وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف. المسيلة

كلية اللغة والأدب العربي

قسم الأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: ط1: 171735094673

رقم التسجيل: ط2: 171735088048

مذكرة مكملة للحصول شهادة الماستر تخصص: أدب جزائري

بعنوان:

الصورة الشعرية في ديوان عبد الكريم قذيفة ديوان لو أنت تدري كم أحبك أنموذجا

إعداد الطلبة:

- جداوي فرحوح
- بومالية سهيلة

إسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
بوديسة بولنوار	أستاذ محاضر–أ–	جامعة محمد بوضياف. المسيلة	رئيسا
حياة بو خلط	أستاذ محاضر–أ–	جامعة محمد بوضياف. المسيلة	مشرفا ومقررا
مولود قاني	أستاذ مساعد–أ–	جامعة محمد بوضياف. المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 1442–1443هـ، 2021–2022م

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.
الشكر لله تعالى والحمد أولا وآخرا على توفيقه وبعد.
نتقدم بالشكر والامتنان والتقدير الخالص إلى أستاذتنا المشرفة على عملي وما قدمه من توجيهات ونصائح الدكتورة بوخلط حياة.
كما نشكر كل الأساتذة وأساتذة الأدب العربي خاصة على كل الجهد والمعلومات التي أفادونا بها وعلى رأسهم الأستاذ بوديسة بولنوار

إهداء

الحمد لله وكفى والصلاة والسلام على الحبيب المصطفى وأهله ومن وفى أما بعد:

إلى أمي بحر الامومة الزاخر، ووالدي العزيز رحمه الله إلى روحه الطيبة، جعل الله قبره روضة من رياض الجنة آمين آمين يارب العالمين.

إلى أخي وأختي إلى كل من تتلمذت له على مقاعد الدراسة أو في الحياة إلى كل زميلاتي، إلى كل من أضاء بعلمه عقل غيره أو هدي بالجواب الصحيح حيرة سائل فأظهر بسماحته تواضع العلماء، وسماحة العارفين.

فرحوح جداوي.

إهداء

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات والصلاة والسلام على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

إلى أمي الغالية أسأل الله أن يتغمدك برحمته الواسعة ويجعل قبرك روضة من رياض الجنة.

إلى أبي الغالي الذي كان سندا لي لتخطي الصعاب والوصول إلى النجاح أسأل الله أن يحفظك ويرعاك

كل الشكر والتقدير لأسرتي التي ساندتني في مشواري الدراسي والجامعي.

سهيلة بومالية.

المقدمة

المقدمة:

حظيت الصورة الفنية بقدر عظيم من النماء والتطور والقدرة على التوليد فلم تكن قالبا جامدا بل تخطى الشاعر بها حدود الأسر الفني إلى انطلاق في عالم التجربة الشاملة العريضة.

فكانت الصورة الشعرية في أعمال بعض الشعراء جوهرا لا عرضاّ، ولم تكن هدفا أو حيلة أو زينة يتكلف الشاعر باصطناعها فتماهت الصورة مع الشاعر وجسدت أماله وشخصت أفكاره وزادت المعنى وضوحا وبيانا واستعان الشاعر بها للتسامي عن العالم الحسي وبناء عالم خيالي، بديلا منه فأعطته ما يشاء من خصوصية وامتياز فكانت بمثابة المنفذ الأكبر للمغامرات الخصبة الفذة، وعبر بها عن موقع الأشياء في الوجدان فأدت الصورة وظيفتها على خير وجه في تصوير والتعبير وعدم الجمود الأمام الحقيقة وأجاد الشاعر في اختيار ألفاظها وروعة الأداء في الإيجاز والتركيز وحسن التركيب ومراعاة العلاقة المنطقية بين عناصرها التي بنيت عليها فأشعر غيره بالمعنى الذي شعر به وقد وقع اختيارنا على الشاعر عبد الكريم قذيفة لسببين أحدهما موضوعي وذاتي، أما السبب الموضوعي كثرة اهتمام الأدباء والنقاد بهذا الموضوع وتزاحمهم على دراستهم هذا ما زادنا حبا، وشغفنا في معرفة جوهره أما السبب الذاتي هو اعجابنا بشعره من خلال ألفاظه العذبة وجمال تعبيرها ولما حالفنا الحظ للنجاح في الماستر اخترت شعره ليكون مدونة لبحثنا، بما أن الصورة تنتج عن طاقة ابداعية هائلة عند الشاعر فهذا يجعلها صالحة للدراسة في ديوان عبد الكريم قذيفة وللإلمام بجميع الجوانب لذلك كان بحثنا موسوما بالصورة وللوصول إلى مكنوناته قمنا بطرح الإشكالية التالية:

كيف تجلت الصورة الشعرية في ديوان عبد الكريم قذيفة؟

فما هو مفهوم الصورة الشعرية؟

وفي ما تتمثل مكوناتها وطرق استخدامها؟ وأين تكمن أهميتها؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة اتبعنا المنهج الوصفي في مقاربة هذا الديوان بالاستعانة بآليات التحليل والوصف معتمدين على جملة من المصادر والمراجع التي كثر ذكرها في بحثنا هذا، نذكر منها على سبيل المثال؛ الصورة الفنية في التراث والنقد البلاغي لجابر عصفور، الصورة في الشعر العربي أواخر القرن الثاني هجري، دراسة أصولها لعلي البطل، الصورة الشعرية عند الأعمى التطليلي، الصورة الشعرية لخليل الحاوي، وجواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع للسيد أحمد الهاشمي، والصورة الشعرية في الخطاب البلاغي للوالي محمد.

تطرق البحث في الفصل الأول إلى ماهية الصورة الفنية بحيث يندرج المبحث الأول تحت عنوان مفهوم الصورة الشعرية، وتطور مفاهيم الصورة الشعرية، مفهوم الشعر والشعرية الجمالية بالاضافة إلى الجانب التطبيقي بحيث تناولنا فيه تجليات الصورة الشعرية والصورة البلاغية في ديوان عبد الكريم قذيفة فينقسم إلى مبحثين في الصورة، المبحث الأول أنواع الصورة الشعرية، الصورة الحسية والصورة البصرية والذوقية، واللمسية، والشمية السمعية واللونية.

أما المبحث الثاني الصور البلاغية منها "التشبيه وقد واجهنا الاستعارة والكناية والأسلوب الإنشائي والطباق"، كما واجهتنا جملة من الصعوبات في رحلة بحثنا نذكر منها كثرة المراجع وتشعبها التي تتحدث عن نفس الموضوع، الذي أحدث ارتباكنا في اختيار أفضلها ومن بين المصادر والمراجع التي لا تقل أهمية عن بعضها البعض.

وفي الأخير لا يسعنا سوى واجب تقديم الشكر الجزيل لكل من ساندنا من قريب أو بعيد وخاصة لكل من ساندنا معنويا في إتمام هذا البحث وأتوجه بجزيل الشكر إلى أستاذتي الفاضلة حياة بوخلط التي ساعدتنا في كل لحظات رحلة بحثنا ولم تبخل علينا بالارشاد والنصائح القيمة كلما واجهتنا مشكلة أو صعوبة فلها منا جزيل الشكر والتقدير والعرفان.

الفصل الأول:
ماهية الصورة الفنية

المبحث الأول: مفهوم الصورة الشعرية

- مفهوم الصورة الشعرية
- تطور مفاهيم الصورة الشعرية
- مفهوم الشعرية الجمالية وجذورها الغربية

المبحث الثاني: المحاكاة الشعرية

- موقف الإسلام من الصورة الشعرية
- الخيال في الصورة الشعرية

مدخل إلى الصورة الشعرية:

هذه الدراسة النقدية تحاول استكشاف جانب من الشعر، لعله أهم أركان التركيب، ونعني: الصورة الفنية ومكانها في البناء الشعري أن واحدا من الأسئلة القليلة التي احتفظ بها منذ بواكير الوعي دون جواب هو الشعر ماكنه في تلك الخاصية "السحرية" التي تفجر في كلام معين قدرة على التأثير والتجاوز ليست لكلام آخر قد يكون اكثر منه جدية أو التزاما بأصول التعبير، يكاد يكون هناك إجماع على صعوبة إيجاد تعريف شامل للصورة، ولعل هذه الصعوبة كامنة في المصطلحات الأدبية جميعا، على الرغم من إحساسنا بفهم المصطلح، فمفهوم الصورة الشعرية من المفاهيم النقدية المعقدة، الشديدة الاضطراب، وذلك لتشعب دلالاته الفنية، وبهذا كانت ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي لأنها تمثل جوهر الشعر وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته والتعبير عن واقعه.

وقد تعددت مفاهيم الصورة فيراها عز الدين إسماعيل " أنها تمثل تركيبة عقلية، تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر انتماء إلى عالم الواقع". [1]

كما يراها جابر عصفور " أنها الجوهر الثابت والدائم في الشعر، فقد تتغير مفاهيم الشهر ونظرياته، وبالتالي تتغير مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن يظل الاهتمام بها قائما.[2]

بالإضافة إلى ذلك فإن الصورة تسهم في التعبير عن رؤية الشاعر للواقع فتصور مشاعره وأفكاره وتحمل لأصالته إذ يقول "غنيمي علال" أنها وسيلة ينقل بها الكاتب أفكاره يصيغ خياله فيما يسوق من عبارات وجمل الآن الأسلوب هو مجال ظهور شخصية الكاتب وفيه يتجلى طابع خاص[3].

[1] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب با الفجالة، القاهرة، ص 58.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث والنقد البلاغي، دار المعارف 1980، ص 5.

[3] محمد غنيمي علال، الأدب المقارن، دار النهضة، مصر، القاهرة، 1977، ص 279.

كثرت الدراسات الشعرية التي تتخذ الصورة أساسا لفهم الابداع بتقويميه، وذلك طبقا لدلالات الصورة المختلفة وما تصب فيه من مناهج، إن الصورة هي وسيلة الشاعر الجوهرية في سبر أغوار التجربة الشعرية والكشف عن العلاقات الخفية للواقع فهي تمثل "جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والابتكار كما تؤكد النظرية النقدية المعاصرة الخصائص النوعية للأدب باعتباره نشاطا تخيليا متميزا في طبيعته عن غيره من الأنشطة الإنسانية، وانطلاقا من هذا التاكيد يحاول النقد المعاصر النفاذ في نسيج العمل الشعري، وتأمله باعتباره بنية من العلاقات يكشف تفاعلها عن معنى القصيدة، كما يشير إلى طريقتها المتميزة في إثراء المتلقي، وتعميق وعيه بنفسه، وخبراته بالواقع ومن هذه الزاوية تظهر أهمية الصورة الفنية للناقد والمعاصر وهي احدى معايير التي تكشف موقف الشاعر من الواقع والحكم على الأصالة والتجربة قدرة الشاعر على تشكيلها في نسق ومع ان "الصورة الفنية" مصطلح حديث صنع تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، فإن الاهتمام بالمشكلات التي تشير بالمصطلح القديم، يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي قد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث وإن اختلفت طريقة العرض والتناول.

