع، التي تقف عند الجوانب الحسية للأشياء، وبذلك أعلت الرومانسية من شأن الخيال، فهو العدسة الذهبية التي يرى الشاعر من خلالها الموضوعات التي يلحظها أصيلة في شكلها ولونها[4].

وهذا الاعتداد بالخيال أدى إلى رسم ملامح الصورة الفنية في المذهب الرومانسي، التي تتبعها النقاد الرومانسيون وبسطوا ملامحها.

وقد أجملها كامل حسن البصير في أربع ملامح:

---

[1] كامل حسن البصير، بناء الصورة في البيان العربي، ص59.
[2] محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص54.
[3] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص75.
[4] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 389.

**أولها**: عضوية الصورة، إذ أن الشعر الغنائي لا يعتمد على الحدث وإنما يعتمد على الصور، ولكل صورة في القصيدة وظيفة تتعاون بها مع قريناتها من الصور الأخرى، كي تحدث الأثر الذي يهدف إليه الشاعر، ولا يتيسر للصورة وظيفتها إلا إذا وقعت موقعها الخاص بها في وحدة العمل الشعري، بحيث يتوافر له مع الصدق جمال التصوير وكماله[1].

**وثانيهما**: أن تكون الصورة الشعرية ذات بنية حية تستلزم حركة داخلية فيها، بحيث تتقدم باتساق تام نحو الغاية منها وهذه خاصة في الشعر، وبها يمتاز عن الفنون التجسيمية من نحت وتصوير، لأن مبدأه زماني لا مكاني، إذ هو يصور الأفعال تصويرا حيا مباشرا، ويصور لنا الأشخاص بطريقة غير مباشرة من خلال الحركة والعمل[2].

**وثالثهما**: أن الصورة في المذهب الرومانسي شعورية وتصويرية، لا عقلية فكرية، فالفكرة في الشعر تتراءى من وراء الصور، وتقوم الصور الحية النامية مقام البرهان الوجداني عليها[3].

**ورابعهما**: ذاتية الصورة، فالشاعر الرومانسي ذاتي في صوره، يرى الطبيعة من خلال مشاعره، ويضفي على الطبيعة صبغة نفسه، ويقابل بين مناظرها وإحساساته وذلك لأن الذات عند الرومانسيين هي محور العالم ومرآته، ولا يعكس فيها من العالم إلا ما تؤمن به هي، وكل ما يتناولونه في شعرهم محاط بإطار من ذات أنفسهم[4].

### 3- الرمزية:

خالفت الرمزية ما جاء قبلها من المذاهب، فهي ترى أن اللغة لا ترقى إلى التعبير عن المناطق الغائمة الغائرة في النفس إلا عن طريق الرمز المنوط بالحدس، وجعلت الذات

---

[1] كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص72.
[2] المرجع نفسه، ص 75.
[3] المرجع نفسه، ص76.
[4] المرجع نفسه، ص77.

مصدرا لصورها، لكن الذات التي تكلموا عنها تختلف عن الذات الرومانسية فهي أشد عمقا، وسيطرة على أغوار النفس البعيدة.

ويرى الرمزيون أنه على الشاعر أن يلجأ إلى وسائل تعنى بها اللغة الوجدانية، كي تقوى على التعبير عما يستعصي التعبير عنه[1]، وأهم هذه الوسائل ما اصطلحوا عليه باسم "تراسل الحواس"، وهذا المفهوم يتشكل في إطاره العام من أن الحواس الخمس (حاسة السمع، وحاسة البصر، وحاسة الشم، وحاسة اللمس، وحاسة الذوق) تتكايف فيما بينها لأداء وظيفتها التي هي نقل مظاهر العالم المحسوس إلى العق[2]1، أي وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات أخرى، بمعنى خلع وظيفة حاسة وإلباسها حاسة أخرى فتصبح المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة... ليتمكنوا بذلك من الوصول إلى الرؤية الشاملة التي ينهار عندها ما بين المدركات من حواجز طبيعية والتي تختلط فيها الحواس اختلاطا مركبا[3].

والصورة عندهم تبدأ من الأشياء المادية، على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس، فهي إذن ذاتية لا موضوعية، وتجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل والوعي الباطني، ثم هي مثالية نسبية لأنها تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة عميقة تقصر اللغة عن جلائها[4].

---

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 395.
[2] كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي ، ص 428.
[3] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار الشروق – القاهرة – ط2، 1978، ص 338.
[4] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 395.

## III- أهمية الصورة ووظيفتها:

إن الاهتمام بالصورة الفنية والاعتداد بها كأداة فنية ووسيلة من وسائل التعبير، والارتقاء بها إلى مكانة جعلتها لب القصيدة وجوهر العمل الأدبي، "إن الشعر كله يستعمل الصور لعبر عن حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة، أو من أجل أن تنقل الدلالة الحقة لما يجده الشاعر"[1].

فالصورة الفنية –بهذا الفهم – طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه، وكيفية تقديمه[2]، فالصورة ثراء الفكر وهي تعقد التجربة بحيث لا يظل هذا التعقيد متميزا طافيا على القصيدة[3].

ولا شك في أن الصور في القصيدة البليغة ذات رنين ونغم ينتشر نحو الخارج في دوائر، فتعم ما حولها، وتلهمه من قوتها، ويصبح المجال مدينا لهذا الإشعاع الغامر الذي ينجم من سمة الاستعارة الأولى، وهي اكتناز خبرة مركبة ثرة في منطقة معينة ضيقة يستميلها القارئ، ويأخذ منها ما قدر عليه، ويقرؤها في مساقها فيرى آثارها بادية على وجهه[4].

وتكمن أهمية الصورة في الوظيفة التي تؤديها في أي عمل أدبي، "ويمكن أن نحصر هذه الوظيفة في أمرين اثنين هما: تصوير تجربة الشاعر، ورغبته في إيصال هذه التجربة إلى الناس"[5] هذا بصفة عامة.

---

[1] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 217.
[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 323.
[3] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 216.
[4] المرجع نفسه، ص 236.
[5] يحي أحمد رمضان، الصورة الفنية في شعر الفتوحات الإسلامية في عهد الخلفاء الراشدين، رسالة ماجستير – الجامعة الإسلامية غزة – 2011، ص 147.

ولقد عرض إبراهيم الزرزموني لوظائف الصورة في كتابه الصورة الفنية شعر علي الجارم فرأى أن لها العديد من الوظائف أهمها:

**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 يغري بقبوله والتصديق به[1].

**2- المبالغة:**

الفن أساسا قائم على المبالغة، والشعر كفن يقوم على المبالغة أيضا، ولذل 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 سمائه بعيدا عن الواقع[2].

وإذا كانت الصورة تساهم في عملية إقناع المتلقي، فإنها تحقق نفس الغاية عن طريق المبالغة، فالصلة بين المبالغة والشرح صلة وثيقة ذلك أن المبالغة تعد وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه، عندما يراد بها مجرد تمثيل المعنى أو تأكيد بعض عناصره الهامة[3].

**3- التشخيص والتجسيم:**

---

[1] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2000، ص 245.
[2] المرجع نفسه، ص 252.
[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 343.

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 وكذلك تشخيص الجمادات، وبث الروح فيها، فالصورة تعمق المحسوسات، وتبعث الحياة في الجماد، وتبث الروح في كل ما يتناوله الشاعر فيها من مظاهر الحياة والواقع، وجوامد ما تقع تحت الحس في الطبيعة، فتتعانق هذه الظواهر كلها، وتتآلف في تعاطف وتجاوب فهي وسيلة التعرف على أسرار الحياة[1].

### 4- التحسين والتقبيح:

يتعرض الشاعر لحالات من الفرح والحزن، واللذة والألم، ولذا فإن الصورة الشعرية تبرز أمامنا مشاعر وأحاسيس المبدع، فإذا ما أراد الشاعر أمرا مستحبا صوره في صورة حسنة ليلقى القبول من المتلقين، الذين يشاركونه الأحاسيس والمشاعر، وعلى العكس إن كانت مستهجنة، عرضها الشاعر في صورة قبيحة لينفر المتلقين منها[2].

بينما يرى جابر عصفور أن مصطلح التحسين والتقبيح يشير إلى قدرة الكلام البليغ على إيهام المتلقي ومخادعته، وما يترتب على ذلك من وقفة سلوكية خاصة، وعندما تصبح الصورة الفنية وسيلة للتحسين والتقبيح فإنها تؤدي إلى ترغيب المتلقي في أمر من الأمور أو تنفيره منه، وتتحقق هذه الغاية عندما يربط البليغ المعاني الأصيلة التي يعالجها بمعان أخرى مماثلة لها، لكنها أشد قبحا أو حسنا[3].

### 5- المتعة الفنية في ذاتها:

فمن وظائف الصورة أن تحقق نوعا من المتعة الفنية في ذاتها، فلا بد أن تتوفر في الشعر كباقي الفنون عناصر الإمتاع، ولا تهدف هذه الوظيفة إلى نوع مباشر من النفع، ولا

---

[1] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص 255.
[2] المرجع نفسه، ص 257.
[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص 353.

يقصد بها توجيه سلوك المتلقي ومواقفه، بقدر ما يقصد بها تحقيق نوع من المتعة الشكلية، تكون غاية في ذاتها وليس وسيلة لشيء آخر[1]

[1] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص 260

# الفصل الأول: العملية التخييلية ودورها في بناء الصورة الفنية عند سميح القاسم

1- مفهوم الخيال عند الغرب

2- مفهوم الخيال عند العرب

3- الخيال مقاربة تطبيقية في شعر سميح القاسم

**ا- مفهوم الخيال:**

**أ- عند الغربيين:**

**أ- 1- عند أرسطو** aristote:

بما أن مصطلح التخييل ظهر أول ما ظهر كترجمة لمصطلح المحاكاة فلا مناص من تعريف المحاكاة بالمفهوم الأرسطي لكونه الأساس الذي انطلق منه النقاد العرب في تعريفاتهم للتخييل.

يرى أرسطو أن المحاكاة غريزة إنسانية تظهر فيه منذ الطفولة، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادا للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية[1].

والفنان عنده يجب عليه محاكاة الطبيعة لا بهدف تقليدها، بل بهدف إبرازها في صورة هي أقرب إلى الكمال العقلي المحسوس، وجعل المحاكاة جوهر الفنون جميعا بما في ذلك الشعر، ولم ير فيها النقل الحرفي لمظاهر الطبيعة فحسب، بل ذهب أبعد من ذلك حينما أوجب على الشاعر الذي يريد أن يصور الأشياء أن يضع نصب عينيه إحدى الغايات الثلاث:

- أن يصور الأشياء كما هي.
- أو كما يعتقد كيف تكون.
- أو كما ينبغي أن تكون[2].

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، د ط، د ت، ص 12.
[2] المرجع نفسه، ص 04.

وإذا لم يذكر أرسطو مصطلح التخييل لفظا فقد اعتمد عليه في تعريفه للمحاكاة، فالشاعر وهو يصور الأشياء كما يعتقد هو أو كما ينبغي لها أن تكون لا بد له من إعمال الخيال وهو ما فهمه نقادنا القدماء ابتداء بالفرابي.

أ-2- **هيوم** D.hume:

يرى هيوم أن الصور والأفكار ما هي إلا مجرد نسخ للانطباعات الأصلية على أعضاء الحس، بل ذهب أبعد من ذلك حين عدها – الصور والأفكار – نسخا تبدو في وضع انفصال، لأن الخيال عنده قاصر إذا ما قورن بالحس الخالص، وهو قصور جعله يتجه اتجاها توكيديا ينفي قدرتنا على تخيل محسوسات جديدة[1] فالخيال عنده عاجز أمام الحس وبالتالي غير قادر على تركيب المدركات الحسية.

أ-3- **هوبز**Hobbes:

لقد أفضت النزعة التجريبية بهوبز إلى التوحيد بين الخيال والذاكرة، فالخيال عنده هو الملكة التي تقوم بتركيب المدركات الحسية في شكل صور مختلفة، وفسر الخيال بأنه إحساس متحلل مما يعني أن الإدراك يقدم لنا المحسوسات واضحة وثابتة بينما يركب الخيال صورا يسميها الغموض[2].

وبذلك قلل هوبز من دور الخيال في العملية الإبداعية، إذ رأى أنه شيء غير نافع لا يزيد الأشياء إلا تعقيدا، معتبرا إياه شكلا من اللعب، وفسادا في الإحساس، وبذلك تضاءلت قيمة الخيال لصالح العقل، الذي اعتبره جوهر الشعر[3].

---

[1] عاطف جودة نصر، الخيال مفهومه ووظائفه، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، 1984، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص 16.

[3] رشيدة كراع، الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق، رسالة ماجستير، جامعة منتوري – قسنطينة-، 2005، ص 20.

### أ-4- كروتشهcrutsh:

يرى كروتشه أن الفن حدس أو صورة أو خيال وميز بين الصورة الخالصة، والصورة غير الخالصة يقول: إذا كان الحدس يجنح إلى إيجاد صورة، لا كتلة غير منسجمة من الصور، فينبغي أن تدور الصورة كلها حول مركز واحد، وذلك تمييزا للحدس عن نزوات الخيال، على أنه من الواضح أن جمع الصور والتخيير بينها، وضمها بعضها إلى بعض في أي عمل فني، كل ذلك يفترض أن يكون الفكر متمتعا بملكة الإبداع[1].وبهذا استطاع كروتشه أن يزيل اللبس أو الغموض الذي قد يعتري بعض الأذهان عند تصورهم لكلمة الحدس أو الخيال، وأنه على هذه الصورة أبعد ما يكون عن معنى التوهم والتهويل أو التخييل المجامح المفكك الذي هو مجرد جمع بين أفكار ورابه بينها[2].

### أ-5- كانت Kant:

لقد أصبح التخييل عند كانت عنصرا فعالا في العملية الإبداعية، فهو الذي ينقل ما في الذهن إلى الواقع، فالإدراكات المختلفة توجد في العقل على نحو منفصل.