إن الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته، فتتغير مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها ولكن اهتمام بها يظل قائما ما دام هناك شعراء يبدعون ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه وإدراكه والحكم عليه.

أما عن طبيعة الصورة ذاتها فقد نظرت إليها من زاويتين، تراعي كل منها جانبا الصورة في مفهومها القديم يتوقف الجانب الأول عند الصورة باعتبارها أنواع بلاغية هي بمثابة انتقال او تجوز في الدلالة لعلاقة مشابهة، كما تحدث في التشبيه والاستعارة بأنواعها أو علاقة تناسب متعددة الأركان كما يحدث في الكناية أو أضرب المجاز المرسل، وكان من الضروري أن أمهد لدراسة ذلك الجانب من الصورة بدراسة ما أسهمت به بيئة اللغويين في

تحديد مفهوم التشبيه وعلاقته بالشعر فضلا عن طبيعة اللغة الشعرية، ويعالج الجانب الثاني للصورة باعتبارها تقديما حسيا للمعني ولقد لاحظ النقاد علاقة الصورة بمدركات الحس وقدرتها المتميزة على مخاطبة احساسات المتلقي وإثارة الصورة الذهنية في مخيلته، كما أنها شجعت الميل إلى حصر الصورة الفنية في النمط البصري وحده فكان أفضل الوصف ما قلب السمع بصرا، بالإضافة إلى أن المقارنة بين الشعر والرسم كانت تؤكد ذلك الميل وتدعمه، تكمن اهمية الصورة الفنية بكونها تمثل طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من اوجه الدلالة وتنحصر اهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، فهي لا تغير من طبيعة المعنى في ذاته إنما تغير من طريقة عرضه وكيفية تقديمه فهي يمكن أن تحذف دون أن يتأثر الهيكل الذهني المجرد للمعني أي قصيدة ليست مجرد صور، إنما على أحسن الفروض، صور في السياق، صورة ذات علاقة، ليس ببعضها وحسب وإنما علاقة بسائر مكونات القصيدة، وهذا يعني أن دراسة الصورة بمعزل عن دراسة البناء الشعري تعبر عن رؤية جزئية، مهما كانت عميقة او محيطة فإنها ستظل ناقصة من جهة ما، ذلك لأن الصورة وإن تكن شخصيتها وكيانها الخاص الذي يحدده المصطلح البلاغي، أو الذي يكمن توصيفه إذ ما رأينا حاجة إلى إضافة او تعديل في مفهوم الصورة، فإنها تبقى "صورة" ضمن تكوين شامل، حجرا في بناء او نغمة في لحن هرموني، أو لونا او ضلال أو ضوء في لوحة، على أننا لا نستطيع أن نفهم علاقة صورة المنفردة بالبناء الشعري الشامل المكون من صور العلاقة الحجر المفرد بالجدار المكون من عدد الأحجار إذ يمكن الاكتفاء بدراسة حجر واحد يقيس عليه سائر ما بقي وتتصور العلاقة بين الحجر وآخر في ضوء التجربة الجزئية. إن الأمر في علاقة عناصر البناء الشعري وهي تتجاوز كونها صورا لقد كانت الصورة دائما موضع الاعتبار في حكم على الشاعر حتى إن لم ينص عليها في الدراسات النقدية العربية وحين يقدم امرؤ القيس بإجماع نقدي واضح فإن أهم مسوغات تقديمه أنه اول من بكي واستبكي وقيد الأوابد وشبه النساء بالبيض ... إلخ وهكذا فإن التميز بالصورة المتكبرة في شكل استعارة أو تشبيه لا يختفي ويمكن العودة إلى الكتاب مثال:

"طبقات فحول الشعراء" لنرى الخصائص المميزة لكل طبقة، أو لكل الشاعر على حدة أو لكتاب آخر مثال "الموشح" لنرى أهم الانتقادات الموجهة إلى الشعراء سنجد الصورة تأخذ مكانها الباز في المفاضلة بين الشعراء، بل إن ناقدا بارز مثل ابن رشيق القيرواني قد قام منهج الكتابة "قراضة الذهب" على أساس الصورة الشعرية مقررا بادئ الأمر أن السرقات لا تقع إلا فيها وأن المفاضلة لا تقوم إلا على الأساس منها.[1]

المبحث الأول: مفهوم الصورة الشعرية:

[1] محمد حسين عبد الله، مكتبة الدراسات الأدبية للصورة ... والبناء الشعري، دار المعارف، ص 7.

– مفهوم الصورة الشعرية

اتخذ النقد العربي مناهج متباينة في دراسة هذا الإبداع تعد (الصورة الشعرية) ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي، فهي تمثل جوهر الشعر، وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته والتعبير عن واقعه، ويعتبر "مفهوم الصورة الشعرية" من المفاهيم النقدية المعقدة، شديدة الاضطراب لتشعب دلالاته الفنية نذكر منها:

في مجال الأدب، تستخدم الصورة الفنية Imagery: "لتشير إلى الصور التي تولدها اللغة في الذهن، حسب الكلمات او العبارات إما إلى تجارب خبرها المتلقي من قبل، او الانطباعات الحسية فحسب" [1]

وتجمع الدراسات النقدية الحديثة على اختلاف آرائها، على أن (الصورة) بالمفهوم الفني لما تعني " أية هيئة تشيرها الكلمات الشعرية بالذهن، شريطة ان تكون هذه الهيئة معبرة في آن" [2] بحيث تأثر في ذهن المتلقي.

وتلعب (الصورة الشعرية) دورا هاما في بناء الشعر إذ أن: "الصورة تبقى ادائته الأولى والأساسية، تفرق عصرا عن عصر، وتيارا عن تيار وشاعرا عن شاعر، وتظهر أصالة الخالق، وتدل على قيمة وترمز إلى عبقرية وشخصيته ولا يمكن أن يستعيرها من سواه" [3] وأفاد نقادنا في هذا المجال من مناهج النقد الحديثة عند الغربيين التي اعتمدت على المعارف والعلوم المختلفة وأشدها تأثيرا علم الجمال وعلم النفس والفلسفة رغبة منهم في التوسل بما يشبه أساليب العلم وطرائقه والاستعانة بها في دراسة الشعر وتحليله.

---

[1] نورمان فريد مان: مقال: "الصورة الفنية، ص 32: ترجمة/ جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، عدد مارس، 1976م.

[2] عبد القادر أحمد رباعي "الصورة الفنية عند أبي تمام"، ص 61، رسالة دكتوراه مخطوطة على الآلة الكاتبة، كلية الأدب ولغات جامعة القاهرة: 1976م.

[3] نعيم اليافي: "الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث في مصر، " ص 83، رسالة دكتوراه مخطوطة على الآلة الكاتبة، كلية الأدب، جامعة القاهرة.

وهناك دراسات ترى أن (الصورة) ترادف الاستعمال الاستعماري، مثل كلمة دراسة الدكتور مصطفى ناصف (الصورة الادبية) حيث يقول: يستعمل كلمة صورة عادة: للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي، وتنطلق احيانا، مرادفة للاستعمال الاستعماري للكلمات ... إن لفظ الاستعماري إذا حَسُنَ إدراكه: قد يكون أهدى من لفظ "الصورة" وإن الصورة إذا جاز الحديث المفرد عنها لن تستقل بحال ما عن الإدراك الاستعماري ... الاستعمال الاستعماري يربط الفرد بالكل ويربط اللحظة بالديمومة، تنشأ الصورة حين يتسع الشعور بالاجتماعية الحياة، حتى تشمل كافة الموجودات، الاستعمال الاستعماري.

كما أن هناك من النقاد من يرى أن (الصورة الشعرية) ليست في جوهرها إلا هذا الإدراك الأسطوري، الذي تنعقد فيه صلة الإنسان والطبيعة، طالما أحس الشعراء والفلاسفة هذه الصلة العميقة يريد الشاعر أن يجعل من الطبيعة ذاتا وأن تجعل من الذات طبيعة خارجية.[1]

ويرى الدكتور/ عز الدين الاسماعيل في دراسة القيمة والتغيير النفسي للأدب أن الصورة تركيبة عقلية، تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة، اكثر من انتمائها إلى عالم الواقع.

وتلعب الصفات دورا هاما في الصورة الشعرية، ولا أدل على ذلك من أن: **ريتشاردز** في كتابه مبادئ النقد الأدبي، قد علق كثيرا من الأهمية على الصفات الحسية للصور: إن ما يعطي (الصورة) فاعليتها، ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية، ترتبط نوعيا بالإحساس.[2]

ومن هذه الزاوية تظهر اهمية (الصورة الفنية) للناقد المعاصر، فهي وسيلة التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع، وعلى إحدى معاييره الهامة في الحكم على أصالة التجربة وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق، يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاها.

[1] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 3–6، طبعة مكتبة مصر، القاهرة، الطبعة الاولى، 1958.

[2] محمد الشناوي، الصورة الشعرية الأعمى التطليلي على الغريب، أستاذ الأندلسي المساعد، كلية الأدب جامعة المنصورة.

ومع أن "الصورة الفنية" للناقد المعاصر، فهي وسيلة التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره الهامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق، يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاها.

ومع أن الصورة الفنية مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها: فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح القديم، يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي.

قد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث، وان اختلفت طريقة العرض والتناول، او تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام، الشعر ونظرياته فتتغير بالتالي مفاهيم (الصورة الفنية) ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظل قائما، مادام هناك شعراء يبدعون، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه، وإدراكه والحكم عليه. [1]

والصورة الشعرية تسهم دائما في التعبير عن رؤية الشاعر للواقع: فتصور مشاعره وأوكاره، وتحمل أصالته وتفرده: لأنها: " وسيلة ينقل بها الكاتب مشاعره ويصيغ بها خياله، فيها يسوق من عبارات وجمل: لان الأسلوب مجال ظهور شخصية الكاتب وفيه يتجلى طابعه الخاص.[2]

وترى بعض الدراسات أن الصور تركيبة عقلية تحدث بالتناسب او بالمقارنة بين عنصرين هما في أحيان كثيرة؛ عنصر ظاهري وآخر باطني وأن جمال ذلك التناسب أو المقارنة يحدد بعنصرين آخرين هما الحافز والقيمة لأن كل صورة فنية تنشأ بدافع وتؤدي قيمة وفي المقابل هناك دراسة أخرى أن المفهوم (الصورة) يمكن تحديده من خلال المنهج الجمالي، الذي يرى أن الفن "إدراك جمال للواقع، ولأن العمل الفني تشكيل جمالي لموقف من

[1] جابر عصفور، "الصورة الفنية في التراث والنقد البلاغي"، ص 5، 1980 م.