ويبدو ربطها على نحو وجودها في الحس مطلبا ضروريا، ومن ثمة ينبغي أن توجد فينا قدرة فعالة، تركب الكثرة التي يبديها المظهر، وليست هذه القدرة سوى الخيال[3]، وتقوم نظرة كانت في التخييل الإبداعي على ثلاثة أسس لا بد منها ألا وهي: الحس، الخيال والفهم، ومذهبه أنه متى انطبقت على شيء تجريبي مقولة من مقولات الفهم، بدا الخيال أمرا لا محيص عنه، و ذلك أن شيئا ثالثا يتولد، ليتسق من جهة مع مقولة الذهن وينسجم من جهة أخرى مع المظهر، وهذا الشيء الثالث هو الخيال[4] وبهذا

---

[1] المجمل في فلسفة الفن، ص 40، نقلا عن محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص 244.
[2] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص 245.
[3] المرجع نفسه، ص 22.
[4] المرجع نفسه، ص 22.

يكون الخيال وسطا بين الحس والفهم وبناء على هذه النتيجة انتهى كانت إلى تشكيل ثلاثي على النحو التالي:

1-فهم التمثلات بوصفه ضربا من تعديل العقل للحدس.

2-ارتسام أو استرجاع التمثلات في الخيال.

3-فهم التمثلات بواسطة التصور[1].

ويعتبر كانت الخيال قوة إنسانية فيقول: "الخيال أجل قوى الإنسان، وأنه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال، وقلما وعى الناس قدر الخيال وخطره[2].

أ- 6 -**وردزوورث**wordswrth:

لقد اعتمد وردزوورث في تحديده لمفهوم الخيال على الدور الذي يؤديه في العملية الإبداعية، فرأى أن الخيال هو القدرة على اختراع ما يلبس اللوحات المسرحية لباسا فيه تكتسي أشخاص المسرحية بنسيج جديد [...] أو هو تلك القدرة الكيمياوية التي بها تمتزج العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف، كي تصير مجموعا متآلفا منسجما[3]، فالخيال – حسب وردزوورث– هو تلك الملكة التي تستطيع جمع وتركيب ما اختلف وافترق من العناصر على أرض الواقع، انطلاقا مما يختزنه الذهن من صور منفصلة.

وميز وردزوورث بين الخيال والوهم، "فالوهم سلبي يغتر بمظاهر الصور ويسخرها لمشاهد فردية عرضية، أما الخيال فهو العدسة الذهنية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه، أصيلة في شكلها ولونها"[4]، فالوهم يكتفي بمظاهر الصور فتكون المشاهد التي يصورها عرضية زائلة ومزيفة، أما الخيال فهي العدسة التي ترى

[1]محمد زكي العشماوي،دراسات في النقد الأدبي المعاصر،ص 23.
[2]محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث،ص 411.
[3]المرجع نفسه،ص 413.
[4]المرجع نفسه،ص 412.

حقائق الأشياء فتكون صورة أصيلة شكلا ولونا والتوهم يقوم بتعديل طفيف سريع الزوال، وقانونه متقلب مثل أعراض الأشياء ذاتها، كما أن آثاره مفاجئة عابثة، وقد تترابط الأمور اتفاقا، أما الخيال فهو ملكة محوّلة، مجردة مانحة، وهي تجمع وتوحد ومن ثم تشكل وتخلق، وهي لا تعتمد على التعبير والتأثير ولا تعتمد على الخصائص العابرة بقدر ما تعتمد على الخصائص الداخلية الكامنة[1].

### أ – 7- كولردج colreidge:

يعد كولردج أبرز من بحث في موضوع الخيال وأثره في الصورة الفنية، والخيال عنده قوة سحرية فيقول: "... بفعل تلك القوة التركيبية والسحرية التي آثرناها وحدها باسم الخيال، وهذه القدرة التي تزج في ميدان العمل بفعل الإرادة والإدراك [...] وتكشف عن نفسها في توازن أو ائتلاف للخاصيات المتضادة أو المتنافرة: خاصيات التماثل مع الاختلاف، العام مع المحدد، الفكرة مع الصورة ..."[2].

أو هو "القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر، [...] وهذه القوة هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة، منها العاطفي العنيف ومنها الهادئ الساكن"[3]، إذا فالخيال هو الذي يحدث الانسجام بين الصور والأحاسيس داخل القصيدة، ويوحد بينها فتبدو لنا من شدة الانسجام أنها صورة واحدة أو إحساس واحد.

والخيال عند كولردج نوعين: خيال أولي وخيال ثانوي، يقول كولردج: "إنني أعتبر الخيال إما أوليا أو ثانويا، فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية، التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في

---

(1) محمد حسن عبد الله،الصورة والبناء الشعري،ص 59.

(2) ج.روبرث بارت اليسوعي،الخيال الرمزي كولرديج والتقليد الرومانسي، ترجمة عبسى علي الكاعوب، مراجعة خليفة عيسى العزابي، معهد الإنماء العربي، دط، 1992،ص 18.

(3) مصطفى بدوي، كولردج،دار المعارف – القاهرة – دط ، 1958،ص 158.

الأنا المطلق، أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقه نشاطه، إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على أي حال يسعى لإيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى مثالي، إنه في جوهره حيوي، بينما الموضوعات التي يعمل بها في جوهرها ثابتة لا حياة فيها[1].

فالخيال الأولي هو خيال عام لا يختص به إنسان دون آخر، لأنه يساعد على عملية الإدراك ويجعلها ممكنة، بينما الخيال الثانوي هو الخيال الشعري الذي يختص به المبدعون عامة والشعراء خاصة فهو يحطم العلاقات المنطقية أو المعتادة بين الثوابت ليخلق علاقات أخرى وفقا لعالمه الخاص به وما يريد أن يوصله إلى المتلقي.

أما التوهم عنده فهو"على النقيض من ذلك لأن ميدانه هو المحدود والثابت، وهو ليس إلا ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان، وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي تعبر عنها بلفظة الاختيار، ويشبه الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني[2]، فالتوهم إذا أدنى درجة من الخيال بينما الخيال قدرة تقوم بالمزج والتركيب، فيما لديها من صور مختزنة لتشكيل صور جديدة.

[1] مصطفى بدوي، كولدرج،ص 87.
[2] المرجع نفسه،ص 157.

**ب-عند العرب:**

قبل البدء في الحديث عن مفهوم الخيال عند العرب، تجدر بنا الإشارة إلى أن العرب القدماء من فلاسفة وبلاغيين قد عدوا الخيال قسما من التخييل[1]، فالتخييل عندهم هو أساس الإبداع الشعري، ولهذا ركزوا في دراساتهم على التخييل.

**ب-1-مفهوم الخيال عند الفلاسفة المسلمين:**

إن البحث في طبيعة التخيل الشعري يتطلب منا أن نعرج على البحث في طبيعة التخيل الإنساني عند فلاسفتنا المسلمين، الذين استفادوا من أبحاث أرسطو حول النفس وقواها المختلفة وما كتبوه عن الشعر، وليس ثمة نقطة تصلح للبدء في الحديث عن تصور الفلاسفة للتخييل، خير من الحديث عما توصلوا إليه في دراستهم لقوى النفس المدركة، وقد نقلوا أغلبها عن أرسطو، بعد أن طعموا أفكاره بأفكار غيره من الفلاسفة[2]. فوصلوا بين جانب من قوى النفس وبين الشعر، وتحدثوا عن الشعر من حيث تشكيله وتأثيره، وعن القوى التي تعمل على إبداعه، "وهذا الجمع بين الفلسفة والأدب طبع دراساتهم حول الشعر بطابع مميز وهي الأصالة، [...] أصالة آرائهم وأنهم لم يكونوا شراحا ونقلة للفكر اليوناني فحسب، بل أضافوا إضافات جديرة بالدراسة"[3].

**ب– 1- الفارابي (ت339 هـ):**

ويبدو أنه أول من استعمل لفظة التخييل وقد استعملها تفسيرا لكلمة المحاكاة الأرسطية [...] وهي تشترك مع كلمة التصديق في بعض الصفات، وتختلف عنها في البعض

(1) عثمان موافي،في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، دط، 2000،ج1،ص 150.
(2) مصطفى ناصف،الصورة الأدبية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 27.
(3) فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال وظيفته في النقد القديم والبلاغة، ص 48.

الآخر، فالتخييل إذعان، والتصديق إذعان، لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه[1].

وبما أن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ فهذا يعني أو يشير على الأقل إلى التأثير في المتلقي وهي غاية أي شاعر – ويتحقق ذلك من عن طريق الأقوال المخيلة، وهي التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا أو شيئا أفضل أو أخس، وذلك إما جمالا أو قبحا أو جلالا أو هوانا أو غير ذلك مما يشاكل هذه"[2]

والتخييل الشعري – حسب الفارابي – هو عملية إيهام يعكف الشاعر من خلالها على خداع المتلقي والتأثير فيه[3] ويتم ذلك بأن "يكون الإنسان المستدرج لا روية له ترشده فينهض نحو الفعل الذي يلتمس منه بالتخييل، فيقوم التخيل مقام الروية، وإما أن يكون الإنسان له روية في الذي يلتمس منه ولا يؤمن إذا روى فيه أن يمتنع، فيعالج بالأقاويل الكاذبة ليسبق بالتخييل رويته حتى يبادر إلى ذلك الفعل[4].

وتعكس هذه المقولة مدى قوة التأثير التي تمتاز بها الأقوال المخيلة، وذلك بحمل المتلقي على القيام بأفعال ما كان ليقوم بها لولا التخييل الشعري.

**ب-2- ابن سينا (ت428 هـ):**

يرى ابن سينا أن الشعر كلام مخيل، والتخييل يكون بالتأثير في النفس وليس في العقل[5] فهو "مخاطبة القوة المتخيلة في النفس، وهذه القوة تعمل في صور المدركات الحسية التي تصل إلى قوة الخيال من الفنطاسيا أو الحس المشترك، وتقوم فيها بالجمع والتفريق كما

---

(1) عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، دط، 2000،ج1،ص 145.
(2) أبونصر الفارابي، إحصاء العلوم، قدم له وشرحه وبوبه علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، ط1، 1996، ص 42.
(3) رشيدة كراع، الخيال والتخيل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق، رسالة ماجستير، جامعة منتوري ، قسنطينة، 2005،ص 09
(4) أبو نصر الفارابي، إحصاء العلوم، ص43
(5) رشيدة كراع، الخيال والتخيل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق، ص 11.

نشاء، كما تقوم هذه العملية أيضا مع المعاني المدركة من المحسوسات الجزئية التي تنالها قوة الوهم"[1].

والتخييل الشعري عند ابن سينا يقوم على دعائم عقلية، تدل على فطنة الشاعر ومهارته.

ورأى ابن سينا أن التخييل عملية تقوم بها النفس الإنسانية وجعلها تقوم على أساس سيكولوجي، مثله مثل وظائف النفس المختلفة فجعلها أقساما وفصل فيها، ورأى أن للنفس قوتين، قوة محركة وأخرى مدركة، وتنقسم الأخيرة إلى قسمين:

1-**قوة تدرك من الخارج**: وهي الحواس الخمس (البصر والسمع والذوق واللمس والشم)[2].

2-**قوة تدرك من الداخل**: وهيتناظر القوة الأولى في العدد، لكنها تختلف عنها في طبيعة العمل، فالأولى تنفعل عن مؤثرات خارجية ولا تدرك صور المحسوسات إلا عند وجود المحسوسات ذاتها، والثانية تدرك صور المحسوسات حتى ولو كانت المحسوسات غائبة[3]، وهذه القوى هي:

2-1- **قوة الحس المشترك**: وهي تقبل جميع الصور المنطبعة في الحواس الخمسة.

2-2- **قوة الخيال**: وتحفظ ما قبل الحس المشترك بعد غيبة المحسوسات.

2-3- **قوة المتخيلة**: من شأنها أن تركب بعض ما ترى في الخيال مع بعض، أو تفصله عن بعض.

2-4- **القوة الوهمية**: وتدرك المعاني غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات.

---

(1) سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، دار التأليف، ط1، 1980،ص 122.
(2) محمد خير حسن عرقسوسي وحسن ملا عثمان، ابن سينا والنفس الإنسانية، مؤسسة الرسالة، بيروت،ط1، 1982، ص 123.
(3) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 26.

2-5- **القوة الحافظة**: وتحفظ ما تدرك القوة الوهمية[1].

وبالنظر في هذه القوى عموما نجد أن التخييل عند ابن سينا يقوم على أساس حسي بحت.

**ب– 3-ابن رشد (ت595 هـ)**:

إن ابن رشد في حديثه عن التخييل قد التزم بما قاله سابقوه من الفلاسفة، بجعل التخييل مرادفا للمحاكاة، فالمديح عنده بديلا للمأساة، والهجاء بديلا للملهاة عند أرسطو، وجعل آراءه تدور حوله، فالشاعر في عمله يقوم أولا بالبحث عن المعاني الشريفة، التي يستطيع من خلالها إحداث التخييل لكنه جعل التخييل تأخذ معنى المطابقة أي التشبيه الخالص الذي ليس الغرض منه تحسين الشيء أو تقبيحه[2]

والتخييل عند ابن رشد ليس بالضرورة الخروج عن العادة، فكما أن الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بالأفعال، إما بصناعة وملكة توجد للمحاكين، وإما من قِبل عادة تقدمت لهم في ذلك[3]، ويقع التخيير عنده في ثلاثة أشياء. يقول ابن رشد: "والتخييل والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه"[4].

فالتخييل عنده ليس محصورا في دائرة ضيقة، وينشأ نتيجة لشيء واحد، وإنما يعمل في تكوينه عناصر الوزن والنغم، وطريقة تركيب المعاني والألفاظ بعضها مع بعض.

---

[1] محمد خير حسن عرقسوسي وحسن ملا عثمان، ابن سينا والنفس الإنسانية، ص 125

[2] رشيدة كراع، الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق، ص 15.

[3] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، دط، 1973،ص 201.

[4] المرجع نفسه،ص 203.

كانت نظرة ابن رشد - كغيره ممن سبقه من الفلاسفة عموما - نظرة المنطقي للقضايا الفلسفية، وقياس الشعر بمعايير منطقية انعكس سلبا على الدراسات البلاغية والنقدية[1].

**ب-2- مفهوم الخيال عند البلاغيين العرب:**

**ب-2-1-عبد القاهر الجرجاني (ت 471 أو 474هـ):**

لقد وقف الجرجاني على مصطلح التخييل في أسراره البلاغية وجعله مقابلا للحقيقة، وخصص لذلك فصلا بعنوان "في الأخذ والسرقة وما في ذلك من التعليل، وضروب الحقيقة والتخييل"، وقدم حديثه في ضروب الحقيقة والتخييل عن حديثه في الأخذ والسرقة وقال: "... ويجب أن نتكلم أولا عن المعاني، وهي تنقسم أولا إلى قسمين: عقلي وتخييلي وكل واحد منهما على أنواع"[2]. فالمعاني العقلية عنده هي المعاني الصحيحة التي تجري في الأدب مجرى الأدلة التي يستنبطها العقلاء، والفوائد التي يثيرها الحكماء، فهي معاني صريحة يشهد لها العقل بالصحة ويحكم بموجبها في كل جيل وأمة، ولها أصل في كل لسان ولغة، وأجلها وأفخرها المحكم من كلام المولى عز وجل كقوله تعالى: ((يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ))[3]، ويتبعها حديث نبيه صلى الله عليه وسلم ثم ما جرى على مجراه من الحكم والمأثورات من القول[4].

---

(1) رشيدة كراع، الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق، ص 16.
(2) عبدا لقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 264.
(3) سورة الحجرات،الآية 13.
(4) عبدا لقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص267.

وأما القسم التخييلي عنده "فهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي، وهو مفتن المذاهب، كثير المسالك لا يكاد يحصر إلا تقريبا، ولا يحاط به تقسيما ولا تبويبا، ثم إنه يجيء طبقات، ويأتي على درجات[1].

فالتخييلي عنده هو ما يخرج عن دائرة الصدق والكذب، فنسلم به كيف جاء – ما أثبته ثابت وما نفاه منفي – وهو واسع في الشعر أكثر من أن يحصر، ففيه "يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد، ويبدئ في اختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا، ومددا من المعاني متتابعا، ويكون كالمغترف من عد لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي"[2]، ويرجع ذلك إلى طبيعة التخييل عند الجرجاني فهو "ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى"[3]، وهذا هو مبدأ عمل الشعر في إيقاع المعاني في النفوس، فالشعر يكفي فيه التخييل والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل[4].

وللتخييل عند الجرجاني عدة ضروب:

فمنها ما يجيء مصنوعا قد تلطف فيه، واستعين عليه بالرفق والحذق، حتى أعطي شبها من الحق، وغشى رونقا من التصديق، باحتجاج تُمحِّل، وقياس تصنع فيه وتعمل، كقول أبي تمام:

لا تنكري عطل الكريم من الغنى  فالسيل حرب للمكان العالي

فالإنسان الكريم لا تدوم لديه حالة الغنى – مادام الناس في حاجة إلى ماله – كالمكان العالي الذي لا يستقر الماء عليه، "وهو قياس تخييل وإيهام لا تحصيل ولا إحكام، فالعلة في أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية، أن المال سيال لا يثبت إلا إذا حصل

(1) عبدا لقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص267.
(2) المرجع نفسه، ص 282.
(3) المرجع نفسه، ص 285.
(4) المرجع نفسه، ص 281.

في موضع له جوانب تدفعه عن الإنصباب وتمنعه عن الانسياب، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخلال"[1].

ومنها ما يتطلب التأمل والتدبر للوقوف على التخيل فيه، فهو من حيث الظاهر صدق وحقيقة، فإذا تأملته وجدته قولا متخيلا فيه، مثل قول الشاعر:

الشيب كره وكره أن يفارقني  أعجب بشيء على البغضاء مودود

لأن الإنسان لا يحب أن يدركه الشيب، فإذا هو أدركه كره أن يفارقه... إلا أنك إذا رجعت إلى التحقيق، كانت الكراهية والبغضاء لاحقة للشيب على الحقيقة، فأما كونه مرادا أو مودودا، فمتخيل فيه، وليس بالحق والصدق، بل المودود الحياة والبقاء[2].

ومن ضروب التخييل ما أصله التشبيه، لكن الشاعر يضع المعنى ويصوره في صورة يخرج معها إلى ما لا أصل له في التشبيه[3] ومن ذلك قول ابن المعتز:

صدت شرير وأزمعت ما تكلمنا  وصغت ضمائرها إلى الغدر

قالت: كبرت وشبت قلت لهـــا  هذا غباء وقائع الدهـــــــــر

ألا تراه أنكر أن يكون الذي بدا عليه شيبا، ورأى الاعتصام بالجحد أخصر طريقا إلى نفي العيب وقطع الخصومة، ولم يسلك الطريقة العامية فيثبت الصفة في المشيب ثم يمنعها من أن تعيب"[4] بل أخرج المشيب من دائرة العيب وجعله مصدرا للفخر.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،ص 267.
[2] المرجع نفسه، ص 268.
[3] المرجع نفسه، ص 278.
[4] المرجع نفسه، ص 283.

وضروب التخييل عند الجرجاني كثيرة ولكل ضرب منها أنواع، لكن هناك من الباحثين من يجملها في ثلاثة أوجه من التشبيه هي[1]:

**أولها**: ما يعرف بالتشبيه المقلوب، وهو الذي يصبح فيه الفرع أصلا، والأصل فرعا، أي أن يجعل الشاعر الصفة في المشبه أقوى واوضح وأجل منها في المشبه به.

**وثانيها**: ما يقوم على التشبيه الضمني الذي لا تظهر فيه صورة التشبيه التقليدية من المشبه والمشبه به، وإنما يتوصل إليها عن طريق التأمل وإجالة الفكر في الأشياء.

**وثالثها**: ما يعرف بحسن التعليل وهو ما يخرج فيه الشاعر إلى صورة جميلة ومبتكرة بعيدة عن التشبيه وإن كان أصلها التشبيه.

**ب-2-2-حازم القرطاجني ( ت684هـ)**:

ساهم اختلاف العناصر الثقافية التي وجدت في بيئة الأندلس، من فلسفة وآداب، مساهمة فعالة في تكوين نظرة حازم القرطاجني النقدية، والتي كانت أكثر اكتمالا من نظرة سابقيه، ويتجلى ذلك من خلال تعريفه للتخييل والتي يعد أرقى من جميع التعريفات التي نصادفها لدى النقاد والبلاغيين السابقين واللاحقين على السواء، وتظهر أهميته في الإلحاح وتكراره وتحديد قيمة الشعر على أساسه[2].

فالتخييل عند حازم القرطاجني هو أساس الصناعة الشعرية، ويبين ذلك بقوله: "... إن ما تقوم به الصناعة الشعرية، وهو التخييل غير مناقض لواحد من الظرفين – يعني الصدق والكذب – فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل"[3].

---

[1] فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، السعودية، 1989،ص 250، 251، 252.

[2] علي لغزيوي، مناهج النقد الأدبي في الأندلس بين النظرية والتطبيق خلال القرنين السابع والثامن للهجرة، أطروحة دكتوراه دولة – الرباط – 1990، ص 101.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، دط، دت، ص 63.

ويؤكد ذلك بقوله: "الاعتبار في الشعر إنما هو التخييل في أي مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق أو كذب، بل أيها ائتلفت الأقاويل المخيلة منه فبالعرض"[1].

فأساس الشعر عنده ليس الصدق ولا الكذب وإنما هو التخييل، وانطلاقا من هذا الأساس يعرف الشعر فيقول: "الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، ولا يشترط فيها – بما هي شعر – غير التخييل"[2].

وبعد تأصيله لأهمية التخييل في الشعر، مخرجا بذلك الشعر من دائرة الصدق والكذب، يعرف التخييل بقوله: "والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها أو تصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض"[3]، ويظهر من خلال التعريف العلاقة بين التخييل والألفاظ والمعاني، التي أولاها القرطاجني اهتماما كبيرا، فهي الصورة الماثلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان[4].

والتخييل عنده يقع في أربعة أنحاء[5]:

1- من جهة المعنى.
2- من جهة الأسلوب.
3- من جهة اللفظ.
4- من جهة النظم والوزن.

---

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 81.
(2) المرجع نفسه، ص 89.
(3) المرجع نفسه، ص 89.
(4) سامية بقاح، المصطلح في كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة تيزيوزو، 2011، ص 58.
(5) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

فالتخييل عنده هو عملية متكاملة متشابكة تشمل كل عناصر النص الشعري من لفظ ومعنى وأسلوب ونظم ووزن، وبناء على ذلك فقد قسم التخييل إلى قسمين:

1- **تخييل ضروري**: وهو تخييل المعاني من جهة الألفاظ[1]، ذلك بأن الشعر لا يمكن أن يتحقق دون هذا التخييل.

2- **تخاييل غير ضرورية**: وهي تخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم، لكنها تخاييل أكيدة ومستحبة لكونها تكميلا للتخييل الضروري[2] وتثبيتا له ليكون أكثر قوة وتأثيرا في نفس السامع الذي يقع على عاتقه أمر تأويل التخاييل التي صاغها الشاعر، فتتمثل في ذهنه صور تخلف لديه انفعالا نفسيا إلى جهة من الانبساط أو الانقباض[3].

وهناك تقسيم آخر للتخييل عند القرطاجني وذلك بحسب متعلقاته، وهو قسمين:

- **تخييل أول**: وهو تخيل المقول فيه بالقول، ويجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها.
- **تخييلات ثواني**: وهو تخيل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه، ويجري مجرى النقوش في الصور والتوشية في الأثواب والتفصيل في فوائد العقود وأحجارها[4].

فهذا التقسيم يدور على تصور الموضوع والأداة، أو على ما يسميه النقاد المحدثون المضمون والشكل، فالتخييل واقع في المضمون وأداة هذا التخييل ماثلة في الشكل، ويتحقق تخييل المضمون بواسطة الأنساق الأسلوبية وما تضم من معان وألفاظ[5].

---

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.
(2) المرجع نفسه، ص 89.
(3) سامية بقاح، المصطلح في كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني ،ص 59 .
(4) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 98.
(5) سامية بقاح، المصطلح في كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، ص 59.

ويرد ّالقرطاجني التخييل الأول إلى الكلي ويجعله أربعة أقسام يقول:

**الحال الأولى**: يتخيل فيها الشاعر مقاصد غرضه الكلية التي يرد إيرادها في نظمه.

**الحال الثانية**: أن يتخيل لتلك المقاصد طريقا وأسلوبا أو أساليب متجانسة متخالفة ينحو بالمعاني نحوها ويستمر بها.

**الحال الثالثة**: أن يتخيل ترتيب المعاني في تلك الأساليب.

**الحال الرابعة**: أن يتخيل تشكل المعاني وقيامها في الخاطر في عبارات تليق بها [...] من الكلم التي تتوازن وتتماثل مقاطعها ما يصلح أن يبنى الروي عليه[1].

ويرد التخاييل الثواني إلى الجزئي ويجعله أيضا أربعة أقسام، لكنه لا يفصلها في العد عن أقسام التخييل الكلي فتكون بذلك الحال الأولى في القسم الثاني هي الحال الخامسة بعد حالات القسم الأول الأربعة فيقول:

"**والحال الخامسة**: وهي أول حال من التخاييل الجزئية، أن يشرع الشاعر في تخيل المعاني معنى بسحب الغرض.

**والحال السادسة**: أن يتخيل ما يكون زينة المعنى وتكميلا له.

**والحال السابعة**: أن يتخل لما يريد أن يضمنه فيكل مقدرا من الوزن الذي قصد عبارة توافق نقل الحركات والسكنات فيها، ما يجب في ذلك الوزن في العدد والترتيب.

**والحال الثامنة**: أن يتخيل في الموضع الذي قصد فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقضي معنى يليق أن يكون ملحقا بذلك المعنى، وتكون عبارة المعنى الملحق طبقا لسد الثلمة التي لم يكن لعبارة الملحق به وفاء بها"[2].

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 109.
[2] المرجع نفسه، ص 110.

ويفرق حازم القرطاجني بين التخييل الشعري والتخييل الغير شعري حين يقول: "وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يرام تخييله بما يكون دليلا على حاله، من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويشاهد، فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحس [...] وكل ما لم يحدد من الأمور غير المحسوسة من هذه الأشياء واقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه، فليس يجب أن يعتقد أن في ذلك تخييل شعري أصلا، لأن الكلام كله كان يكون تخييلا بهذا الاعتبار"[1].

وقد سبق حازم القرطاجني بهذه النتيجة التي وصل إليها [...] بعض النقاد الأوربيين المحدثين مثل كولردج ذاك الذي يعد من أوائل من فطنوا إلى ذلك، والواقع أن ما وصل إليه في هذا الموضوع لا يختلف كثيرا عما وصل إليه حازم، قبله بزمن طويل"[2].

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 99.
[2] عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر، في النقد العربي القديم، ص152.

## II- علاقة الصورة بالتجربة الشعرية:

نقصد بالتجربة الشعرية، الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر، حيث يفكر في أمر من الأمور ينم عن عميق شعوره وإحساسه، وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي، وإخلاص فني لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول، بل إنه ليغذي شاعريته بجميع الأفكار النبيلة، ودواعي الإيثار التي تنبعث عن الدوافع المقدسة وأصول المروءة النبيلة، وتشف عن جمال الطبيعة في النفس[1].

والشاعر الحق هو الذي تتضح في نفسه تجربته، ويقف على أجزائها بفكر ويرتبها قبل أن يفكر في الكتابة، وينقلها إلينا مع ما يحيط بها من المحيط الخارجي، فتتمثل فيها الحياة وألوان الصراع التي تتمثل في النفس، إزاء الأحداث التي تحيط به، بل إن التجربة لتنبض بالحياة تفتح عيوننا على حقائق الحياة أو حالات النفس كما تبدو لأكثر الناس، وقد تقتصر كلمات اللغة وقواميسها عن الكشف عنها، إذ أن الصورة الشعرية وما تضمنه من إيحاء أقوى تعبيرا وأثرا[2]، وبما تبنى عليه كذلك من عناصر فكرية وخيالية وعاطفية، فهي تصور الفنان للوجود والطبيعة ورؤيته للكون بل هي مشاعره اتجاه ما يود التعبير عنه[3].

وهذه العناصر التي تبنى عليها التجربة الشعرية، من فكر وخيال وعاطفة، لا يمكن لكل واحد منها على حدى أن يتألف منها شعر، ولكن الشاعر يتخذ من مجموعها مواد تصويرية، إذ يستعين بها على جلاء (الصورة) صورة تتوافر لها قوة الإيحاء والتعبير، ولهذا كان لكل تجربة شعرية ناحيتان: الأفكار والخواطر المجردة، ثم إن العملية التي تقوم على وضع هذه الأفكار في قوالب خاصة، معتمدة على تكرار الوزن والنغمة والقافية

---

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 363.

(2) المرجع نفسه، ص 363.

(3) قرش عبد القادر، الصورة الفنية في الشعر الأندلسي، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 1993، ص 221.