[2] مرجع سابق، ص 5، 1980.

هذا الواقع، وللصورة تصنيفات متعددة في علم النفس، وعلم جمال: "فليس هناك فقط صور ذوقية وشمسية، بل توجد أيضا صور حرارية" [1].

وكانت الدراسات الشعرية حفيا فنيا وقع عليها وجد شكله البارز في المبالغة والإمعان في تأكيد جوانب بعيدة عن المظاهر الفنية للإبداع والابتعاد عن دراسة الشعر في جوهره إلى ماهو خارجي وناء عن كنفه الإبداعي وكان هذا تحديدا في المناهج التي اتجهت إلى دراسة الشعر الظاهرة حيوية لا تنفصل عن غيرها من ظواهر الحياة المجمع وأهمها المنهج التاريخي والاجتماعي والحسي والنفسي بحيث هناك الاتجاه يرى أن إدراك (الصورة) يتم في إطار تعاون الحس والعقل فالفنان لا يدرك الحقيقة إدراكا حسيا ولا يدركها إدراكا عقليا، إلا من خلال صورة محسوسة فالعنصر الحسي يحرك طاقة الخيال لدى الفنان.[2]

وينبغي لنا نحن نبحث في نقد الصورة الشعرية أن نميز بين مجالين تبلورت فيهما جهود نقادنا هما المجال التنظيري: وحاولوا فيها إرساء مفهوم الصورة الشعرية الحديثة وأهميتها في التعبير الشعري والبحث والمقارنة بين مفهومها القديم والجديد والمؤثرات المختلفة التي انعكست على بحث الصورة تراثا ومعاصرة، والمجال التطبيقي: الذي اتضح في دراسات شعرية اختارت الصورة منهجا نقديا لدراسة شعر عصر ما أو شعر شاعر ما ولا يعني هذا التجديد في مجالين متقاطعان تماما فإن التفاعل والتعاطف والتبادل مؤلوف وشائع على نحو ملموس بينهما وإذا كان ما بالمجال التنظيري حاجة إلى التمثيل بصورة شعرية معينة تساعد الناقد على الاجلاء المفهوم وإيضاح الفكرة فإن التطبيقي لم يستعن غالبا عن مقدمة تنظيرية طويلة يعرض فيها تاريخا لتطور المصطلح ودلالاته والمؤثرات فيه الوعي واللاوعي وقمة المذاهب الأدبية واللاشعورية، وتختلف تعريف الصورة وفق المنهج وجوهرها توازن الصفات المتنافرة لإشاعة الانسجام بينهما ففيها تنسق فائق للعادة وعمادها الترتيب اللفظي للكلمات

[1] رينية ويليك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص 194.

[2] بشري موسى صالح، صورة الشعرية في نقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، سنة 1994.

حتى تذكى العواطف وتذكي الشاعر، تختلف عاطفة تعلو العواطف التي تثيرها إيقاعات وأبيات.[1]

ويعرفها **الدكتور عبد الله التطاوي** بأنها: " مجموعة علاقات لغوية، يخلقها الشاعر: لكي يعبر عن انفعاله الخاص، والشاعر يستخدم اللغة استخداما، حين يحاول أن يحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مؤلفة، ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية، المبنية على التعميم والتجريد، ومن خلال هذه الارتباطات والمقارنات اللغوية الجديدة يخلق لنا الشاعر المصور: تشبيهاته، واستعاراته، وتشخيصاته" [2] موظف من خلال ذلك ما يسمى بالجمالية ونعني بها كل من إيقاع والسجع والكناية بحيث تستحوذ على قوة اللفظ وايصال المعنى الدقيق للمتلقي.

إن الصورة هي وسيلة الشاعر الجوهرية في سبر أغوار التجربة الشعرية والكشف عن العلاقات الخفية، للواقع: لأنها: "جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والابتكار والتجويد والتعديل لأجزاء الواقع، بل واللغة القادرة على استكشاف جوهر التجربة الشعرية، وتشكيل موقف الشاعر من الواقع وفق إدراكه الجمالي الخاص وطريقة الشاعر في تشكيلة اللغوي جمالي تمثل أسلوبية في إدراك الواقع ويعرفها الدكتور/ عبد القادر القط (الصورة)، تعريفا فنيا، حيث أن الصورة الشعرية، هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص: ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب، والإيقاع والحقيقة، والمجاز والترادف، والتضاد والمقابلة، والتجانس وغيرها من وسائل التعبير والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولي التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني له أو يرسم صورة شعرية[3] قوامها كلمات إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن يخلق صورة أو أن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة او جملة يغلب عليها الوصف المحض كل صورة شعرية بطبيعة الحال

[1] دكتور: علي الغريب محمد الشناوي، أستاذ الأدب الأندلسي المساعد، كلية أدب جامعة المنصورة، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ط1، 2003، ص 21.

[2] عبد الله التطاوي: "الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد"، ص 43، رسالة ماجستير مخطوطة، بأدب القاهرة.

[3] عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، ص 438، طبعة مكتبة الشباب سنة 1978.

هي مجاز لكن من الواضح أن الصورة يمكن أن تستقي من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر ويختزل رومان فريد مان تعريفات الصورة المتنوعة إلى ثلاث تعريفات:

1- الصورة الذهنية القدرات الحسية للذهن الشاعر بطريقة موضوعية تحليلية Sensation

2- الصورة باعتبارها مجاز بمعنى ما يحدث في ذهن القارئ أي النتيجة.

3- الصورة باعتبارها أنماطا، تجسد رؤية رمزية حقيقة حدسية بمعنى الصور عبارة عن دلالات لغوية وايحاءات ترمز للمعني والعمل الفني تنتظمه ثلاثة عناصر الصورة الشعرية والإيقاع الموسيقي والانفعال وتتكئ "الصورة الشعرية على الجانب الموسيقي بما يحتويه من أصوات وأوزان وإيقاع داخلي وبما تحمله هذه العناصر الجزئية من دلالات فنية وتبدوا عبقرية الشاعر في مزج هذه العناصر الثلاثة داخل عمله يخرج لنا بناءه الفني قويا متماسكا، وهناك من النقاد من ربط الصورة والتجربة الشعرية فجعل الصورة جزاء من التجربة التي تمثل بدورها صورة كلية كبرى حيث يراها الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة نقلا صادقا فنيا واقعيا بالإضافة لأنها تخاطب المشاعر التي لا تعرف قيدا أو حد اكثر مما تخاطب الفكر وتدع للخيال حرية التخيل حول الصور المشكلة من خلال هذا العمل تظهر لنا شخصية الشاعر واضحة وجلية، فهي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به.[1]

فإن الصورة الشعرية هي الرسم للكلمات التي تتشكل في إطار نظام من العلاقات اللغوية تتجدد به طاقاتها الإبداعية ويعبر بها الشاعر عن المعاني العميقة في نفسه ويفلسف بها موقفه من الواقع، ويخلق بها عالمه الجديد، من خلال توظيف لطاقات اللغة المجازية وما تحمله من إمكانات دلالية وإيقاعية ويقرب بها من بين عناصر الأشياء المتباعدة ليجمع بين الفكر والشعور في وحدة عاطفية في لحظة من الزمن، تتجلى فيها أحلام الشاعر وطموحاته وتكشف عن سحر الشعر وما يحمله من دهشة وجدة، حيث اعتمد الأعمى

[1] محمد غنمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 417، نهضة مصر، القاهرة، 1979.

التطليلي على كل من المنهج النفسي والبلاغي فأما المنهج النفسي فإنه سار من خلال الأنماط الحسية للصورة كالصورة البصرية او السمعية والشهية واللمسية والذوقية والصورة العقلية التي تؤدي بنا إلى معرفة ثقافة الشاعر والبيئة الحضورية التي تحيط به.[1]

- تطور مفهوم الصورة الفنية:

الصورة الشعرية قديما:

حظيت الصورة الشعرية عند القدماء بالاهتمام والتحليل، وقد أكد الناقد إحسان عباس أن الشعراء قد استخدموا الصورة الشعرية منذ القديم إذا قال: "وليست الصورة شيئا جديدا فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد إلى اليوم، لكن استخدام الصورة يختلف من شاعر إلى آخر كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصور" وقد درسها العديد من النقاد العرب كعبد القاهر الجرجاني إذ يقول "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه يقوم سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه وللجاحظ أيضا قول في هذا إذ قال "الشعر فن تصويري يقوم جانب كبير من جماله على الصورة الشعرية وحسن التعبير.

الصورة الشعرية حديثا:

لقد بدأ هذا المصطلح بالظهور في أواخر القرن التاسع عشر وانتشر بمسميات عديدة كالصورة الفنية، أو التصوير في الشعر أو الصورة الأدبية والصورة الشعرية هي عملية تفاعل متبادل بين الشاعر والمتلقي للأفكار والحواس من خلال القدرة الشاعر على التعبير عن هذا التفاعل بلغة شعرية تستند مثلا إلى المجاز والاستعارة والتشبيه، بهدف استشارة إحساس المتلقي واستجابته، وفي ما يأتي بيان ذلك.

عناصر الصورة الشعرية:

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 363.

إن العناصر التي تتكون منها الصورة الشعرية تتمثل في اللغة والموسيقى وما تشتمل عليه من وزن وقافية وإيقاع، وإيحاء وتشمل كذلك في الخواطر والأحاسيس والعواطف.[1]

الصورة الشعرية والخيال:

لا بد من إشارة إلى أن الصورة الشعرية مرتبطة بالخيال فهي وليدة خيال الشاعر وأفكاره إذ يتيح الخيال للشعار الدخول خلف الأشياء واستخراج أبعاد المعنى، لأنها طريقته لإخراج ما في قلبه وعقله إلى المحيط الخارجي ليشارك فكرته مع المتلقي لذلك أن يكون الشاعر صاحب خيال الواسع الذي يتمكن من تفجير أفكاره وإيصالها إلى المتلقي.

طرق استخدام الصورة الشعرية:

تأتي الصورة الشعرية أو الفنية كما اصطلح عليها حديثا بعدة أشكال وتؤدي وظيفتها في إيصال المعنى المقصود بعدة طرق منها الرمز، والاستعارة، التشبيه، المجاز، الكيانة، وفي ما يأتي توضيح لكل منها:

1.الرمز وإيحاء:

هو لفظ قليل يشير إلى معاني كثيرة أو عميقة وهو استخدام إشارة أو صورة محددة للتعبير عن العواطف وأفكاره مجردة أي أن هناك تبادلا بين الكلمة وما يرمز إليه كقول محمود درويش، يطير الحمام، يرمز إلى السلام المفقود في وطنه.

2.الإستعارة:

وهي استعمال الكلمة في غير معناها الحقيقي وأصل الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه ووجه الشبه وأداة التشبيه كأن يقال بأن الله تعالى أخرج الناس من الظلمات إلى النور فيما

[1] عبد القاهر جرجاني: الصورة الشعرية في تصوير الجاحظ، جسور المعرفة، العدد 10، ص 188–191 بتصرف.