والحركة الموسيقية، مع مزاوجتها بتلك الأفكار والخيالات والعواطف، هي ما يحدد طبيعتها الشعرية[1].

والتجربة الشعرية إفضاء بذات النفس، بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره، في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته، ويتطلب هذا تركيز قواه وانتباهه في تجربته، فلا يعد من التجارب الصادقة في شيء من شعر المناسبات لأنه لا يعتمد على صدق المشاعر، ولأنه يجعل من الشعر مهنة أو دعاية، عمادها خلق مشاعر لمجاراة شعور الآخرين، وليس من شأن هذا الشعر أن ينهض بالفن، أو يكشف عن أغوار القلب الإنساني، ولم تصدر التجارب الشعرية العالمية الخالدة إلا عن تجارب عاش أصحابها وغاصوا في أعماق أنفسهم يتأملون ويسجلون المشاعر والحقائق فجاءت صورا نفسية عميقة[2].

والتجربة الشعرية لا توصف بأنها تجربة شعرية إلا إذا تمثلتها نفس الشاعر تمثلا كاملا، وتمكن من أن يعبر عنها تعبيرا وافيا، وان يصورها تصويرا دقيقا، بحيث يتمثلها القارئ كما تمثلها الشاعر تماما، وعدته في ذلك الألفاظ بما لها من دلالة وإيحاء وجرس، والخيال بما له من نصور وقدرة على الابتكار، والفكر بما له من قدرة على تنظيم أجزاء التجربة وترتيبها، وعندئذ تكتمل عناصر التجربة ويبدو كاملة بحيث تؤدي غايتها كما أراد لها صاحبها[3].

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 364.
(2) المرجع نفسه، ص 365.
(3) قرش عبد القادر، الصورة الفنية في الشعر الأندلسي، ص 223.

## III- التخييل مقاربة تطبيقية في شعر سميح القاسم

الخيال أداة الصورة ومصدرها به تتشكل، ومن خلاله تظهر للعين في هيئتها وحركتها وبألوانها وأصواتها ناطقة تنبض بالحياة.

وتتجلى لنا قوة الخيال في شعر سميح القاسم من خلال الصورة الموجودة في شعره والتي تنوعت بين صور تشخيصية وقصصية، ومفردة ومركبة:

### أ- الصورة التشخيصية:

الصورة الفنية عند الشاعر هي وسيلة للتعبير ويعتبر التشخيص والتجسيم من أقدر وسائل التصوير على نقل الأفكار العميقة، والمشاعر الكثيفة، فالتشخيص هو التحكم في المعاني المجردة وترجمتها إلى مظاهر محسوسة والصورة فيه تقوم على التحليل لا على التأليف، وكثيرا ما يكون التشخيص والتجسيم عن طريق الاستعارة المكنية[1].

ويرى العقاد بان التشخيص من أقوى أنواع الخيال في الصورة، فهو يزيدها حيوية وخلودا، وذلك لأن التشخيص ملكة خالدة "تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا، و من دقة الشعور حينا آخر، فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرضين والسماوات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة، والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر، ويهتز لكل هامسة ولامسة فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير وتوقظه تلك اليقظة وهي هامدة جامدة صفر من العاطفة خلو من الإرادة[2].

والتشخيص لا يرد على نمط واحد، فهو تارة بسيط، يعتمد فيه الشاعر على الوصف المباشر أو العلاقات المجازية من تشبيه حذفت أداته ثم أضيف فيه المشبه إلى

---

[1] قرش عبد القادر، الصورة الفنية في الشعر الأندلسي، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 1993، ص 164.

[2] عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، دار الكتاب العربي – لبنان، ط6، 1967، ص 305.

المشبه، أو استعارة تخييلية، وتارة يكون مركبا يعتمد فيه الشاعر على استقصاء أطراف الصورة[1].

يقول سميح القاسم:

ما طرحت زيتونة الذاكرة

ثمارها، إلا وراء الرحيل

يا موت

فافتح شرفة الآخرة

وماشيا

اخترق المستحيل[2].

سميح القاسم في هذه المقطوعة الشعرية اعتمد على الاستعارة المكنية في تشخيصه للأشياء المعنوية وذلك لما للاستعارة من تأثير في نفس المتلقي.

ويقول في قصيدة "حوارية مع الوطن"

- بكم هذه السوسنة
- سل الميتين الصغار
- من الميتون الصغار
- سل الميتين الكبار
- من الميتون الكبار
- سل السوسنة

[1] محمدفتوح، الرمز والرمزية، ص 252.
[2] سميح القاسم، الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، دط، 1993،ج2،ص 136.

- من الميتون
- عريسي الذي سوف يأتي

بمهري

وخاتم عرسي[1]

ففي هذه القصيدة صار الوطن شخصا يسائله الشاعر لكنه يحيل الأسئلة إلى السوسنة التي صارت فتاة تنتظر عريسها الذي سيأتيها بالمهر والخاتم.

والتشخيص في هذه القصيدة ليس من أبرز الوسائل في تشكيل الصورة فقط، بل أصبح الأساس الذي قامت عليه القصيدة.

**ب-الصورة القصصية:**

يتجه الشعراء بموضوعاتهم نحو الأداء القصصي التي تستقي تجاربها من الذات والمجتمع، ويعتمد الشعراء على الخيال في تجسيد المشاعر المحسوسة والواقع المرئي والتبصر بأحوال النفس ونقد الواقع بعيوبه ونقائصه.

ويترتب عن هذا أن ينفعل الشاعر بالتجربة، ويصور عمق تأثره بها، معتمدا على الوصف التحليلي الدقيق حينا، وعلى القص الدرامي حينا آخر، كاشفا عن شعوره الوجداني.

والقصة في الشعر أداة تعبيرية تتبلور فيها شتى النوازع والمشاعر، ويستطيع الشاعر بها أن يصور جانبا من جوانب الحياة التي تنعكس على وجدانه سواء كان موضوعا ذاتيا أو اجتماعيا.

[1] سميح القاسم، الأعمال الكاملة، ج2، ص 95.

وسميح القاسم كغيره من الشعراء، يطرق من الأساليب الشعرية ما يراه الأنجع والأقدر للتعبير عما يعيشه، وغالبا ما يعتمد أسلوب التصوير الذي يقوم على رسم مشهد متحرك في شكل قصصي، أو حوار درامي تتجه أحداثه نحو تجسيد إحساساته. يقول سميح القاسم في قصيدة ليلى العدنية:

شاءها الله فكانت كبلادي العربية

نكهة الغوطة والموصل فيها

ومن الأوراس عنف ووسامة

وأبوها شاءها أحلى صبية

شاءها اسما وشكلا

فدعاها الوالد المعجب ليلى

وإليكم أيها الإخوان ليلى العدنية[1]"

كانت هذه افتتاحية لقصة يرويها سميح القاسم عن فتاة تسمى ليلى العدنية ثم يروي لنا كيف ترعرعت ليلى:

"كبرت ليلى على سحر الليالي البدوية

كبرت ليلى ... وصارت

تشتهيها العين حسنا وسجية"[2]

[1] ديوان سميح القاسم، دار العودة، 1987، ص 155.
[2] المصدر نفسه، ص 155

هذا الحسن الذي صار سببا في قدوم الذئاب الأجنبية مما دفع الأب إلى ترك ابنته والخروج لصدهم

"أنا ماض إلى الشطآن ماض يا عجية

ثم شد البندقية ومضى يدفع عن ليلى الذئاب الأجنبية"[1]

ولكن:"مضى يوم ويومان .. وماعاد .. المحارب

كانت الشطآن ملأى بذئاب وعقارب"[2]

"وبكت ليلى .. بكت طويلا..

دمع ليلى لم يكن ماءا وملحا وانكسار

كان جمرا ونداءات لثار"[3]

ويلتف حول ليلى شبان القبيلة وهمة عازمون على الأخذ بثأر أبيها فيخرجون لملاقاة الذئاب الأجنبية وتنشب المعركة بينهم

"ساعة مرت _ ومرت ساعتان

طلقة منا _ ومنهم طلقتان

جثة منا _ ومنهم جثتان"[4]

وانتهت المعركة وبدأ كل يجمع قتلاه فكان:

"من ضحايانا

---

[1] ديوان سميح القاسم،ص 155
[2] المصدر نفسه، ص 157.
[3] المصدر نفسه، ص 160.
[4] المصدر نفسه، ص 160.

علي وأمين وسعيد

وأبو محمد _ والمهدي _ وفهد ورشيد

وأبو النصر_ ومروان_ وعبد الله_ والـــ..

لـــ .. ـــيـــ .. ـــلـــ..ى"[1]

ويحزن عليها شبان القبيلة، فيقسم عدنان، عدنان الذي:

"طالما منى بها النفس .. بعرس ..

وببيت .. وبنين ..

كان يهواها الحزين"[2]

"قسما! لن تدفنوها

قسما .. لن يطمس الرمل بلادي العربية!

من دم القتلى، سنسقيها، ونحييها..

ونعطيها حياة أبدية

باسم ليلى! .. باسم ليلى العدنية"[3]

**جـــ- الصورة المفردة:**

وهي التي تظهر في مظهر بسيط، كالتي تتمثل في التشبيه وهي تعزز الصورة المفردة الأخرى التي سبقتها، وبالتالي لا تتوقف قيمتها في حد ذاتها، بل إنها تتبع من وظيفتها في كامل القصيدة، وما تفضي إليه من مدلولات في تآزرها مع بقية الصور[4].

---

(1) ديوان سميح القاسم ،ص 169.
(2) المصدر نفسه، ص 169.
(3) المصدر نفسه، ص 170.
(4) قرش عبد القادر، الصورة الفنية في الأدب الأندلسي، ص188.

ومن أمثلة الصور البسيطة عند سميح القاسم قوله:

ذات يوم شيد الأقصى

وعشى الفقراء

كل ليلة

يا رفاقي، ورأيته

ذات يوم فبكيته"[1]

فالصورة الواردة في هذا المقطع، صورة بسيطة لا يحتاج القارئ إلى إعمال الجهد الفكري في فهمها.

**د- الصورة المركبة:**

هي مجموعة صور جزئية، يجمعها خيط تصويري، تنهض على تقنية التداعي والنمو، وتهدف إلى تقديم عاطفة أو فكرة على قدر من التعقيد الذي لا تستوعبه الصور البسيطة، فيلجأ الشاعر آنئذ إلى خلق صورة مركبة لتلك العواطف أو المواقف[2] يقول سميح القاسم:

"أمشي

منتصب القامة .. أمشي

مرفوع الهامة .. أمشي

في كفي .. قصفة زيتون وحمامة

[1] ديوان سميح القاسم، ص 275.

[2] صلاح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (د ط)، 1979، ص 60.

وعلى كتفي ... نعشي

وأنا أمشي

قلبي قمر أحمر

قلبي بستان

فيه العوسج ... فيه الريحان !

شفتاي .. سماء تمطر

نارا حينا .. حبا أحيان!

وأنا أمشي ... أمشي"[1]

فالشاعر يقدم لنا صورة مركبة عن نفسه وهو يمشي، حيث ركبها من مجموعة من الصور البسيطة التي تتكامل لتثري الصورة المركبة.

[1] ديوان سميح القاسم، ص 194.

# الفصل الثاني: التشكيل في شعر سميح القاسم

1- التشكيل بين الشعر والفنون والأخرى

2- التشكيل الموسيقي في شعر سميح القاسم

3- عناصر التشكيل في شعر سميح القاسم

## I- التشكيل بين الشعر والفنون الأخرى

قبل الحديث عن العلاقة بين التشكيل الشعري والتشكيل في الفنون الأخرى نعرض لمفهوم التشكيل.

### 1-مفهوم التشكيل:

**أ- لغة**: اشتقت لفظة التشكيل من الجذر اللغوي "شَكل" والشكل بالفتح الشبه والجمع أشكال وشكول، وشكل الشيء صورته المحسوسة والمتوهمة، وتشكل الشيء تصور، وشكله صوره، شكلت المرأة شعرها: ظفرت خصلتين من مقدم رأسها عن يمين وعن شمال ثم شذت بها سائرة ذوائبها، وتشكل العنب: أينع، وشَكل الكتاب، يشكله شكلا، وأشكله: أعجمه، وشكلت الكتاب أشكله فهو مشكول إذا قيدته بالإعراب ، وأعجمت الكتاب إذا أنقطته[1].

من خلال هذه المعاني لمشتقات الجذر اللغوي "شكل" نخلص إلى أن معنى التشكيل في اللغة يشير إلى تكوين الشيء ليأخذ صورة معنية.

**ب-اصطلاحا**: لم يكن مصطلح التشكيل عند النقاد والبلاغيين القدماء بالصورة التي هو عليها في الدراسات النقدية الحديثة، فكثيرا ما كانت ترد لفظة التشكيل في معرض حديثهم عن الأشكال البلاغية فلم يكن النقاد العرب سيتخذون لفظة التشكيل للدلالة على مبنى القصيدة، فاختاروا مصطلح آخر هو اللفظ الذي اتخذ اسما آخر عند الجرجاني هو النظم ثم غلب عليها اسم عمود الشعر[2].

لكن في الدراسات الحديثة يأخذ مصطلح التشكيل حيزا كبيرا، خاصة بعد ظهور شعر التفعيلة، فقد أصبح النقاد يستخدمونه في الكشف عن خصائص النص الشعري

---

(1) ابن منظور، لسان العرب: ج11، ص 336.

(2) جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، منشورات دار نزهة الآداب، بيروت، ط1، 1984، ص 09.

ومقوماته[1]، ومن بين النقاد المحدثين الذين استخدموا مصطلح التشكيل في دراساتهم النقدية وأولوا اهتماما كبيرا عز الدين إسماعيل.

والعمل الشعري عنده هو تشكيل زماني وتشكيل مكاني، وأخضع التشكيل الموسيقي لحركة النفس، فجعل الصورة تخضع هي الأخرى لحركة النفس ومنه الطبيعة كلها خاضعة لحركة النفس "وحاجاتها وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها كيفما يشاء"[2].

ويتلخص مصطلح التشكيل عند عز الدين إسماعيل في التحام الشكل والمضمون وتوافق الحركة النفسية مع العالم الخارجي، فترسم شعرية النص بتآلف الصورة واللغة والإيقاع[3].

ويتحدث صلاح عبد الصبور كذلك عن التشكيل فيقول: ".. أريد أن أعرض تجربتي الشعرية مع التشكيل في الشعر، وقد كنت إلى زمن قريب أتبنى كلمة "معمار" ولكن الآن أجد كلمة التشكيل الأكثر دقة من كلمة المعمار، ومن البديهي أن تلك الكلمتين لم تعرف العربية استعمالها بهذا المعنى الاصطلاحي [..] فلنا إذن أن نتحدث عن دلالتهما المعاصرة دون تحرص، فلنقل أن المعمار ينبع من فن العمار، بينما التشكيل فن التصوير، ولنقل أن فن الشعر أقرب إلى التصوير منه إلى العمار، ولكن هذه المسألة ذوقية قد يختلف عليها"[4].

فالتشكيل إذن مسألة تتعلق بالذوق أو الإحساس بالجمال الفني، الذي لا يتمتع به إلا أناس ذو قدرة عالية على التأثر بالحياة، ودرسوا اللغة ووسائل الفن الأخرى، وتوصلوا إلى صيغة منظمة للعقل[5]، وبذلك يصبح التشكيل نوعا من الغريزة الفنية مثله مثل

---

(1) جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، ص 21.
(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ط3، 1981، ص 126.
(3) بوعيسى مسعود، التشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى، مذكرة ماجستير، جامعة باتنة، 2012، ص 29.
(4) عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة، ط2، 1985، ص 34.
(5) سامي منير عامر، وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث، دار المعارف، د ط، د ت، ص 155.

المقدرة على الوزن، والمقدرة على التشكيل مع المقدرة على الموسيقى هما بداية الطريق للشاعر وجواز مروه إلى عالم الفن العظيم، ولكن الجمال الشكلي للقصيدة، لا يتم بإحكام بنائها فحسب بل لابد من التوازن بين عناصرها المختلفة، من صور وتقرير، وموسيقى وهذا التوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيدة أن تحققها بأسلوبها الخاص، فلكل قصيدة توازنها الذي لا يتكرر[1].

## 2- العلاقة بين الشعر والفنون الأخرى:

إن إدراك وجود علاقة بين الشعر والفنون الأخرى، أمر قديم في الفكر الإنساني وربما تكون إشارة أرسطو aristote إلى نوع المحاكاة في الشعر والرسم هي أقدم إشارة لهذه العلاقة "ومقولة سيموندس simohides الرسم شعر صامت، والشعر صورة ناطقة "توضح درجة اقتراب الشعر من الرسم، وقد شرح دريدان dryden ذلك ضمن كتابه "التوازي بين الشعر والرسم" منطلقا من فكرة محاكاة كل من الشعر والرسم للأشياء في شكلها الأمثل، أي الأشياء كما خلقت أول مرة وكما يجب أن تكون، وهي فكرة أرسطية مصدرها أن الفن يسلك سلوكا مشابها للطبيعة في سعيها لتصحيح القصور وفي تطلعها إلى الكمال في كل خلقها، لذلك فقد وجد تقابلا بين حبكة القصيدة وبين التصميم في الرسم، كما وجد توازنا بين الأسلوب والتصوير في الشعر، وبين الألوان في الرسم"[2].

ولم تكن العلاقة بين الشعر والرسم بمعزل عن علاقة أوسع بين مجموعة الممارسات الإنسانية والتي تسمى "الفنون الجميلة" غير أن أداة الشعر هي الكلمة وأداة سواه هي النغم أو الخط أو اللون[3].

والعناصر التشكيلية لأي عمل فني هي جوهر عملية الخلق، من خلال العلاقة الحية بين الزمان والمكان، ويصبح التكوين المكاني في وحدة الزمان هو القانون الأول

---

(1) نبيل رشاد نوفل، العلاقات التصويرية، دار المعارف، د ط، د ت، ص 12.
(2) المرجع نفسه، ص 12.
(3) سامي منير عامر، وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث، ص56.

للشكل، وانطلاقا من هذا القانون يكون الاختلاف بين الأداة التشكيلية في الشعر (الكلمة) وبين الأدوات التشكيلية في الفنون الأخرى ليس كبيرا[1]، "فاللغة وإن كانت زمانية في طبيعتها إلا أنها تحمل في الوقت نفسه دلالات مكانية، حتى إننا نستطيع أن نعد تشكيل الأصوات الزمانية تشكيلا لحيز مكاني في الوقت نفسه "، أما الألوان ذات الأبعاد الثلاثية في لوحة ما فلا يمكن إدراكها فوريا، وإنما يكون إدراكها في الزمان ومن خلاله حتى إننا لنجد أكثر السمات الزمانية، وهو الإيقاع، متحقق في الفنون التشكيلية كالرسم والزخرفة والعمارة[2].

وإذا ساغ أن نطلق على الشعر اسم الفنون التعبيرية وعلى الفنون الأخرى اسم الفنون التشكيلية، فإننا لا نستطيع تجنب الحقيقة الماثلة في أن التشكيل قائم في المجالين وكل ما يمكن استدراكه من اختلاف هو أن التشكيل في الفنون التشكيلية حسية، في حين أنه في الفنون التعبيرية وراء الحسي، بمعنى أن الفنان التشكيلي إنما يشكل مادة وينتج عملا كلاهما تتلقاه الحواس تلقيا مباشرا يحدث مع التوتر العصبي الذي تثيره المحسوسات في حين أن الشاعر – رغم أن عمله كذلك تتلقاه الحواس ويحدث التوتر العصبي المنشود – يتجاوز المحسوسات من حيث وجودها العياني القائم على الرموز المجردة إلى كل ما للشيء المحسوس ذاته من خصائص وصفات[3].

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، الناشر مكتبة غريب، ط4، د ت، ص 47.
(2) نبيل رشاد نوفل، العلاقات التصويرية، ص 132.
(3) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 49.

## II- التشكيل الموسيقي في شعر سميح القاسم

تقتصر نواحي الجمال في القصيدة فيما تحدثه من أثر في نفوسنا من جرس ألفاظها والانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين فيها، وكل هذا يسمى موسيقى الشعر.

والجزء الكبير من قيمة الشعر الجمالية يعزى إلى صورته الموسيقية، وكثير من النقاد يعزون ما نجده في الشعر من سحر إلى صورته الموسيقية[1]، فالموسيقى ترسخ الأبيات في أذهاننا فتطرب لسماعها ونتشوق إلى تكرارها دائما، ولا ريب أن الموسيقى في الشعر هي التي تميزه عن النثر، "بالإضافة إلى أن الموسيقى في الشعر لديها قدرة في تجسيد الإحساس المستكن في طبيعة العمل الشعري نفسه مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكري ملتبسا ببنائه الموسيقي، الأمر الذي يولد بينهما ترنيمة متحدة ليست نتاج النغم الموسيقي وقدرته على التخدير [...] بل لا بد من انصبابه على ماهية العمل الفني كله متوائما مع حركة الاتساق بين الموضوع الشعري ونغمة الموسيقى"[2].

إذن فالنغم الموسيقي له صلة بمشاعر الشاعر، وفي الوقت نفسه له صلة بما يصوره أو يعبر عنه من إحساس، وهذا ما ذهب إليه عز الدين إسماعيل حين قال: "فبعض الأوزان يتفق وحالة الحزن وبعضها يتفق وحالة البهجة، وما إلى ذلك من أحوال النفس"[3]، فالموسيقى تشد من أزر المعنى وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه ومنشديه[4].

---

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4، د ت، ص 56.
(2) رجاء العيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دار المعارف، د ط، د ت، ص 09.
(3) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 51.
(4) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 435.

## 1- الوزن:

يعد الوزن أهم أركان الشعر، ولقد أولى له النقاد عناية كبيرة، فعرفوا الشعر على أساسه "الشعر قول موزون مقفى يدل على المعنى"[1]، فقدامة في هذا التعريف قدم الوزن والقافية على المعنى، فالوزن أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن[2]، وإضافة القافية للوزن جانب مكمل له، فلا بد أن تكون قائمة مذكورة، متحدة في حرف الروي بطريقة فنية، وقد عرف حازم الوزن بقوله: "إن الأوزان مما يتقوم به الشعر، ويعد من جملة جوهره، والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[3]، فهو يرى أن الأوزان من دعائم الشعر، بل من جوهره، ويجعل لها حدودا كمية تتفق من حيث المقادير في الحركات والسكنات، وبهذا الطرح يتفق مع ابن رشيق.

وكان الخليل ابن أحمد سباقا إلى جعل الوزن الشعري تندرج ضمنه مجموعة من الوحدات الإيقاعية، منها ما هو خماسي ومنها ما هو سباعي، وكل تفعيلة منها تنضم في وحدات صغرى وأوتاد والفواصل، "ومن ثمة تتساوى كل الوحدات المعجمية في متواليات إيقاعية متناسبة زمنيا، ومحكومة بقانون التعاقب، أي وفق توالي الحركات والسكنات في البيت الشعري أولا، وبعده في النص الشعري ككل"[4].

وبقيت الأوزان على نفس النمط الذي وضعه الخليل وجل التغيير الذي طرأ عليها كان في طريقة توزيع التفعيلات، فبعد أن كانت تخضع لتوزيع متساو في شطري البيت أصبحت تخضع في الشعر الحديث لقوة الدفقة الشعورية فتأتي متفاوتة على شكل أسطر

---

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 15.
(2) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد قزقزان، دار المعرفة، ط1، 1988، ج1، ص 134.
(3) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 263.
(4) بوعيسى مسعود، التشكيل الإيقاعي في شعر سليمان العيسى، ص49

كما شاع المزج بين البحور في القصيدة الواحدة، والتنويع في القافية الذي أرجعه النقاد إلى حالة المبدع النفسية.

وبناء على ذلك فقد تنوعت قصائد سميح القاسم من حيث أوزانها بتنوع أشكالها الفنية، ويبدو أن هذا التنوع مرتبط إلى حد كبير بالمهمات الوظيفية التي يقوم بها الشعر، فسميح القاسم شاعر قضية وشاعر جماهير استخدم الشعر في مقاومة المحتلين، ومن هنا تنوعت الأوزان بتنوع القصائد، "ففي ديوان سميح القاسم" الذي ضم 172 قصيدة من مختلف مجموعاته الشعرية – وهو ما دفعنا إلى التركيز عليه في دراستنا – نجدها توزعت على البحور التالية:

| البحر | عدد القصائد |
|---|---|
| الرمل | 51 |
| الكامل | 33 |
| الرجز | 32 |
| المتدارك | 25 |
| الهجز | 11 |
| المتقارب | 09 |
| الخفيف | 02 |
| البسيط | 01 |

يتضح من خلال هذا الجدول أن البحور المهيمنة على شعر سميح القاسم في مؤلفه "ديوان سميح القاسم" ثلاثة وهي: الرمل والكامل والرجز بنسب متفاوتة حيث يهيمن الرمل بنسبة: (25، 29%) والكامل بنسبة: (18، 19%) والرجز بنسبة (06، 18%).

والملاحظ أن سميح القاسم اعتمد في شعره على البحور الصافية التي تمتاز بالخفة والرقة.

كما أن جل قصائد الشاعر جاءت على الشكل الحديث – قصيدة التفعيلة – ولم نجد في ديوانه "ديوان سميح القاسم" سوى اثنا عشر قصيدة على الشكل العمودي أي بنسبة (6.97%) وهي نسبة ضئيلة إذا ما قورنت بنسبة شعر التفعيلة.

2-**الإيقاع**:

يعد الإيقاع ظاهرة قديمة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة، أو المتآلفة المنسجمة، كما عرفها في الكائنات من حوله "قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي فأدرك أنها، الأساس الذي يقوم عليه البناء الكوني ليضمن حركة الظواهر المادية بما يوفره لها من توازن وتناسب ونظام"[1]. وقد حاول الإنسان تجسيد هذه الظاهرة من خلال حركات جسده ونبرات صوته، ووجود الأشياء من حول يوفر لها الانسجام والتوازن، ويمنح الحواس شعورا بالراحة والمتعة، فإذا به يبدع فنونا كالرسم والنحت والرقص والموسيقى والشعر[2].

**أ- مفهوم الإيقاع**

أ- 1- **لغة**: إن لفظة الإيقاع من مشتقات الجذر اللغوي "وقع". وقد جاء في لسان العرب أن "وقع، وقعا ووقوعا: بمعنى سقط. وسمعت وقع المطر أي سمعت شدة ضربه الأرض إذا وبل، والوقعة والواقعة صدمة الحرب، والتوقيع في السير شبيه بالتلفيف، وهو رفع اليد إلى فوق، والتوقيع رمي بعيد لا تباعده، وهو كذلك – التوقيع – في الكتاب إلحاق شيء فيه بعد الفراغ منه، وقيل هو مشتق من التوقيع الذي هو مخالفة الثاني للأول."[3]

من خلال هذه المعاني لمشتقات الفعل "وقع" يتضح أنها تشترك في عمومها، في الدلالة على وجود نظام يتشكل من تعاقب فعلين ينقضي أحدهما بالتناوب، ففي الحرب

(1) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 187.
(2) بو عيسى مسعود، التشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى، ص 40.
(3) ابن منظور، لسان العرب، ص 477.

تحدث الصدمة مرة، ولا تحدث الأخرى، وفي السير رفع اليد إلى الأعلى وخفضها وفي المطر إصابة الأرض وإخطاؤها[1].

أ-2- **اصطلاحا**:

أ -2- 1- **عند القدماء**:

رغم اهتمام النقاد والبلاغيين العرب القدماء بالجانب الموسيقي للشعر العربي إلا أن مصطلح الإيقاع يكاد يغيب في دراساتهم "ذلك أن العرب اهتموا منذ البداية بالمادة التي تجسد الحركة الإيقاعية ولم يهتموا بالحركة ذاتها، فكان المصطلح عندهم ألصق بمفهوم الإيقاع الموسيقي، ومن هنا ركزت أغلب الدراسات على ارتباطه بالزمن وأهملت الحركة فلم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقى والوزن الشعري"[2].

وعدم ورود مصطلح الإيقاع في الدراسات النقدية القديمة بالقدر الكافي سببه هو أنهم استندوا إلى جملة من التصورات الهامة التي تختصر في هذه النقاط الثلاث:

1- "الوزن لا يمثل إلا جزء طفيفا من البنية الإيقاعية في حين عده العرب القدماء أهم عنصر في الخطاب الشعري.
2- الشعر ليس مجرد رصف لألفاظ موزونة مقفاة ومسجوعة، وإلا لكان بذلك صناعة يبرع فيها كل من تعلمها.
3- تعريف الشعر بالكلام الموزون المقفى يتضمن بعض المغالطة، ذلك أن العروض ناتج عن الشعر، والشعر أسبق من اكتشاف الخليل للبحور الشعرية تقنياتها"[3].