استعير لفظ الظلمة الدالة على الضلال لفظ النور على الهداية وكقول الشاعر فأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت وردا وعضت على العناب بالبرد".

- فقد إستعار الشاعر مثلا اللؤلؤ للدموع وهي استعارة مصرحة.

3.التشبه:

هو إلحان أمر ما بأمر آخر لوصفه باستخدام أداة التشبيه كأن يقال البنت كالقمر في الجمال وأركان التشبه في هذه الجملة هي: المشبه به وهو القمر ووجه الشبه الجمال والكاف أداة التشبيه، وقد يحذف ركن أو أكثر من أركان التشبيه كما في قول الشاعر "كأنك شمس والملوك كواكب" إذا اطلعت لم يبد منهن كوكب.

- فقد حذفت وجه الشبه هنا وهو واضح من المضمون حيث إن هذا الملك يشبه الملوك في الشجاعة وفي الكرم وفي الساحة مثلا. [1]

4.المجاز:

هو لفظ المستعمل في عير ما وضع له عادة كالقول بين الناس بان فلانا يتكلم بالدرر فكلمة الدرر هي الآلي ولكنها استعملت هنا في عير موضعها لوصف الكلام الفصيح لتشابه الكلام والدرر في الحسن وكقول الشاعر "شكا إلي جملي طول الشرى والحقيقة أن الجمل لا يشكو وإنما هو الشاعر عن كثرة أسفاره مما أتعب الجمل وقضي عليه ولو كان الجمل يتكلم لا يشتكي التعب.

5.الكناية:

هي لفظ يارد به المعني الحقيقي أو الأصلي ليدل على صفة معينة كأن يوصف فلان بأنه كثير الرماد كناية عن الكرم كما يقول الشاعر

طويل النجاد رفيع العماد.... كثير الرّماد إذ ما شتا.

أهمية الصورة الشعرية:

[1] محمود دراسة (2010): مفاهيم في الشعرية، ط1، الأردن، دار الجرير، ص 28-32 بتصرف.

إن الصورة الشعرية ليست إضافة يلجأ إليها الشاعر لتجميل شعره بل هي لب العمل الشعري الذي يحب أن يتسم بالرقة والصدق والجمال وتعد عنصرا الإبداع في الشعر وجزاء من الموقف الذي يمر به الشاعر خلال تجاربه وقد استطاع الشاعر من خلال استخدامه للصورة الشعرية أن يخرج ع المؤلف ولا شك في أن الصورة الشعرية وظيفتها وأهميتها في العملية الشعرية من أهم ما يوضح ذلك ما يأتي:

- تمثل الصورة الشعرية فكر الشاعر: إذ اختيار الشاعر لألفاظه يدل على براعة الشاعر وقدرته على انتقاء لألفاظ المناسبة التي تعبر عن الفكر.
- تمثل الصورة الشعرية واحد من المعايير التي تحكم بها على أصالة التجربة الشعرية وعلى قدرة الشاعر على التأثير في نفس كل من المتلقي والناقد والمبدع.
- يعبر الشاعر بالصورة الشعرية عن الحالات ال يمكن تفهمها أو تحتويها بدون الصورة.
- تعبر الصورة الشعرية أيضا عن العواطف الشاعر ومشاعره فتصبح الصورة الشعرية والشعور هو الصورة.
- تتيح الصورة الشعرية للشاعر الخروج عن المؤلوف كأن يجمع الشاعر بين الألفاظ المتنافرة أي غير منسجمة.
- الصورة الشعرية دور في تحقيق المتعة لدى المتلقي والتأثر فيه من خلال نقل أفكاره بصورة أوضح المعنى وتوضيحه مما يؤثر في المتلقي أكثر. [1]

- **أنواع الصورة الشعرية:**

تأتي الصورة الشعرية على ثلاثة أنواع.

- الصورة الشعرية المفردة: يكتفي الشاعر فيها بتصوير التشابه الظاهر والحقيقي بين الأشياء، ولا يستخدم المعنى النفسي.
- الصورة الشعرية المركبة: يجمع فيها بين ما تراه عينه، وما تشعر به نفسه وعاطفته.
- الصورة الشعرية الكلية: تكتمل في هذه الصورة المعاني التجسدية، والنفسية، للتعبير عن التجربة، عناصر الصورة الشعرية. [2]

[1] مرجع سابق: ص 28.

[2] مرجع سابق: ص 28-32.

- **مكونات الصورة الشعرية:**

تعتمد الصورة الشعرية على ثلاث مكونات أساسية:

- مكون اللغة: نسيج الألفاظ في التعبير الشعري يشكل الصورة التي يعبر بها الشاعر عن تجربته، فاللغة هي عماد الصورة الشعرية.
- مكون العاطفة: تعتبر العاطفة هي الروح التي تنفخ في اللفظة التي تأخذ القالب النفسي الوجداني لحالة الشاعر.
- مكون الخيال: وهو الذي يمكن اللغة والعاطفة من تحديد معالم الصورة فيتفاعل معها المتلقي شكلا ومضمونا.

المبحث الثاني: مفهوم الشعرية الجمالية:

إن اللغة الشعرية أداة التشكيل الشعري كله وبذلك فهي وعاء الذي يختص الفن الشعري، ومن أهم المصطلحات التي استحدثت في القرن العشرين بدائل للبلاغة القديمة واجتهد أصحابها من خلال سير في أغوار النص والإحاطة بأبعاده الفنية والجمالية مثال على ذلك الشعرية.

- **الشعرية الجمالية:**

هي تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي متخيل لوجود علاقة بين الشيئين تعتبر الصورة العنصر الجوهري في لغة الشعر فهي أداة الشاعر، إذن جاءت الشعرية برأي بعض الباحثين لتستكمل النقص الذي ظهر في الأسلوبية من حيث أن الشعرية لا تقف عند حد ما هو

حاضر وظاهر من البناء اللغوي في النص الأدبي وإنما تتجاوز إلى السر ما هو خفي وضمني، كما أنها تقيم اعتبارا لما ينشأ في نفس القارئ من أثر.

أي إذا كانت الأسلوبية كما يوحي مصطلحا يمكن أن تتناول أي أسلوب بما في ذلك الأساليب غير الأدبية، رغم ضعف هذا الاتجاه كما رأينا، فإن الشعرية لا يمكن إلا أن تجعل الأدب موضوعا لها فأول سؤال يجب على الشعرية أن تجد له جوابا هو ما الأدب؟ ولذلك فهي كما يقال تودوروف لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ولكنها ... تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته.[1]

وقد لاحظ بعض الباحثين تأثيرا واضحا للبلاغة القديمة على الشعرية الحديثة يقول إيفانوكس: الشعرية عندما تصورت انها صارت أبعد ما تكون عن علوم البلاغة القديمة كانت في رأيي تدور داخل نفس الإطار النظري ... بل يمكن القول بأن الصلة بينهما لم تنقطع أبدا ولكن تجاوزت النظرية الشعرية مكنت البلاغة من أن تصبح نظرية في الأدب، أو علما للأدب بعد أن كانت مجرد نظرية في الاتصال والتواصل لا سيما في النصف الثاني من القرن العشرين عندما ظهر ما يعرف بالبلاغة الجديدة، وبأساليب متعددة من أهمها المشابهة والتجسيد والتشخيص والتجريد.

بالإضافة إلى ذلك، ومهما يكن من أمر فإن الاهتمام الفني الجمالي لم يفارق المباحث الشعرية ويكفي للتدليل على صحة هذا الأمر أن نذكر تقارب مصطلحي الوظيفة الشعرية الجمالية حتى انهما يستعملان في كثير من الأحيان مترادفين، بيد أن العوائق التي واجهت العلماء من قبل في توصيف الجمال هي التي واجهتها الشعرية في بحثها عن مكمن هذا الجمال في العمل الأدبي، فلا غرو أن وجدنا بعض أعلامها يعترفون بأن الشعرية لا تستطيع أن تطرح على نفسها شرح الحكم الجمالي كمهمة اولى فغدا طموح هؤلاء هو أن يمر جسر بين الشعرية والجمالية وعندما يمكن أن يطرح من جديد وإذا كانت الشعرية تحيل

[1] مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، دار النشر، الأردن، مكتبة لسان العرب، ط1، 2011، ص 10.

من حيث المصطلح إلى جنس أدبي محدد هو الشعر وربما كانت كذلك في بداياتها فإنها تحولت بعد ذلك لتوسع اهتماماتها إلى الأدب كله لتصبح كلمة الشعر وتعني التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه القصيدة.[1]

أي أن التأثير الجمالي أصبح هو محل اهتمام الدارسين، ومادام التأثير الجمالي ليس مقصور على الشعر بل هو قاب لأن يوجد في أي أثر أدبي مهما كان جنسه وطابعه، فإن كلمة الشعر أصبحت بدور تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية، وهذه الفكرة كان قد عبر عنها الأدبي والشاعر الفرنسي بول فاليري قال **كل كتابة أدبية هي شعرية** ولذلك عده بعضهم الأب الروحي للشعرية ومع هذا جنح النقاد والباحثون إلى مصطلح آخر ربما راوه أو في بفرضهم هو مصطلح الأدبية ف **تودروف** جعل الأدبية هي موضوع الشعرية وجون كوهن يتحدث في كتابة بنية اللغة الشعرية عن الشعرية ولكنه في كتابة الآخر اللغة العليا يتكلم عن الأدبية لما يعني أنه وسع المصطلح الأول وجعل الثاني شاملا له أي أن الأدبية وفق هذه الرؤية أشمل من الشعرية ولذلك رأينا أن نتناول هذا المصطلح أيضا لنتبين المنحى الجمالي لمفهومه.

مفهوم الشعر:

هو الكلام الموزون المقفى الذي يدل على معنى بعينه ويقسم إلى أكثر من قسم ويحتوي كل قسم على مجموعة من الأبيات الشعرية تعرف بالنظم، فالشعر يمثل المظهر المثالي للغة الأدب عند الأسلوبيين بما يجنح إليه من عدوى وانزياح عن المستوى العادي للغة، فهو يعمد إلى استخدام المفارق واللبس وتغير المعنى ... والترابط غير العقلاني للمقولات النحوية كالتركيز والتأنيث وأزمنة الفعل، ويربط النقاد بين هذا الانزياح وبين التأثير الجمالي للشعر حيث يحدث التداخل بين الرسالة والشفرة فتتطابقان عندما تستعمل الشفرة

[1] مرجع نفسه، ص 11.

على أنها رسالة والرسالة أنها شفرة فالأثر الجمالي كما يرى لوتمان، ينتج عن التردد أو الصراع في وعي القارئ بين النظامين للاتصال النظام الاشاري العادي.[1]

والنظام الشعري الايحائي والغرض الأساسي للشعر ليس شرح المسائل وتقريبها إلى الأذهان ولكنه الايحاء بالحقائق والاحساسات ويرى كوهن أن الشعر لغة مثيرة وهو من هذه الزاوية يختلف عن اللغة غير الشعرية التي هي اللغة مثيرة.

وهو يجعل التقابل بين (مثير) – (مثير) ملائما للتقابل بين (الشعر) --- (لا شعر)

ومن أهم وسائل الايحاء في الشعر استخدام الصور والمجازات التي تمكن من الاحتفاظ بشكل الرسالة وتسجيلها بوصفها شكلا باقيا وغير قابل للتفسير كما أن اللغة الشعرية تعتمد على الانزياح لبلوغ غاياتها من إثارة وإيحاء وتصوير ولكن هذا انزياح لا بد أن تكون له خلفية يقاس إليها هذه الخلفية هي اللغة القياسية التي ينعكس عليها التعريف المعتمد لمكونات اللغة القياسية من أجل تحقيق الهدف الجمالي وفق هذا هي النمط أو المعيار الذي يمثل المستوى العادي غير المنزاح في مقابل اللغة الشعرية.

ويعد النشر أشهر معيار اتخذ مقابلا للشعر وبالتحديد عند جون كوهن الذي بين نظريته في تفسير اللغة الشعرية على هذا الأساس فهو يقول بما أن النثر هو المستوى اللغوي السائل يمكن أن نتخذ منه المستوى المعياري ونجعل الشعر مجاوزة تقاس درجته إلى هذا المعيار وأهم خصائصه الشعرية جعلت أساسا للتميز بين اللغة الشعرية ولغة النشر منذ القدم هي الوزن والقافية عندما عرف للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى ولكن هذا التعريف لا يمكن أن يكون موضع اتفاق وتسليم لأنه لم يراع إلا العامل الصوتي.[2]

وخصوصية البناء المعنوي وكلاهما يساهم في عملية الايحاء ويفرق كوهن بين ثلاثةّ أنماط القصيدة الشعرية ومنف هذه الأنماط مع النشر بالنظر إلى العامل الصوتي

[1] مرجع نفسه، ص 23.

ينظر إلى الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية.

[2] مرجع سابق، ص 24.

والعامل المعنوي وقف الشكل الآتي فالشعر التام يتميز عن غيره من الأنماط بحضور الجانبين الصوتي والمعنوي بينما يغيب العنصر الصوتي في قصيدة النشر ويغيب العنصر المعني في النثر الموزون (المنظومات العملية مثلا) أما النشر التام فلا يتضمن أيا من العنصرين كوهن بالعامل الصوتي ذلك الشكل الذي تقوم به لغة الشعر للأصوات بصورة لافتة ومقصودة ومتميزة عن لغة النشر، بحيث لا تكون التكرار والتناسب والتوازي والوزن والقافية أهم مظهرين لهذا التشكيل الصوتي وهذه الظواهر الصوتية فمن خلال القافية والترصيع الذين يشكلان وسيلتين رئيسيتين في الشعر التقليدي ينزع الشاعر إلى أن يحد من الفروق فالصوت يستخدم لا باعتبار وحدة متميزة ولكن العكس باعتباره وحدة مشوشة ويبدوا إذن أنه يهدف إلى مضايقة وظيفة الوسيلة اللغوية كما أنه يريد أن يلط ما ينبغي أن يكون مميزا يمكن تلخيص ظواهر البناء الصوتي في الشعر عند كوهن في العناصر التالية:[1]

1. الوقفة العروضية المخالفة للوقفة التركيبية التي يحترمها النثر عادة.
2. القافية التي لا تكتسب صفتها إلا بوقوع النبر عليها ولا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعني.
3. الجناس الذي عده كوهن إلى جانب القافي من خصوصيات الشعر دون النثر.

- **عناصر الوظيفة الجمالية:** تولنا مادة البلاغة العربية عناصر كثيرة ذات بعد إجرائي مميز، إذا يمكننا بواسطتها الولوج إلى عالم النص وإستكناه جمالياته.

أولا: الانزياح

يرى بعض الدارسين أن البوسبتزر[2] هو الذي جاء بمصطلح الانزياح حيث لفت انتباهه عند قراءاته للروايات الفرنسية الحديثة تلك التعبيرات التي تميزت بابتعادها عن الاستخدام العام غير أن هذه الظاهرة لم تستوقف سبيتزر وحده ف ثورن لاحظ أيضا عند تحليله لقصائد الشعر أن الملمح الأكثر لفتا للنظر فيها هو الأبنية غير النحوية واستخلص ثورن أن الإيراد

[1] مرجع سابق، ص 26.

[2] كوهن، النظرية الشعرية، ص 361.

غير العادي او المغاير للنمط المصور للغة هو ما ينجز لغة الأدب ولغة الشعر خاصة وهكذا عند الانزياح دعامه نظرية لعدد من المدارس برغم ما بينهما من اختلاف من حيث المنطلقات والمناهج غير أن الانزياح لم يكد يستقر في مصطلحه وفق مفهومه لدى الباحثين فمن حيث المصطلح أحصى المسدي من الألفاظ التي قصد بها التسعير عن الظاهرة اثنتي عشرة لفظة من قبيل التجاوز والانحراف والاختلاف والإطاحة والمخالفة والشناعة، والانتهاك وخرق السنن واللحن، والعصيان وغيرها وهذا التعدد ليس ناتجا عن مشكلات الترجمة بقدر ما هو تعدد في المصطلحات المستعملة من قبل المنظرين الغربيين أنفسهم كما أن ما أورده المسدي لا يمثل جميع ما ذكر بهذا الشأن فجاكسون مثلا جاء بمصطلح آخر هو خيبة الانتظار، يقول صلاح فضل[1] ومن الطريف أن يلاحظ بعض النقاد الغربيين أيضا تعدد الكلمات التي تشير إلى نفس هذا الإجراء بدءا من بول فاليري الذي كان يفضل كلمة يمكن ترجمتها بأنها تجاوز وبالي الذي استخدم كلمة الخطأ في المعنى ذاته كما أن سبيتز الأسلوب الألماني هو الذي فضل كلمة انحراف ووظفها إلى أقصى مدى.

ويتفق الباحثون على الأثر الجمالي لظاهرة الانزياح وان اختلفوا في تعليله وقد ذكرنا أن الجدة والغربة التي يحققها الانزياح ويسميه المجاوزة له هدف خاص وهو فك بناء اللغة ورفض الوظيفية الاتصالية لها والتحويل النوعي للمعنى الموصوف والمعنى التصوري معنى الشعوري والانزياح يقصد به الانزياحات الداخلية في البنية اللغوية السائدة في نص ما.

ثانيا: التوازي:

يعد التوازي من بين أهم مقومات الأدبية عند علماء الأسلوب ومنظرته إذ لا يقل أهمية عن مبدأ الانزياح والحديث عن التوازي يعود بنا إلى المبادئ التي أشار إليها علماء الجمال وركزوا عليها في تفسير الظاهرة الجمالية وأهمها على الإطلاق مبدأ التناسب الواحد في التنوع وقد حافظ هذا المبدأ على حضوره عند دراسي الأسلوب والأدب حيث لاحظ هؤلاء أن العناصر اللغوية في النصوص الأدبية تشكل وفق علاقات شتى في قوام الأسلوب يقول

[1] المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 174.

شبليز من الواضح أن الأسس الاسلوبية (التطابق والتقابل) ترتبط ارتباطا وثيقا الجنسين من الجمال وهما الانسجام والاختلاف، ويمثل ما تعددت المصطلحات وتنوعت لتدل على ظاهرة واحدة عامة هي الإنزياح تنوعت المصطلحات الدائرة في فلك التناسب، أيضا من قبيل الايقاع والتكرار والموازنات والتوازي وغيرها فاجون كوهن الموازنات، مع الوزن أحد مستويي بنية اللغة الشعرية ويوري لوتمان جعل التكرار أحد ركني البنية الشعرية والبنية الفنية كلها، والمصطلح التوازي الذي جاء به جاكسون وقصد به تماثل او تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة وهو شكل من أشكال التنظيم النحوي يتمثل في تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر متشابهة في الطول والنغمة والبناء النحوي والتوازن عنصرا مركزيا في تكوين الرسالة الشعرية. [1]

ولكن التوازي لا يعني تكرار عناصر متساوية او المتشابهة فحسب وإنما يعني العناصر المتعارضة والمتضادة أيضا حيث تحكمه المتشابهة أو المتضادة والكلمات المترادفة أو المتضادة أو المتخالفة والتراكيب ذات العناصر النحوية المتشابهة او المتعاكسة كلها يمكن ان تشكل مظاهر التوازي بانواعه.

ثالثا: الإيحاء

الإيحاء مقوم آخر هام من المقومات الجمال الفني للأساليب الأدبية وهو لا ينفصل عن المقومين الذين سبق الحديث عنهما فمن جهة يعد الإيحاء أحد أهم أغراض الانزياح من حيث ان كل الانزياح إنما يهدف إلى الانتقال من مستوى اللغة الاشاري إلى المستوى الايحائي، ومن جهة أخرى تساهم أشكال التناسب المختلفة في توليد الايحاء ويعرف المسدي سمة الإيحاء بانها حضور دلالة في الكلام ليس في عناصر ما يرتبط مباشرة فالايحاء بهذا المعنى تعبير غير مباشر او معنى ضمني يستشف من ثنايا النص ذلك أن اللغة لا تعين فقط أو تشير وإنما هي توحي أيضا وتمدنا بقيم مكملة للدلالة المباشرة وهذه الخاصية هي السير في الطابع الجمالي لأدب برأي بعض الدارسين ك جوهانسن الذي يرى أن من الممكن الحديث عن الدليل الجمالي او الأدبي بوصفه مكافئا للدليل الايحائي فهو يطابق بين الدليل اللغوي والدليل الجمالي للأدب، كما أن هناك اتجاها يرى أصحابه أن المدخل المناسب

[1] مرجع نفسه: ص 48.

لدراسة لغة الأدب هو ظلال المعنى أو الإيحاء وحجتهم في ذلك أن العمل الأدبي الفني ليس موضوعا بسيطا بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية وذو سمة مركبة مع تعدد في المعاني والعلاقات وهذا يقتضي عدم الاقتصار على الدلالات المعبر عنها مباشرة فحسب بل مراعاة تلك الإيحاءات التي تنشأ عن تعدد المعاني وتشابك العلاقات وإذا كان الأسلوبيين يتفقون على الاعتراف بقيمة الايحاء وحضوره الدائم في الأساليب الأدبية هذا على الرغم من استعصاء ظواهره على الدراسة احيانا وفق المنهج الأسلوبي الذي يتوسل باللغة ويرتكز على وحدات ذات دلالة مباشرة واستنادا إلى هذا وجد تقسيم الدلالة المتقارف عند علماء اللغة والأسلوب إلى الدلالة المطابقة أو تعيين ودلالة الإيحاء.[1]

الجذور الشعرية العربية في النقد العربي القديم:

عرفت الشعرية جذورا نقدية عند العديد من النقاد العرب القدامي، منهم إبن رشيد الفرابي، إبن سينا، والحازم القرطاجي الذي إستخدم منها بما يقارب معناها الاصطلاحي في القرن السابع هجري هكذا إنحصرت الشعرية في النقد العربي.