(1) يوسف إسماعيل، بنية الإيقاع الشعري، دار الثقافة، دمشق، ط3، 1981، ص 06.
(2) ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997، ص 30.
(3) محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، دار العربية للكتاب، سوريا، د ط، 1992، ص 54.

"فالشعر هو الكلام الموزون المقفى عبارة تشوه الشعر، فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق وهي إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية ذاتها، فهذه الطبيعة عفوية فطرية انبثاقية، وذلك حكم عقلي منطقي[1].

إلا أننا نجد بعض الوقفات عند مصطلح الإيقاع وهي قصيرة إذا ما قورنت بمدى التعرض لمصطلح الوزن – فهذا الفرابي (339) يورد مصطلح الإيقاع في كتابه "الموسيقي الكبير" ويرى بأنه "نقلة منتظمة على النغم ذات فواصل، والفاصلة هو توقف يواجه امتداد الصوت، والإيقاع الشعري نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة، ولا يكون ذلك إلا بحروف ساكنة"[2].

ويورده ابن سينا (ت 428) في كتابه "الشفاء" فيقول: "... تقديرا لزمن النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام، كان الإيقاع شعريا"[3]

**أ-2- 2- عند المحدثين:**

لقد تعددت الدراسات النقدية الحديثة التي ألمت بالإيقاع في الشعر العربي، ويعد محمد مندور أول من أسس لمفهوم الإيقاع العربي الحديث الذي يرى بأن الإيقاع "موجود في النثر والشعر لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية او ترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاورة أو متقابلة"[4].

والفرق بين الإيقاع في الشعر وبين الإيقاع في النثر يكمن في الكم، فهو يقاس في الشعر بكم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما وهو الوزن، لكنه في النثر يقاس بمقدار الزمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها[5].

---

(1) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص 108.
(2) الفارابي، الموسيقي الكبير، تح غطاس خشبة، دار الكتاب العربي، د ت، ص 1076، نقلا عن: بوعيسى مسعود، التشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى، ص 56.
(3) ابن سينا، الشفاء (جوامع علم الموسيقى)، تح: زكرياء يوسف، نشر وزارة التربية – القاهرة، ص 81 نقلا عن المرجع السابق، ص 56.
(4) محمد مندور، في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصرن القاهرة، ط2، د ت، ص 187.
(5) مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي، ص 26.

في حين يرى إبراهيم أنيس أن الشعر يتميز عن النثر بالنغمة الموسيقية الخاصة التي يراعيها المنشد في كلامه، وهي نظام توالي درجات الصوت التي تتميز به كل لغة عن أخرى، ولا يمكن تعلم أي لغة من دون معرفة هذا النظام، إلا أن الصعوبة تتجلى في أن هذه الموسيقى الكلامية لا تخضع في اللغة العربية لقواعد خاصة[1].

وميزة الإيقاع عنده ليست "مقصورة" على زيادة في كمية المقطع، بل يمتزج بنغمة موسيقية فيها علو أو هبد يهدف بها المنشد إلى أن ينفعل السامع فتهتز الأجسام تبعا لتأثر الوجدان[2].

ويرى محمد غنيمي هلال أن الإيقاع هو "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام وفي البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة[3]، وهو يتفق مع محمد مندور في أن الإيقاع قد يتوافر في النثر، وقد يبلغ درجة يقرب بها كل القرب من الشعر، لكن الإيقاع في الشعر تتمثله التفعيلة في البحر العروضي فمثلا "فاعلات" من بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت بمعنى توالى متحرك فساكن ثم متحركين فساكن، ثم متحرك فساكن، فالمقصود من التفعيلة هو مقابلة الحركات والسكنات، وكل الذي يراعي في القصيدة هو المساواة بين أبياتها في الإيقاع والوزن بعامة، فما الشعر إلا ضرب من الموسيقى إلا أنه تزدوج نغماته بالدلالة اللغوية"[4].

أما عز الدين إسماعيل فيرى أن الشاعر "لا يبدع فحسب ولكنه يؤلف كذلك ويركب في الزمن، أي بألفاظ تكتب وتقرأ في خلال فترة زمنية لا في المكان، فالشعر إذن تركيبي والإيقاع لازم لإظهار هذا التركيب الزمني"[5].

---

[1] مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي ، ص 27.
[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط6، 1988، ص 235.
[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 435.
[4] المرجع نفسه، ص 435- 436.
[5] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ص 306.

وتأثير الإيقاع عند عز الدين إسماعيل ذو ثلاث أبعاد:

1- **عقلي:** لتأكيده المستمر أن هناك نظاما ودقة وهدفا في العمل.
2- **جمالي:** لأنه يخلق جوا من حالة التأمل الخيالي الذي يضفي نوعا من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كله.
3- **نفسي:** لأن حياتنا إيقاعية، المشي، النوم، الشهيق، الزفير وانقباض القلب وانبساطه[1].

ويتوسع مفهوم الإيقاع في نظر شكري عياد ليخرج من دائرة الصوت ليشمل النشاط النفسي فهو في الواقع إيقاع النشاط النفسي لا إيقاع الكلمات فقط، فالصوت وحده لا قيمة له، إنما يكتسب قيمته مما يجري داخل نفس المتلقي لحظة التلقي[2]، لأن الإيقاع "هو الحركة المنتظمة في الزمن مرتبط بالتكرار ويقوم على عاملين: أحدهما جسمي أي التحرك العضوي الذاتي في الجسم كحركة القلب، والثاني اجتماعي مرتبط بتنظم العمل.

وهذا العمل ليس منفصلا عن سابقه، لأن تنظيم العمل بطريقة أكثر إنتاجا يجب أن يراعي طبيعة حركة الجسم"[3].

والإيقاع عند علوي الهاشمي حركة داخلية تشكل: "خطا عموديا يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، وهو بذلك يخترق كل خطوطها الأفقية بما فيها خط الوزن، ليتقاطع معها جميعا في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بين القصيدة ومستوياتها فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة ويدخلها في نظام حيوي شامل متصل بعضه ببعض"[4].

---

(1) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ص 305.
(2) محمد شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلم للطباعة والنشر، ط1، 1982، ص 157.
(3) المرجع نفسه، ص 53.
(4) علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص 24.

بعد هذا العرض لمختلف آراء النقاد حول تحديد مفهوم للإيقاع نورد بعض القصائد لسميح القاسم إظهارا لتجليات الإيقاع فيها

يقول سميح القاسم في قصيدة حلول:

<<أطلع في الأمطار

أطلع في البرق الأزرق

في النسمة في الإعصار

أطلع من جرح فتحته قذيفة

في صدر جدار>>[1]

فتكرار الشاعر لكلمة أطلع وحرف الراء في كلمات: (الأمطار، البرق، الأزرق، الإعصار، جرح، صدر الجدار) الذي أسهم في التموجات الموسيقية، والراء صوت مكرر في الأساس يتلاءم مع رغبة الشاعر وإلحاحه – الذي تجلى في تكراره لفظة أطلع – في المقاومة والصمود.

ويقول في قصيدة "في القرن العشرين":

"أنا قبل قرون

لم أتعود أن أكره

لكني مكره

أن أشرع رمحا لا يعي

في وجه التنين

[1] ديوان سميح القاسم، ص 646.

أن أشهر سيفا من نار

أشهره في وجه البعل المأفون

أن أصبح أيليا في القرن العشرين"[1]

فالإيقاع في هذا المقطع تنوع بين السطر الأول والأسطر التي تليه ففي السطر الأول تميز بشيء من الطول الناتج عن ألف الإشباع في ضمير "أنا" مما يسمح لذهن المتلقي بالسفر عبر الزمن إلى شخصية الفلسطيني التي كان عليها قبل قرون، لكنه يبدأ في التسارع بعض الشيء في السطر الثاني والذي يليه موحيا بتسارع الزمن واختزال المسافة الزمنية بين شخصية الفلسطيني التي كان عليها قبل قرون والشخصية التي اضطره الواقع الذي يعيشه أن يكونها في القرن العشرين.

ويقول في قصيدة "إلى جان بول سارتر":

أطلقها .. نارا .. في وجه الأعداء

أطلقها .. كلمته الحمراء[2]

فاختتام السطرين بهمزة ساكنة بعد ألف الإشباع يوحي بسكون الطلقة واستقرارها في وجه الأعداء.

[1] ديوان سميح القاسم، ص 38.
[2] المصدر نفسه، ص 332.

## III- عناصر التشكيل في شعر سميح القاسم

### 1- التكرار:

يعد التكرار ظاهرة لغوية عرفها الشعر العربي القديم، وتداولها النقاد القدامى، ولكن بصورة محدودة، حيث لم يكن التكرار من الأساليب الأساسية للغة العربية فكانت الحاجة إليه غير ملحة، أما في القصيدة العربية المعاصرة فقد كان مدار اهتمام الشعراء وعُدّ أحد أبرز وسائل التماسك النصي[1].

ويقصد به " تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر مكرر"[2].

أو هو " أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق الأول والثاني"[3].

ولقد ورد التكرار في شعر سميح القاسم بصفة تدل على اهتمام الشاعر به اهتماما كبيرا وذلك لأن "أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية، إنه في الشعر مثله في الكلام يستطيع أن يغني المعنى ويرفع بالمرء إلى مرتبة الأصالة"[4].

وللتكرار في شعر سميح القاسم:

#### أ- تكرار الكلمة:

ويكون عادة في أول القصيدة كما في قصيدة "خطاب في سوق البطالة"

"ربما أفقد –ما شئت- لا معاشي

---

(1) مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، ، ص 266.
(2) مدحت سعيد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، د ط، 1984، ص 47.
(3) أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ج1، ص 370.
(4) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط6، 1981، ص 263.

ربما أعرض للبيع ثيابي وفراشي

ربما أعمل حجارا ... وعتالا... وكناس شوارع...

ربما أبحث في روث المواشي عن حبوب

ربما أخمد عريانا وجائع"[1].

فلقد تكررت لفظة "ربما" في بداية القصيدة خمس مرات وذلك لتهيئة المتلقي ووضعه في جو القصيدة، وتكررت في القصيدة كلها عشرين مرة.

والملاحظ أن لفظة "ربما" كانت في كل سطر تحمل معنى أعمق من المعنى الأول لأمرين:

**أولهما**: ارتباطها الوثيق بمعنى العبارة التي تليها، فعرض الثياب والفراش للبيع الذي ورد في السطر الثاني أكثر ألما مرارة من فقدان المعاش الذي ورد في السطر الأول.

**وثانيهما**: الشكل الذي اتخذته هذه اللفظة في الأسطر الخمس فقد جاءت على شكل عمودي

ربما

ربما

ربما

ربما

ربما

مما يوحي بتغلغل المعنى في نفس الشاعر.

[1] ديوان سميح القاسم، ص 447.

ونفس التكرار نجده في قصائد أخرى كقصيدة "مرثية بدر شاكر السياب" حين يقول:

من سبل في الغربة جفنيه؟

من شد بمنديل الأموات يديه؟

من ودع آخر قطرة زيت؟

من خط وصيته قبل الموت؟

من صلى يا ناس عليه؟[1]

ويكون التكرار كذلك في نهاية القصيدة كما جاء في قصيدة "أعدكم بأن ترثوا جيادا نفاثة":

"وأعدكم أن تكون الجياد التي تسرجون

مثلما تشتهون

حرة الأصل والفصل

نفاثة .. صامدة ...

وأنا واعد أن تكون

خالدة ..

خالدة..

خالدة..[2]

[1] ديوان سميح القاسم، ص542.
[2] المصدر نفسه، ص 423.

فهذا التكرار الختامي للفظة خالدة جاء لإثبات التأكيد بالدرجة الأولى وطريقة الكتابة و شكلها توحي بأن المعنى بدأ قويا في اللفظة الأولى ثم أخذ يخفت شيئا فشيئا في اللفظتين الثانية والثالثة وكأنهما صدى للفظة "خالدة" الأولى.

**ب-تكرار العبارة:**

وهو أقل شيوعا من تكرار اللفظة، يقول سميح القاسم:

"هذا زمان الشد يا زنيم

هذا زمان الشد والإرخاء

هذا زمان السد والتأميم"[1]

فتكرار عبارة "هذا زمان الشد" في السطر الثاني جاء تأكيدا للمعنى في السطر الأول وتوضيحا له من خلال إضافة كلمة "والإرخاء" لكن في السطر الثالث تحولت كلمة "الشد" إلى "السد" مما أدى إلى تغيير في المعنى إلا أنه حافظ على تكرير نفس الإيقاع.

ويقول في قصيدة أخرى وهي قصيدة "في 5 حزيران":

في الخامس

من شهر حزيران

أرجعنا إلى الموت حقائبه الدبلوماسية

في الخامس

من شهر حزيران

جردنا الريح الغربية

[1] ديوان سميح القاسم، ص 372.

من كل الأوسمة المطلية

بدماء الأطفال وعار الأنقاض

في الخامس

من شهر حزيران

طار جميع القتلى للأمم المتحدة

واشتركوا بالجلسة غير العادية"[1]

فلقد فضل الشاعر تكرار عبارة "في الخامس، من شهر حزيران" على واو العطف في بداية كل مقطع للحفاظ على مستوى درجة التأثير في كل المقاطع.

**جـــ- تكرار اللازمة:**

ويتطلب مهارة ودقة عالية، بحيث يعرف الشاعر أين محله من النص، فيوظفه في مكانه اللائق، ومن طبيعة التكرار أنه يشد المتلقي وهو ينتقل من مقطع إلى آخر[2].

ونجد هذا النوع من التكرار في شعر سميح القاسم بصفة غير قليلة، فيقول – على سبيل المثال لا الحصر- في قصيدة "الأرض من بعدي":

"أيصير من تهوى؟

وأصير ذكرى ثم لا ذكر!!"[3]

فهذه اللازمة تتركز في نهاية كل مقطع من مقاطع القصيدة وهو في عمومه يأتي للدلالة على نهاية المعنى والبدء من جديد.

---

[1] ديوان سميح القاسم، ص 429.
[2] بوعيسى مسعود، التشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى، مذكرة ، ص 113.
[3] ديوان سميح القاسم، ص 483.

2 - **التقابل**:

هو "وضع عناصر غير متشابهة كل مقابل الآخر، بحيث تكون هذه العناصر مع ذلك منسجمة كل مع الآخر ، فالطابع المميز لكل عنصر يلفت أنظارنا إلى طابع العنصر المقابل كاللون الحار إزاء اللون البارد مثلا"[1]

ومثل هذا التقابل اللوني نجده عند سميح القاسم، في بعض قصائده كقصيدة "التفاحة المسمومة وجوازا السفر" ويقول فيها:

"تفاحة حمراء

مسمومة جدا

ووردة حمراء

مسمومة جدا

وتحتها جدا

جوازا سفر ممتقعان

ويدك البيضاء"[2]

فإيراد الشاعر للون الأبيض بعد تكرار اللون الأحمر مرتين يلفت انتباه المتلقي إلى الفرق الحاصل بين الألوان.

ولا يحصل التقابل في الألوان فقط بل يحصل في المعنى أيضا، وذلك حين يقول:

"بيدي أغلق أبواب جراحي ويدي الأخرى على باب صباح

[1] نبيل رشاد نوفل، العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، ص 139.
[2] سميح القاسم، الأعمال الكاملة، ج2، ص 184.

نصل سفاح على حنجرتي وعلى وجهي تهاليل الأضاحـــي

لم تزل نيرانهم مفتوحـــة ودمي ينزف فلا وأقاحـــــــــي"[1]

فالشاعر في هذه الأبيات أتى بالمعنى في صدر البيت ثم أتى بما يقابله في عجز البيت، فهو في صدر البيت الأول يغلق أبواب جراحه بيد وفي عجز البيت يفتح باب الصباح بيده الأخرى، واختيار الشاعر للقصيدة العمودية في تشكيله لهذا التقابل أضفى عليه طابعا جماليا.

ويقول الشاعر في بيت آخر:

"أبذر الشمس على مستقبلي وأشج الليل على فضل وشاحي"[2]

فهذا التقابل بين كلمة الشمس في صدر البيت وكلمة الليل في عجزه يشد انتباه المتلقي فيجعله يقف عند معنى البيت.

3- **التوازن**:

وهو "ترتيب العناصر بحيث يكمل كل منهما الآخر أو يعوضه كما هو الحال عندما توضع الموضوعات المتشابهة داخل لوحة في نفس الوضع على كلا جانبي المحور المركزي[3].

وهو أحد القوانين الخفية الدقيقة التي تتحكم في العبارة الشعرية، وينبغي للشاعر أن يحافظ عليه في الحالات كلها، فالعبارة الموزونة لها في القصيدة كيانها ومركز ثقلها وأطرافها، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لا بد للشاعر أن يعيها[4].

---

[1] سميح القاسم، الأعمال الكاملة، ج2، ص 83.
[2] المصدر نفسه، ص82.
[3] نبيل رشاد نوفل، العلاقات التصويرية، ص 138.
[4] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 278.

ومن الصور التي يظهر فيها التوازن: رد العجز على المصدر، وهو كثير في الشعر العربي العمودي. ويبدو أن سميح القاسم يوليه عناية كبيرة، فجل قصائده ذات السطرين افتتحها بأبيات رد فيها عجز البيت على صدره وذلك بأن ينتهي البيت بنفس الحرف الذي بدأ به، ويقول سميح القاسم في قصيدة "اشربوا".

"بعض الأغاني صرخة لا تطرب فإذا استفزتكم أغاني اغضبوا"[1]

ويقول في قصيدة "قربان":

"هذي الصروف المدلهمة يا سيدي أحزان أمه"[2]

ويكون التوازن كذلك في كيفية بناء القصيدة وطريقة التنسيق بين إيقاع الكلمات وإيقاع القصيدة وشكلها العام، ومثال ذلك قصيدة "وأريد" التي يقول فيها:

وأريد امرأة

تغفر أخطائي الكثيرة

ثم تنساني

إذا غبت قليلا

ثم تهواني

إذا عدت قليلا

وتغني لي وتبكي

وأنا ألفظ أنفاسي الأخيرة"[3]

---

[1] ديوان سميح القاسم، ص 139.
[2] المصدر نفسه، ص 102.
[3] سميح القاسم، الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، د ط، د ت، ج2، ص 112.

# الخـــــاتمة

**الخاتمة:**

وفي نهاية هذه الدراسة نورد مجموعة من النتائج التي تمخض عنها هذا البحث :

- تطور الصورة الفنية في النقد الحديث، فبعد أن كانت مقتصرة في النقد القديم على الأشكال البلاغية كالتشبيه والإستعارة، يؤتى بها للتوضيح والشرح، أصبحت في النقد الحديث عنصرا أساسيا لا بد منه في العمل الشعري.
- إن سحر الصورة وقدرتها الهائلة على التأثير في المتلقي، يرجع إلى قدرة الشاعر على التخييل، والربط بين عناصر في الشعر متباعدة كل البعد في الواقع، فتغدو بفعل التخييل متآلفة متجانسة فيما بينها.
- الخيال عند سميح القاسم يتخذ عدة أشكال ما ينجم عنه تنوع في الصورة الشعرية، فتكون أحيانا بسيطة التركيب سهلة الفهم، وأحيانا مركبة متداخلة تتطلب جهدا ذهنيا للوقوف على كيفية بنائها.
- إن الشعر كفن تعبيري قولي، ليس بمعزل عن مجموعة الفنون الأخرى كالرسم والنحت والموسيقى، فهناك علاقة ليست بالهينة تربط هذه الفنون بعضها ببعض كونها في مجملها نشاط إنساني.
- إن التشكيل الموسيقي للقصيدة متداخل مع تشكيل الصورة الفنية وهو ما يضفي عليها طابعا شعريا.
- إن الأصوات اللغوية تحمل في بنيتها شكلا إيقاعيا ما يكسب الصورة رنينا خاصا، ونغما موسيقيا يساعدها على التأثير في المتلقي.
- إن الإيقاع –رغم تضارب الآراء حول مفهومه – إلا أنه لا ينحصر في الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية، بل يشمل كل عناصر القصيدة من لغة ومشاعر وأحاسيس.

- إن التزام سميح القاسم بقضية وطنه قد جعله يوظف نوعا خاصا في بنائه للصورة، فالصورة عنده على درجة كبيرة من التكثيف والعمق والإيحاء ما يوحي بعمق المعاناة لدى الشاعر.

والسلام عليكم ورحمة الله

# قائمة المصادر والمراجع

**قائمة المصادر والمراجع**:

القرآن الكريم

**قائمة المصادر**:


1- الأعمال الكاملة للشاعر سميح القاسم، دار سعاد الصباح، د ط، 1993.

2- ديوان سميح القاسم، دار العودة، د ط، 1987.


**قائمة المراجع**:


1- إبتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997.

2- إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2000.

3- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، ط6، 1988.

4- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه نقده، تحقيق محمد قزقزان، دار المعارف، ط1، 1988.

5- ابن كثير: مختصر تفسير ابن كثير، اختصار وتحقيق محمد علي الصابوني، دار الشهاب، الجزائر، د ط، 1990.

6- ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.

7- أبو نصر الفارابي: إحصاء العلوم، تحقيق علي ملحم، دار ومكتبة الهلال، ط1، 1996.

8- أبو نصر الفارابي: الموسيقى الكبير، تحقيق غطاش خشبة، دار الكتاب العربي.

9- أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

10-أبو عثمان عمرو بن الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965.

11- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العلمية، ط1، 1952.

12- أحمد مطلوب: معجم النقد الأدبي: دار الشروق الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.

13- الزمخشري: أساس البلاغة، محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

14- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، ط2، 1983.

15- جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى الثامن الهجري، منشورات دار الآداب، بيروت، ط3، 1981.

16- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، د ط، د ت.

17- حسن عبد الجليل يوسف: التصوير البياني بين القدماء والمحدثين: دراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، د ط، د ت.

18- رجاء العيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دار المعارف، د ط، د ت.

19- زكية خليفة مسعود: الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط1، 1999.

20- زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء، دار الجيل، ط1، 1993.

21- سامي منير: وظيفة الناقد بين القديم والحديث: دار المعارف، د ط، د ت.

22- سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، دار التأليف، ط1، 1980.

23- صلاح أبو إصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د ط، 1979.

24- عاطف جودة نصر: الخيال ومفهومه ووظائفه، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، د ط، 1984.

25- عباس محمود العقاد: ابن الرومي حياته وشعره، دار الكتاب العربي، لبنان، ط6، 1967.

26- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الجزائري المعاصر، دار هومة، د ط، 2005.

27- عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل: دار طلاس للدراسات العربية، ط2، 1985.

28- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيقية، دار العلوم للطباعة، ط1، 1984.

29- عبد القاهر الجرجاني:

_ أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991.

_ دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2004.

30- عثمان موانى: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، د ط، 2000.

31- عز الدين إسماعيل:

_ الأسس الجمالية للنقد العربي، دار الفكر العربي، د ط، 1981.

_ التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب القاهرة، د ط، 1981.

_ الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ط3، 1981.

32- علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.

33- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، دت.

34- كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، د ط، 1987.

35- محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1981.

36- محمد خير الدين عرقسوسي وحسن الملا عثمان: ابن سينا والنفس الإنسانية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1982.

37- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، ط1، 1994.

38- محمد شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، 1982.

39- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، د ط، 1997.

40- محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1978.

41- محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، سوريا، د ط، 1992.

42- محمد مندور:

- الأدب ومذاهبه، دار النهضة، مصر، د ط، 1978.

- في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط2، د ت.

43- مدحت سعيد الجيار: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، د ط، 1984.

44- مصطفى بدوي: كولردج، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1958.

45- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، لبنان، ط2، 1983.

46- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط6، 1981.

47- نبيل رشاد نوفل: العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، دار المعارف، د ط، د ت.

48- يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع الشعري، دار الثقافة العربية، دمشق، ط3، 1981.

**المراجع المترجمة:**

1- ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، د ط، 1973.

2- أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، د ط، د ت.
3- ج. روبرت بارث اليسوعي: الخيال الرمزي عند كولردج والتقليد الرومانسي، ترجمة علي عيسى الحاكوب، مراجعة خليفة عيسى العزابي، دار الإنماء العربي، د ط، 1992.

**الرسائل والمخطوطات الجامعية:**

1- بوعيسى مسعود: التشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى، رسالة ماجستير، جامعة باتنة.
2- رشيدة كراع: الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق، رسالة ماجسير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005/2004.
3- سامية بقاح: المصطلح في كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، رسالة ماجستير، جامعة تيزي وزو، 2011/2010.
4- علي الغزيوي: مناهج النقد الأدبي في الأندلس بين النظرية والتطبيق خلال القرنين السابع والثامن للهجرة، رسالة دكتوراه دولة، الرباط، 1990.
5- فاطمة سعيد أحمد حمدان: مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، السعودية، 1989.
6- قرش عبد القادر: الصورة الفنية في الشعر الأندلسي، رسالة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 1993.
7- مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي، رسالة دكتوراه دولة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011.
8- يحي أحمد رمضان: الصورة الفنية في شعر الفتوحات الإسلامية في عهد الراشدين، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2011.

# ملحـــــــق

**سميح القاسم:**

**سميح القاسم**، أحد أهم وأشهر الشعراء العرب والفلسطينين المعاصرين الذين ارتبط اسمهم بشعر الثورة والمقاومة من داخل أراضي العام 48، مؤسس صحيفة كل العرب ورئيس تحريرها الفخري، عضو سابق في الحزب الشيوعي .ولد لعائلة عربية فلسطينية في قرية الرامة قضاء عكا فلسطين عام 1939، وتعلّم في مدارس الرامة والناصرة .وعلّم في إحدى المدارس، ثم انصرف بعدها إلى نشاطه السياسي في الحزب الشيوعي قبل أن يترك الحزب ليتفرغ لعمله الأدبي.

**حياته:**

كانَ والدُهُ ضابطاً برتبة رئيس (كابتن) في قوّة حدود شرق الأردن وكانَ الضباط يقيمونَ هناك مع عائلاتهم. حينَ كانت العائلة في طريق العودة إلى فلسطين في القطار، في غمرة الحرب العالمية الثانية ونظام التعتيم، بكى الطفل سميح فذُعرَ الركّاب وخافوا أنْ تهتدي إليهم الطائرات الألمانية !وبلغَ بهم الذعر درجة التهديد بقتل الطفل إلى آن اضطر الوالد إلى إشهار سلاحه في وجوههم لردعهم، وحينَ رُوِيَت الحكاية لسميح فيما بعد تركَتْ أثراً عميقاً في نفسه: "حسناً لقد حاولوا إخراسي منذ الطفولة سأريهم سأتكلّم متى أشاء وفي أيّ وقت وبأعلى صَوت، لنْ يقوى أحدٌ على إسكاتي."

وروى بعض شيوخ العائلة أنّ جدّهم الأول خير محمد الحسين كانَ فارساً مِن فرسان القرامطة قَدِمَ مِن شِبه الجزيرة العربية لمقاتلة الروم واستقرّ به المطاف على سفح جبل حيدَر في فلسطين على مشارف موقع كانَ مستوطنة للروم. وما زالَ الموقع الذي نزل فيه معروفاً إلى اليوم باسم "خلّة خير" على سفح جبل حيدر الجنوبي.

وآل حسين معروفون بميلهم الشديد إلى الثقافة وفي مقدّمتهم المرحوم المحامي علي حسين الأسعد، رجل القانون والمربي الذي ألّفَ وترجَمَ وأعدّ القواميس المدرسية وكتَبَ الشِّعر وتوزّعَتْ جهودُهُ بينَ فلسطين وسوريا ولبنان وأَقامَ معهد الشرق لتعليم اللغات الأجنبية في دمشق.

سُجِن سميح القاسم أكثر من مرة كما وُضِعَ رهن الإقامة الجبرية والاعتقال المنـــزلي وطُرِدَ مِن عمله مرّات عدّة بسبب نشاطه الشِّعري والسياسي وواجَهَ أكثر مِن تهديد بالقتل، في الوطن وخارجه. اشتغل مُعلماً وعاملاً في خليج حيفا وصحفياً.

شاعر مُكثر يتناول في شعره الكفاح والمعاناة الفلسطينيين، وما أن بلغ الثلاثين حتى كان قد نشر ست مجموعات شعرية حازت على شهرة واسعة في العالم العربي.