انحصرت الشعرية في النقد العربي القديم في مجال الشعر كونه المظهر السائد من مظاهر الإبداع الأدبي في تلك الحقبة فقد شغل مكانة مرموقة في نفس العربي فهو مبالغ حكمتهم والحافظ لتاريخهم وانسيابهم، حتى اعتقدوا أن الشاعر ليس إنسانا عاديا وإنما له شيطان يوحي له بقول الشعر والنقد الذي صاحب هذا النوع من الشعر تميز باعتماده على الذوق الشعري والمفاضلة بين الشعراء ونظرا لاهمية النقد فقد أقيمت امكنة خاصة يتوافد عليها الشعراء لعرض شعرهم على الجمهور والاحتكام إلى من له خبرة في هذا المجال وأهم من عرف بذلك النابغة فقد كانت تضرب له قبة حمراء من آدم بسوق عكاظ فتأتيه الشعراء تعرض عليه أشعارها.

[1] مرجع نفسه: ص 52.

لم يخلوا الشعر الجاهلي من معايير وقواعد التزام الشاعر بتلك الخطوط العريضة في بناء القصيدة والتي تم التعارف عليها ولا يمكن بأي حال الخروج على منوالها كالابتداء بالوقوف على الأطلال ثم ذكر الرحلة والصيد والراحلة ثم الموضوع الرئيسي للقصيدة كالمدح أو الفخر او الهجاء، لا نهمل أهم ميزة للشعرية الشفوية وهي الانشاد والغناء فقد كانت له في الجاهلية تقاليد خاصة استمرت في العصور اللاحقة، ومع مجيئ الإسلام انبهر العرب بهذا النص القرآني الذي تحداهم في لغتهم مركز اعتزازهم، فنجم عن ذلك انبثاق الدراسات اللغوية التي جعلت القرآن محورا لها يتفحص ألفاظه ومعانيه والبحث عن مكامن الإعجاز فيه من بينها مجاز القرآن لأبي عبيدة ت 209 هـ معاني القرآن للفراء ت 207 هـ ... منذ ذلك الحين بدأ العلماء في تدوين الشعر وتأليف الكتب في مختلف المجالات خاصة اللغوية والنقدية منها.[1]

ومن هؤلاء نجد ابن سلام الجمحي ت 232 هـ صاحب كتاب طبقات فحول الشعراء الذي حاول من خلال وضع أسس وقواعد للشعر الذي يعتبره صناعة فهو يرى أن "للشعر صناعة وثقافة يعرفها اهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان، ويظهر قرب مصطلح الصناعة من مصطلح الشعرية من حيث المفهوم والذي يعني قواعد ومعايير بناء الإبداع الأدبي فالشعر باعتباره صناعة تحتاج إلى دقة واتقان وكذا لا بد له من الخبرة والمهارات حتى يخرج منتوجه في أحسن صورة.

والحق أن ابن الاسلام لا يتحدث هنا عن الشعرية وحدها وكيف تتهيأ للشاعر، ولكنه يتحدث أيضا عن كيفية اهتداء الناقد إلى معرفة المستوى الفني في الكتابة الشعرية فمبادئ الصناعة للشعر التي اوردها ابن سلام في كتابه يحتاجها الشاعر في نظم القصيدة كما يحتاجها الناقد في تمحيص النصوص الشعرية وإبداء آراءه حولها.

أبو نصر الفارابي (339 هـ): من بين النقاد المتأثرين بالفلسفة اليونانية ولقد أورد مصطلح الشعرية في كتابه الحروف مع أنه لا يحمل كل عناصر المفهوم الحديث للشعرية إلا أنها

[1] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر (د.ط)، (د.ت)، ج1، ص 5.

تخفي ملامح توحي بالمبدأ الأساسي لهذا فالتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وترتيبها وتحسينها فيبتدي حين ذلك في أن تحدث الخطيبة أولا ثم الشعرية قليلا فالخطيبة هي السابقة أولا ... وبعد الدربة تحدث معاني الشعرية ... ولا يزال ينمو ذلك قليلا إلى أن يحدث الشعر ... فتحصل فيهم الصنائع القياسية صناعة الشعر لما في قطرة الإنسان في تحري الترتيب والنظام في كل شيء ينطلق الفارابي في مقولته هذه من كون الشعر أرقى الدربة لأدبي أن الشاعر لا يكتسب القدرة على نظم الشعر إلا بعد الدربة المستمرة كما أنه يعلي من شأن الشعر كونه نابع من نفس الإنسان وما ذلك التنظيم الذي يحويه إلا الانعكاس لفطرة الإنسان [1] التي جبلت على حب الترتيب والنظام سواء في أنظمه أو حتى في سماعه فتلك الأنغام والأوزان المنظمة للشعر تحدث لا محالة راحة واطمئنان في النفس البشرية وهنا تكمن تأثيرات الفلسفة اليونانية في نقد الفارابي، ويعتبر حازم القرطاجي (684 هـ) من بين النقاد العرب الذين يظهر تأثير الفلسفة اليونانية في نقدهم ويظهر ذلك بداية في تعريف الشعر بأنه كلام موزون مقفي من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها او منصورة بحسن هيأة تأليف، الكلام أو هوة صدقة أو قوة شهرته، او مجموع ذلك وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من اغراب فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها لقد جمع هذا التعريف بين الرؤيتين العربيةواليونانية للشعر فالعربية تتجسد في كونه موزونا مقفي أما المحاكاة ناجمة عن تأثره بترجمات كلا من ابن سينا والفارابي في كتاب فن الشعر لأرسطوا كما جمع أيضا هذا التعريف بين الجانبين الشكلي والمضموني للشعر وحازم يؤكد أن عملية المحاكاة من مصدرها الذي نبعث منه إلى أثرها الذي تخلقه، تتكامل فيها العناصر أربعة اولها العالم ... وثانيها المبدع وثالثها العمل الذي يشكله المبدع ... ورابعها المتلقي... فقد شمل تعريفه العناصر الأربعة التي تعتبر

[1] عبد الملك مرتاض، مفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي، مجلة بونه للبحوث والدراسات، ع 7– 8، 2007: ص 18.

أساسا للإبداع وحازم من أوائل النقاد الذين اهتموا بالمتلقي، ويتجسد ذلك في تعريفه من خلال دور الشعر في تحبيب أو تكريه الشيء المتلقي وذلك اعتماد على الخيال والتخييل ومن هنا يصبح العمل الفني محاكاة لو نظرنا إليه من زاوية علاقته بالواقع ...ويصبح تخيلا لو نظرنا إليه من زاوية القوى النفسية التي تبدعه ويصبح العمل الفني تحييلا ... من زاوية القوي النفسية التي تتلقاه فالمحاكاة تكون نتيجة علاقة المبدع بواقعه اما التخييل فهو تجسيد تلك المحاكاة داخل العمل باعتماد عنصر الخيال أما التخييل فهو الأثر الذي يتركه العمل الفني في المتلقي.[1]

-جذور الشعرية الغربية:

إن المتتبع لهذا المصطلح عند الغرب يلاحظ أنه لا خلاف بين النقاد الغربيين حول هذا المصطلح من الناحية الشكلية فقط اختلاف بين الفرنسيين Poétique وعند الإنجليز Poétics فقد كان أرسطو هو أول كتاب تكلم عن هذا الموضوع وإذا عدنا إلى مصطلح Poetics فهناك من يرى أنه يتكون من ثلاث وحدات:

- Poeim: وهي وحدة معجمية Lexeme تعني في اللاتينية "الشعر"
- Ic: وهي وحدة مورفولوجية Morpheme تدل على النسبة، وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي.

الدالة على الجمع تعود الملامح الاولى لهذا المصطلح إلى الحضارة اليونانية التي ضربت بسهمها في مختلف العلوم التي قام الغرب بتطويرها بعد قرون عدة وتعد المحاكاة هي السبب الأول الذي يرجع إليه الشعر أما السبب الثاني فهو أن الناس يستمتعون برؤية واستماع للاشياء من جديد أي تتيح فرصة الاستدلال والتعرف على الأشياء، فقد ربط اليونان عملية الإبداع ككل والشعر بشكل خاص بالقدرة على المحاكاة والتقليد لما هو واقعي او متخيل ولهذا سنحاول تحديد معنى المحاكاة لدى أفلاطون أولا ثم أرسطوا حتى نستطيع

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير،لبنان، ط2، 1982، ص 198.

الوقوف على النظرة المختلفة لكليهما لهذا المبدأ (مبدأ المحاكاة) وستكون البداية مع أفلاطون إذا أخذنا بعين الاعتبار عامل التقدم الزمني.[1]

المحاكاة عند أفلاطون:

يعتبر أفلاطون من الأوائل الذين اهتموا بمصطلح المحاكاة وربطه بالفنون الابداعية فالمحاكاة اصطلاح ميتفازيقي الأصل استعمله سقراط وأفلاطون فقد قال سقراط إن الرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت كلها أنواع من التقليد، ومفهوم التقليد عند سقراط وأفلاطون ... أساسه أن الوجود ينقسم إلى ثلاث دوائر الأولى: عالم المثل والثانية عالم الحس، وهو الصورة للعالم الأول والثالثة: عالم الظلال والصور والأعمال الفنية فالمنتوج الابداعي في نظر أفلاطون يبتعد بثلاث درجات عن الحقيقة الأصلية الموجودة أصلا في عالم المثل أي أنها بعيدة كل البعد عن الإنسان وبالتالي فالأعمال الفنية هي تقليد باعتبار الدوائر الثلاث المكونة للوجود في نظر أفلاطون وقد تناول هذا الأخير الشعر في موضعين من محاورة الجمهورية إذ تحدث عنه في الباب الثالث ولم يحكم عندئذ برفض الشعر كله من الجمهورية بل اعتراض على الشعر التمثيلي الذي وصفه بأنه شعر المحاكاة ... وهو لا يبين للسامعين طريق الصواب والخير ... أما الشعر الغنائي والملحمي والتعلمي فقد كان معجبا به لأنه يعبر عن حقائق ومثل سامية ... ومن هنا فهو لا يطلب في مدينته الفاضلة إلا أناشيد مدح الآلهة والأبطال. إن أفلاطون في نظرته للمدينة الفاضلة استند إلى كل ما من شأنه أن يقيم حضارة على أسس [2].

أسس متينة من جميع النواحي السياسية والاجتماعية والاقتصادية وحتى الفنية منها فهو يدرك ما للفن من دور كبير في بناء قيم الشخصية الفرد الذي يعده لبناء هذه الجمهورية لذلك فقد حاول اقتصار الشعر في الجانب الموضوعي الذي يخدم مصالح الدولة من خلال تمجيد الأبطال والآلهة وجعلهم النموذج المحتذي، لأن الشاعر الذي مهمته المتعة فحسب

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص 10.

[2] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 1998، ص 26.

... ينقل الأمور المنفرة التافهة بمهارة ... مما يؤدي في نظره إلى إشارة العواطف فالاهتمام بالعواطف ومحاولة إثارتها في نظر أفلاطون من الامور التي تسبب انهيار القيم ومن ثم انهيار الحضارات، ومن خلال هذا نجد أن أفلاطون يتبنى مفهوما خاصا للمحاكاة يتماشى مع ما يراه مناسبا للجمهورية الفاضلة.[1]

المحاكاة عند أرسطو:

يعتبر كتاب "فن الشعر" اول كتاب تاريخ الانسانية يتكلم عن الأشكال الفنية والتي من بينها الشعر فقد "ترجم العرب القدماء" أبو بشر متى بن يونس 328 هـ تحت عنوان أبو طيقا "وتعتبر المحاكاة هي المبدأ الأساسي الذي يقوم عليه هذا الكتاب كما أن نظرة أرسطوا للمحاكاة تختلف عن نظرة أستاذة أفلاطون، يطرح أرسطوا المحاكاة بوصفها قانونا للفن بشكل عام غير أن الاختلاف الفني الذي استخدمت فيه فهي في الرسم مغايرة لما هي عليه في النحت أو الموسيقى او الشعر وذلك اختلاف الوسائل التي تتراوح بين الألوان او الأصوات، أو تعتبر بواسطة كلمات وهذا ينعكس لا محالة على الطريقة والموضوع كما يعد أرسطوا المحاكاة أساسا لكل فن ومن بينها الشعر إذ يقول ويبدوا بأن الشعر بوجه عام قد نشأ عن سببين كليهما أصيل في الطبيعة الانسانية.[2]

فالمحاكاة فطرية، ورثها الانسان منذ طفولته، كما أن الإنسان على العموم يشعر بمتعة ازاء أعمال المحاكاة، فالميل إلى المحاكاة التي جبل عليها الإنسان هي التي تدفع الشاعر إلى النظم وهذه النظرة الموضوعية، والعقلية للشعر تختلف من دون شك عن تلك النظرة التي سادت في العصر اليوناني التي تقوم على اعتبار الشاعر ليس انسانا عاديا وإنما هو شبيه بالإله، وأن له آلهة، توحي له يقول الشعر، وبالتالي دحض تلك النظرية الميتافيزيقية حول الشعر، أما سر المتعة الذي تحدثه المحاكاة فهو يعود إلى إتاحة فرصة الاستبدال والتعرف على الأشياء وهذا شيء فطري في الإنسان.

[1] امير حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1994، ص 50.

[2] احسان عباس، فن الشعر، دار صادر، دار الشروق، عمان، بيروت، ط1، 1996، ص 17.

اما عن علاقة الشعر بالواقع فالمحاكاة الأرسطية لا تعني نسخ الواقع فالشاعر لا يتلزم بالأحداث كما هو الحال بالنسبة للمؤرخ ولكنه يقدم رؤية فنية وجمالية لها فالفنان او الشاعر له الحق في تقديم نظرته الخاصة للأشياء كما هي موجودة في الواقع ولهذا حدد أرسطوا ثلاثة طرائق يسلكها المحاكي لما كان الشاعر محاكيا شأنه في ذلك شأن المصور، وأي محاك آخر فإنه يجب عليه بالضرورة ان يسلك في محاكاة الأشياء احدى هذه الطرق الممكنة الثلاث:

أ- ان يحاكي الأشياء كما كانت ان تكون.

ب- أو كما يحكي عنها، او يظن أن تكون.

ت- أو كما يجب ان تكون إذا أدرجنا هذا القول ضمن البنية العامة للشعر فيمكن أن نعد ذلك طبعا خياليا يضفي على الشعر ميزة خاصة اما حيث اللغة والوزن فأرسطوا لم يهمل ذلك لأنه يحق للشاعر أيضا أن يجري على الكلمات التحويرات اللغوية المتنوعة. أي أنه يملك حق الانزياح باللغة عن مسارها النفعي التواصلي إلى مسار جمالي فني يحقق للابداع هدفه المنشود وهذا الاستخدام الخاص للغة يكون فقط مصرحا به لدى فئة الشعراء ممثلا ما يسمى اليوم بالجانب البنائي في الشعر، أما من حيث الوزن الذي يخص النظم دون النثر فلم يغفل أرسطوا الخوض فيه إذ يرى أن هناك فن آخر يحاكي عن طريق استخدام اللغة وحدها سواء كانت تلك اللغة نثرا أو شعرا فغذا كانت شعرا فإنها قد ستخدم جملة من الأعاريض المتنوعة او نوعا واحدا منها فأوزان الشعر المتنوعة ويحق للشاعر أن يختار من بينها ما يناسب موضوع شعره.

يختلف أرسطوا عن أستاذه أفلاطون في رؤيته للمحاكاة، فالشعر في نظره يبتعد بدرجة واحدة عن الحقيقة وليس بثلاث درجات كما هي رؤية أفلاطون، كما أن دور الشعر في نظر أرسطوا إيجابي في كل الأحوال فهو يدافع عن الشعر القائم على المحاكاة حتى لا تبقى العواطف المستثارة حبيسة في مكانها بل ان تفريغها يتم بمساعدة المأساة وهذا هو التطهير الذي يزيح من نفوس المتفرجين عنصرية الخوف والشفقة فتكون مهمة الشعر في تأثيره

العكسي الذي وصفه أفلاطون، فدور الشعر في نظرة أرسطو هو التطهير، إنطلاقا من ذلك فقد مثل كتاب أرسطو "فن الشعر" نواة حقيقية للشعريات التي جاءت بعده، ولقد وصف الشاعر كثيرا كانت فيها (صورة شعرية) كثيرة فمن أين أستقي هذا الوصف الذي يحتاج إلى أبصار أن الجواب على هذا السؤال يتضح إذ ما حددنا المصادر العامة التي تأخذ منها نذكر على سبيل المثال الصور الشعرية.[1]

موقف الإسلام من الصورة:

كانت السبب الآخر في ضياع النصوص الشعرية والبحوث التقليدية التي تعنى بالصورة، والمعلوم أن عبادة الأصنام صلة وثيقة بتقديس الصورة Images ترصد القدماء، فجعلوا الصنم والصورة واحدا لأن قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتان بها والاعظام لها، كذلك حكم الشعر فيها يصنعه من الصور ويشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني.[2]

وهذه الآراء نتاج تفشي عبادة الأصنام قبل الإسلام بعد اصطناع عمر وابن حي لها واعتياد الأوائل على رسم صور موتاهم واستحالة ذلك الشيء من التقديس ثم تطورت عبادة الصور المرئية الملموسة (الأصنام والأوثان) إلى عبادة الصور المرئية غير الملموسة (الشمس والقمر والنجوم) إلى عبادة الصور المتخيلة (الجن والملائكة) حتى شاعت فكرة الرمز في صور المعبودات وربما رمزت عبادة الشجرة إلى تقديس الحياة ورمزت عبادة هبل إلى تقديس الشمس، وعبادة ود إلى تقديس الرجل وسواع إلى تقديس المرأة وقادهم تقديس النجوم إلى تصويرها فتخيلوا الزهرة حسناء تنزل الأرض لغواية هاروت وماروت والثريا بقرة أثيرية او ثورا سماويا، ونظرا لأهمية صور الأجرام السماوية عند العرب وعمق تأثيرهم في نفوسهم فقد دعاهم القرآن الكريم إلى التفكير في أمر السماء والتأمل في آلاء خالق الكواكب ومصورها ومقدر حركاتها وأعمارها فسبحان خالق الشمس والقمر والشعري.

[1] أرسطو، فن الشعر، ص 215.

[2] الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة 275 وانظر، محرز د. جمال محمد، التصوير الإسلامي ومدارسه.

ونظرا للاهمية ذاتها فقد التفت الشعراء إلى السماء ومشاهدها ورموزها ولا بد أن يكون النقد الأدبي البسيط زمنذاك قد التفت إلى آفاق هذا الشعر وعقد تحت خيمته الموازنات بين الشعراء الذين ألف بعضهم بيوت العبادة وقد ضمت أنماطا من الأصنام والأوثان مختلفة الصورة بعضها ينحت من خشب ثمين نادر والآخر يصاغ من الذهب أو الفضة أو النحاس أو الأحجار الكريمة وسوى ذك يصنع من الحجارة، و(الصنم ما كان له جسم أو الصورة فإن لم يكن له جسم أو صورة فهو وثن ... والضمة الصورة التي تعبد، وأشار الجاحظ إلى متانة الوشائج بين الصورة والصنم، بالإضافة إلى ذلك وقد صرف هذا الأمر النبوي العرب عن الصور أو جعلهم يتخرجون في أمرها وكان معاوية يقول (إن رسول الله نهي عن تسع وأنا أنهاكم عنهن ... ألا منهن الغناء والنوح والتصاوير والشعر والذهب وجلود السباع كالخز والحرير).

واجتهد نفر من المسلمين أن تحريم الصورة منصرف إلى صورة الإنسان والحيوان فحسب ولهذا زينت القصور والسجاد بالغصون والأوراد وحلت الزخرفة محل التصوير المشخص وصرنا نجدها تتناول عناصر التوريق للابتعاد عن التجسيم بحيث كان يستغني عن العمق المنظور او يكاد ومع هذا التحرج لم تختف صورة الإنسان أو الحيوان تماما فقد نقشت بعض البسط بصور الحيوان وجرت محاولة رسم الكعبة التي التهمتها النار، وحرص عبيد الله بن زياد على تزيين قصره ذي الأبهة بصور الآدميين والحيوانات والنباتات ويتأتى لنا من هذا العرض قدم شغف العرب بالصور الجميلة منذ العصر القبلامي وقد اكتشف عبد الله ابن جدعان نفقا طمه التراب.[1]

فدخل منه في نهج ضيق طويل مفض إلى قصر ذي قاعات وباحات ورأى بعين المأخوذة بالدهشة تماثيل متقنة الصنع كأنها لبراعة صانعها تتنفس وتنطق وكان بعض هذه التماثيل يتحرك آليا زد على هذا قصر غمدان الذي عد أعجوبة عصره فقد صمم بحيث يتهيأ

[1] عبد الاله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، القدامة وتحليل النص، ط1، سنة 1997، ص 16.