كتب سميح القاسم أيضاً عدداً من الروايات، ومن بين اهتماماته إنشاء مسرح فلسطيني يحمل رسالة فنية وثقافية عالية كما يحمل في الوقت نفسه رسالة سياسية قادرة على التأثير في الرأي العام العالمي فيما يتعلّق بالقضية الفلسطينية.

أسهَمَ في تحرير "الغد" و"الاتحاد" ثم رَئِسَ تحرير جريدة "هذا العالم "عام 1966. ثُمَّ عادَ للعمل مُحرراً أدبياً في "الاتحاد" وآمين عام تحرير "الجديد" ثمَّ رئيس تحريرها. وأسَّسَ منشورات "عربسك" في حيفا، مع الكاتب عصام خوري سنة 1973، وأدارَ فيما بعد "المؤسسة الشعبية للفنون" في حيفا.

رَئِسَ اتحاد الكتاب العرب والاتحاد العام للكتاب العرب الفلسطينيين في فلسطين منذ تأسيسهما. ورئس تحرير الفصلية الثقافية "إضاءات" التي أصدرها بالتعاون مع الكاتب الدكتور نبيه القاسم. وهو اليوم رئيس التحرير الفخري لصحيفة "كل العرب" الصادرة في الناصرة.

صَدَرَ له أكثر من 60 كتاباً في الشعر والقصة والمسرح والمقالة والترجمة، وصدَرتْ أعماله الناجزة في سبعة مجلّدات عن دور نشر عدّة في القدس وبيروت والقاهرة.

تُرجِمَ عددٌ كبير من قصائده إلى الإنجليزية والفرنسية والتركية والروسية والألمانية واليابانية والإسبانية واليونانية والإيطالية والتشيكية والفيتنامية والفارسية والعبرية واللغات الأخرى.

**جوائز:**

حصل سميح القاسم على العديد من الجوائز والدروع وشهادات التقدير وعضوية الشرف في عدّة مؤسسات. فنالَ جائزة

"غار الشعر" من إسبانيا

وعلى جائزتين من فرنسا عن مختاراته التي ترجمها إلى الفرنسية الشاعر والكاتب المغربي عبد اللطيف اللعبي.

وحصلَ على جائزة البابطين،

وحصل مرّتين على "وسام القدس للثقافة" من الرئيس ياسر عرفات، وحصلَ على جائزة نجيب محفوظ من مصر

وجائزة "السلام" من واحة السلام،

وجائزة "الشعر»الفلسطينية.

**أعماله**

توزّعت أعمال سميح القاسم ما بينَ الشعر والنثر والمسرحية والرواية والبحث والترجمة.

1. مواكب الشمس -قصائد- (مطبعة الحكيم، الناصرة، 1958م).
2. أغاني الدروب -قصائد- (مطبعة الحكيم، الناصرة، 1964م).
3. إرَم -سربية- (نادي النهضة في أم الفحم، مطبعة الاتحاد، حيفا، 1965م).
4. دمي على كفّي -قصائد- (مطبعة الحكيم، الناصرة، 1967م).
5. دخان البراكين -قصائد- (شركة المكتبة الشعبية، الناصرة، 1968م).
6. سقوط الأقنعة -قصائد- (منشورات دار الآداب، بيروت، 1969م).

7. ويكون أن يأتي طائر الرعد -قصائد- (دار الجليل للطباعة والنشر، عكا، 1969م).
8. إسكندرون في رحلة الخارج ورحلة الداخل -سربية- (مطبعة الحكيم، الناصرة، 1970م).
9. قرقاش -مسرحية- (المكتبة الشعبية في الناصرة، مطبعة الاتحاد، 1970م).
10. عن الموقف والفن -نثر- (دار العودة، بيروت، 1970م).
11. ديوان سميح القاسم -قصائد- (دار العودة، بيروت، 1970م).
12. قرآن الموت والياسمين -قصائد- (مكتبة المحتسب، القدس، 1971م).
13. الموت الكبير -قصائد- (دار الآداب، بيروت، 1972م).
14. مراثي سميح القاسم -سربية- (دار الأداب، بيروت، 1973م).
15. إلهي إلهي لماذا قتلتني؟ -سربية- (مطبعة الاتحاد، حيفا، 1974م).
16. من فمك أدينك -نثر- (منشورات عربسك، مطبعة الناصرة، 1974م).
17. وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم! -قصائد- (منشورات صلاح الدين، القدس، 1976م).
18. ثالث أكسيد الكربون -سربية- (منشورات عربسك، مطبعة عتقي، حيفا، 1976م).
19. الكتاب الأسود -يوم الأرض- (توثيق، مع صليبا خميس)، (مطبعة الاتحاد، حيفا، 1976م).
20. إلى الجحيم أيها الليلك -حكاية- (منشورات صلاح الدين، القدس، 1977م).
21. ديوان الحماسة / ج 1 -قصائد- (منشورات الأسوار، عكا، 1978م).
22. ديوان الحماسة / ج 2 -قصائد- (منشورات الأسوار، عكا، 1979م).
23. أحبك كما يشتهي الموت -قصائد- (منشورات أبو رحمون، عكا، 1980م).
24. الصورة الأخيرة في الألبوم -حكاية- (منشورات دار الكاتب، عكا، 1980م).
25. ديوان الحماسة / ج 3 -قصائد- (منشورات الأسوار، عكا، 1981م).

26. الجانب المعتم من التفاحة، الجانب المضيء من القلب -قصائد- (دار الفارابي، بيروت، 1981م).
27. الكتاب الأسود -المؤتمر المحظور- (توثيق، مع د. إميل توما)، (مطبعة الاتحاد، حيفا، 1981م).
28. جهات الروح -قصائد- (منشورات عربسك، حيفا، 1983م).
29. قرابين -قصائد- (مركز لندن للطباعة والنشر، لندن، 1983م).
30. كولاج –تكوينات- (منشورات عربسك، مطبعة سلامة، حيفا، 1983).
31. الصحراء -سربية- (منشورات الأسوار، عكا، 1984م).
32. برسونا نون غراتا: شخص غير مرغوب فيه -قصائد- (دار العماد، حيفا، 1986م).
33. لا أستأذن أحداً -قصائد- (رياض الريس للكتب والنشر، لندن، 1988م).
34. سبحة للسجلات -قصائد- (دار الأسوار، عكا، 1989م).
35. الرسائل -نثر- (مع محمود درويش)، (منشورات عربسك، حيفا، 1989م).
36. مطالع من أنثولوجيا الشعر الفلسطيني في ألف عام -بحث وتوثيق- (منشورات عربسك، حيفا، 1990م).
37. رماد الوردة، دخان الأغنية -نثر- (منشورات كل شيء، شفاعمرو، 1990م).
38. أُخْذة الأميرة يبوس -قصائد- (دار النورس، القدس، 1990م).
39. الأعمال الناجزة (7 مجلّدات) (دار الهدى، القدس، 1991م).
40. الراحلون -توثيق- (دار المشرق، شفاعمرو، 1991م).
41. الذاكرة الزرقاء (قصائد مترجمة من العبرية- مع نزيه خير)، (منشورات مفراس، 1991م).
42. الأعمال الناجزة (7 مجلّدات) (دار الجيل، بيروت، 1992م).
43. الأعمال الناجزة (6 مجلّدات) (دار سعاد الصباح، القاهرة، 1993م).
44. الكتب السبعة -قصائد- (دار الجديد، بيروت، 1994م).

45. أرضٌ مراوغةٌ. حريرٌ كاسدٌ. لا بأس! -قصائد- (منشورات إبداع، الناصرة، 1995م).
46. ياسمين (قصائد لروني سوميك- مترجمة عن العبرية، مع نزيه خير)، (مطبعة الكرمة، حيفا، 1995م).
47. خذلتني الصحارى -سربية- (منشورات إضاءات، الناصرة، 1998م).
48. كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه -سربية- (منشورات الأسوار، عكا، 2000م).
49. سأخرج من صورتي ذات يوم -قصائد- (مؤسسة الأسوار، عكا، 2000م).
50. الممثل وقصائد أُخرى (منشورات الأسوار، عكا، 2000م).
51. حسرة الزلزال -نثر- (منشورات الأسوار، عكا، 2000م).
52. كتاب الإدراك -نثر- (منشورات الأسوار، عكا، 2000م).
53. ملك أتلانتس -سربيات- (دار ثقافات، المنامة-البحرين، 2003م).
54. عجائب قانا الجديدة -سربية- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، 2006م).
55. مقدمة ابن محمد لرؤى نوستراسميحداموس -شعر- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، 2006م).
56. بغداد وقائد أُخرى -قصائد- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم،)الناصرة، 2008م.
57. بلا بنفسج (كلمات في حضرة غياب محمود درويش) - (منشورات الهدى، مطبعة الحكيم، الناصرة، 2008م).
58. أنا مُتأسّف -سربية-(منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، 2009م).
59. مكالمة شخصية جداً (مع محمود درويش)-شعر ونثر- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، 2009م).
60. كولاج 2 -شعر- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، 2009م).

61. لا توقظوا الفتنة! -نثر- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، 2009م).
62. كتاب القدس -شعر- (إصدار بيت الشعر، رام الله، 2009م).
63. حزام الورد الناسف -شعر- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، 2009م).
64. الجدران (أوبريت) -شعر- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، 2010م).
65. ملعقة سُمّ صغيرة، ثلاث مرّات يومياً -حكاية- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، 2011م).
66. قصيدة "أماه" غناها جورج قرمز

**دراسات عن أدبه:**

طارق رجب تحرير، **متابعات نقدية في أدب سميح القاسم** .حيفا: الوادي، 1995.

**الملخص**:

تناولنا في بحثنا هذا الموسوم بـــ "الصورة الفنية في شعر سميح القاسم دراسة في التخييل والتشكيل" موضوع الصورة الفنية مركزين اهتمامنا على عنصري التخييل والتشكيل، فجاء مدخل هذا البحث لحمة عامة عن الصورة الفنية من حيث التعريف اللغوي والمفهوم الاصطلاحي عند القدماء ثم المحدثين، ومن حيث تناول المذاهب الأدبية لموضوع الصورة ثم أهمية الصورة ووظيفتها في الشعر.

وتناولنا في الفصل الأول عنصر الخيال كونه مصدر الصورة في المفهوم الغربي، ثم في المفهوم العربي عند الفلاسفة والبلاغيين وعلاقة الصورة بالتجربة الشعرية، منتقلين بعد ذلك إلى دراسة تطبيقية في شعر سميح القاسم ورأينا أن الخيال يتجلى عند سميح القاسم من خلال الصورة التشخيصية والصورة القصصية، والصورة عنده تأتي مفردة بسيطة وتأتي مفردة.

أما في الفصل الثاني من هذا البحث فقد تناولنا عنصر التشكيل، من حيث التعريف اللغوي والاصطلاحي، ثم بينا علاقة الشعر بالفنون الأخرى وانتقلنا بعدها إلى دراسة التشكيل الموسيقي في شعر سميح القاسم من وزن وإيقاع، ثم دراسة العناصر التي يقوم عليها التشكيل عند سميح القاسم من تكرار وتقابل وتوازن.

وانتهينا بعد ذلك إلى مجموعة من النتائج جاءت في خاتمة هذا البحث.

**Résumé:**
Nous avons abordé dans notre sujet gui se caractérise par "l'image artistique dans la poésie de Samih Al-Qasim une étude dans l'imagination et formation" le sujet de l'image artistique en se basant sur deux éléments: l'imagination et la formation de telle sorte que l'introduction nous donne un aperçu de l'image artistique en ternes de la définition linguistique et de la notion terminologique chez les anciens puis les modernise en termes d'aborder le sujet de l'image puis de son importance et son fonction dans la poésie par les doctrines littéraires.

Dans le première chapitre nous avons abordé le imagination; source de l'image dans le concept occidental et le concept des philosophes arabes, et la relation entre l'image et l'expérience poétique, quis on est arrivé à une étude expliquée consacrent la poésie de Samih Al-Qasim et on a vu que le fantasme se reflète chez Samih Al-Qasim par la photo diagnostique et la photo anecdotique et la photo quand à lui est venue single et simple.

Dans le deuxième chapitre de cette recherche nous avons abordé la formation en termes de définition linguistique et terminologique et expliqué la relation entre la poésie et les autres arts puis nous avons étudié, la composition de la musique dans la poésie de Samih Al-Qasim = poids, et rythme.

En suite on a étudié les éléments de formation chez Samih Al-Qasim de la répétition à la confrontation et la compensation.

Puis on est arrivé à un ensemble de résultats à la conclusion de cette recherche.

# الفهـــــرس

**مدخل: الصورة الفنية مقاربة اصطلاحية**

I- مفهوم الصورة ..... 05
1-لغة ..... 05
2-اصطلاحا ..... 06
أ-عند القدماء ..... 06
ب-عند المحدثين ..... 09
II- الصورة الفنية في ضوء المذاهب الأدبية ..... 11
1-الكلاسيكية ..... 11
2-الرومانسية ..... 12
3-الرمزية ..... 14
III- أهمية الصورة ووظيفتها ..... 15
1-الشرح ..... 16
2-المبالغة ..... 16
3-التشخيص والتجسيم ..... 17
4-التحسين والتقبيح ..... 17
5-المتعة الفنية في ذاتها ..... 18

**الفصل الأول: العملية التخييلية ودورها في بناء الصورة الفنية عند سميح القاسم**

I- مفهوم الخيال ..... 20
أ- عند الغربيين ..... 20
ب-عند العرب ..... 26
II- علاقة الصورة بالتجربة الشعرية ..... 38
III- الخيال مقاربة تطبيقية ..... 40
أ- الصورة التشخيصية ..... 40
ب -الصورة القصصية ..... 42
جـ - الصورة المفردة ..... 45
د- الصورة المركبة ..... 46

**الفصل الثاني: التشكيل في شعر سميح القاسم**


I- التشكيل بين الشعر والفنون الأخرى ..... 49
1- مفهوم التشكيل ..... 49
2- العلاقة بين الشعر والفنون الأخرى ..... 51
II- التشكيل الموسيقي ..... 53
1- الوزن ..... 54
2- الإيقاع ..... 56
III- عناصر التشكيل في شعر سميح القاسم ..... 63
1- التكرار ..... 63
أ- تكرار الكلمة ..... 63
ب-تكرار العبارة ..... 66
جـ- تكرار اللازمة ..... 67
2- التقابل ..... 68
3- التوازن ..... 69
الخاتمة ..... 72
قائمة المصادر والمراجع ..... 75
ملحق
الملخص بالعربية
الملخص بالفرنسية
الفهرس ..... 92

تم بحمد الله