حراسه المقدودون من البرونز الخالص للاجهاز على الغرباء ثم تزأر أسوده الحجرية متجاوبة مع الريح أما قبابه العالية المطلية بالزئبق المخدوم فتبدوا للناظر كأنها سماء تبرق وترعد وتمطر وقد شاهد ميمون بن قيس بكري (الأعشى) في قصر الأمير مسروق بن وائل قاعات كبيرة وباحات خضراء ومسرحا ترقص فيه الراقصات ومن مزادنات ملابس شفيفة موشاة بريش الطيور مطرزة بصور الرجال.

ومما زاد النقاد المسلمين تحرجا في قبول النظرة إلى الجهال الشعر من خلال صوره الفنية هو ارتباط خلق الشعر بالرئى من الجن والدلالات تقرب بين المفهومات، الرؤيا والتصوير والتخيل، فكان النبي صلى الله عليه وسلم يقول: { من رآني فقد رآني فإن الشيطان لا يتخيل بي، تعني الرؤيا والثانية تعني الرؤية، بينما يتوهم الشاعر قدره على توحيد الحلم واليقظة فكأنه الذي رأى كل شي).[1]

-الخيال في الصورة الشعرية: [2]

للخيال دور فائق في ابداع الصورة الشعرية، وله قيمة فاعلة حتى في إدراك الجزيئيات المتناثرة من الأفكار وربطها لتشكل وحدة فنية متكاملة تدخل في رسم اللوحة الشعرية المنسجمة والمتآلفة ولا يمكن نقل الأفكار المجردة والصور الذهنية إلى المتلقي بغير صبغتها في ألفاظ تجسدها فالخيال هو المصدر الأهم وليس الوحيد للصور الشعرية، ومن هنا له علاقة حاسمة في إبداعها، لذلك يقول سيسيل دي لويس: " أي تصور صائب للصور الشعرية لا بد أن يقوم على نظرية محددة ودقيقة في الخيال" .

ولكن قبل أن نبحث عن العلاقة بين الخيال والصورة الشعرية لا بد أن نكشف عن العلاقة اللغوية بينهما، إلا أن العلاقة تبدو غير واضحة في المهمات العربية أي لا تعبر

[1] أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة 256، وانظر الحمداني، كتاب الألفاظ الكتابية 97.

[2] خليل حاوي، الصورة الشعرية، ط1، 2010/1431، أبوظبي، دار الكتب الوطنية والتراث، المجمع الثقافي، 2010، 21-23.

عن مفهوم المصطلح المتفق عليه، حيث يعد الخيال: "قوة تصور نستطيع بواسطتها إيجاد صورة ذهنية نجسدها بالكلمات".

فالخيال لا ينحصر في الافتكاك من مادية الواقع أو الخروج على قوانين العقل إنما تصل فاعليته إلى الانجاز المرتبط بالإنتاج الفكري والجمالي، ومن الواضح أنه قوة بحث عن كل جديد مبتكر، ثم الربط بين هذه المفردات الجديدة لخلق حالة مبدعة، وهكذا:" لا تنحصر فاعلية الخيال في إيجاد هذه الصور الذهنية فحسب، بل تمتد إلى تركيب صور جديدة وفق علاقات نموذجية يبتدعها، فيجمع بين العناصر المتنافرة والمتباعدة، ويصهرها في وحدة منسجمة، فهو يعد حسب المفهوم المعاصر قدرة خلاقة تستطيع تمثيل الأشياء على النسق والشاكلة الواقعية أو يربط بين تلك الأشياء بطريقة جديدة وحسب نظام مبتكر يكون لها أثرها الخاص في نفس المتلقي".

وبذلك قد تفتقد الصلة بين الخيال والصورة على المستوى اللغوي، لأن المفهوم المعاصر للخيال، كما بينا إنما هو: " القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس" [1]. وليس هي فقط ما يشرحه لسان العرب من ظل وطبق لصورة واقعية مرتسمة في الخيال أما ما تطرحه مادة: (صور) من دلالات لغرفة فهي تبقى في إطار: "الشكل والهيئة والتمثيل" وهي دلالات قريبة من معاني الخيال في مستوى الصور الحسية المستمدة من الواقع الخارجي، فنلاحظ نوعا من التقارب المعنوي، ولكن ليست هناك معان تدل على الجانب الفني أو الشعري، غير أنهما يتفقان في دلالتهما على التوهم: ((يقال: تخيلته فتخيل لي، كما تقول تصورته فتصور ... وخيل إليه أنه كذا على ما لم يسم فاعله من التخيل والوهم، وتوهم الشيء، تخيله وتمثله))، وهنا يضاف مرادف آخر هو التوهم: ((التخيل والتخييل بمعنى واحد، فكلاهما يدل على عملية التأليف بين الصورة وإعادة تشكيلها، ومن هناك كان مرادفين للتوهم والتمثيل ...".

[1] خليل حاوي، الصورة الشعرية، ط1، 2010/1431، أبو ظبي، دار الكتب الوطنية والتراث، المجمع الثقافي، 2010، ص 23.

ويرى كولودج أن وظيفة الوهم ((تقتصر على الجميع والحشد والتكديس والرص طبقا لقانون تداعي المعاني)).

ومهما يكن فإن هناك تقاربا خفيا بين معاني الخيال والصورة، ولكنها ذات صيغة ومضطربة غير واضحة في المفهوم اللغوي العربي القديم، أما بالنسبة إلى التعرف الاصطلاحي فإنه واحد إلينا من الثقافة الغربية التي تختلف في مفهومها اللغوي أيضا عن المفهوم العربي حيث نجد كلمتي صورة وخيال تشتقان من جذر لغوي واحد هو Image فكلمة Imagination المستخدمة في الفرنسية والإنجليزية مشتقة من الجذر اللاتيني Imagination ويعني ملكة الخيال أو التخييل، وتعني هذه الكلمة نتاجا شعريا إبداعيا لملكة الخيال وتقابل كلمة Phantasia اليونانية التي اشتقت منها الكلمة الإنجليزية Fanay التي تغير التوهم أو صورة ذهنية من مبتكرات الخيال دون أن يكون لها مقابل واقعي بالنظر إلى اشتقاقات كلمة Imagination سنجد منها Imager التخيل والتصور، و Imaginal خيالي وتخيلي و Imaginary تخيلي، Imagination خيالي أو بارع في التصوير المجازي.

والفعل [1] Imagenie أي يتخيل أو يتصور، فيبدو واضحا الترادف في اللغات الأوربية بين التصور والتخيل وارتباطهما بعملية الخلق الفني والتصوير، وهو ما يدل على قربهما من مفهوم المصطلح المعاصر، أما فيما يخص النقد العربي القديم فإن محاولة تحديد مفهوم متكامل للصورة يحتاج إلى معرفة دقيقة لفهمهم لمعنى الخيال وتشعباته، وهو ما يجعلنا نبحث عن أفكارهم المتناثرة في مؤلفاتهم الفكرية والفلسفية والنقدية وجمعها لإدراك تصورهم لهذه المادة.

[1] خليل حاوي، الصور الشعرية، ط1، 2010/1431، أبوظبي، دار الكتب الوطنية والتراث، المجتمع الثقافي، 2010، ص 24.

يفترض [1] فلاسفة الإسلام، وبخاصة الفرابي وابن سينا، وجود قوتين للنفس قوة محركة واخرى مدركة وتنقسم الأخيرة إلى قوة تدرك من خارج وهي الحواس الخمس الظاهرة التي تدرك صور المحسوسات الخارجية، نتيجة انفعال يقع على عضو الحس من الشيء المحسوس، وقوة تدرك من باطن، وتنقسم إلى خمس حواس او قوى باطنية، تناظر الحواس الظاهرة، تنفعل عن مؤثرات خارجية، ولا تدرك صور المحسوسات إلا عند حضور المحسوسات ذاتها، فإن الحواس او القوى الباطنة تنفعل عن مؤثرات داخلية وتدرك صور المحسوسات حتى ولو كانت المحسوسات ذاتها غائبة، لأن صور المحسوسات تكون مخزونة ومن ثم فلا تحتاج إلى حضورها.

وأولى هذه أو القوى الباطنة فهو الحس المشترك[2] وهو بمثابة قوة تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة في حواس الحس الظاهرية المتأدية فيها أي أن الحس المشترك هو آلة الإدراك التي تصل ما بين الحس الظاهر والباطن ومن هنا استمد اسمه، ثم ترسلها إلى القوة التي تليها وهي [3] "الصورة التي ترسلها بدورها إلى القوة الثالثة والأهم وهي المتخيلة التي تتوسم باستعادة الصور المخزنة في الخيال وتعمل عليها تغييرا وتبديلا حتى تبتكر صورا جديدا غير مألوفة بالنسبة إلى الحس ويتم تسليمها إلى القوة الرابعة القوى الوهمية التي تستخرج المعاني الجزئية الناتجة عن هذا التأليف وأخيرا تأتي القوة المحافظة أو الذاكرة لتخزن كل هذه الصور".

[1] جابر حضور، الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، الطبعة 3، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992، ص 27.

[2] د جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، بيروت. المركز الثقافي العربي، 1992، ص 28.

[3] خليل حاوي، الصورة الشعرية، 2010/1431، أبو ظبي، دار الكتب الوطنية والتراث، المجتمع الثقافي، 2010، ص 26.

ورغم ذلك [1] بقيت المتخيلة ذات دور محدود في دراساتهم الفلسفية لأنهم ركزوا على التخيل الشعري الذي يرتبط بالانفعالات المختلجة في نفس المتلقي من جراء تأثرها بالعمل الشعري مثلا، فينتقل اهتمام الفلاسفة من دراسة الحالة الإبداعية عند الشاعر حين يشكل صورة وتبني تجربته الشعرية، إلى الأثر الذي يخلفه هذا الإبداع عند المتلقي، فتوجه الأنظار إلى الخارج أو الوسط الذي سيخص فيه هذا العمل الإبداعي، وحينئذ يقدر مدى جودته قياسا إلى التأثير الذي يتركه فيه المتلقي، فتتحول العملية الإبداعية إلى فاعلية سيكولوجية منفصلة عن الشاعر ومركزة على انفعال المتلقي ولذلك يقول ابن سينا عن التخيل الشعري " ان انفعال من تعجب أو تعظيم أو تموين أو تصغير او غم أو نشاط" وبحسب هذا الرأي يكون التخيل هو القوة التي تشخص النفس وتير قدراتها واستجاباتها للمؤثرات الخارجية، حيث الانفعال من هذه المؤثرات يؤدي إلى ردة فعل حركية تستوعب الأثر وتستجيب له فيكون التخيل هو المحرك الأساسي للسلوك الإنساني في الاتجاه الذي يقتضيه ذلك الدور الذي يفترض للشعر أن يؤديه في المجتمع الانساني الفاضل".

ومن خلال [2] هذا الغرض المختصر لمفهوم الخيال عند الفلاسفة المسلمين نلاحظ أن دراساتهم اتجهت في منحى البحث عن قدرة الأقاويل الشعرية في التأثير في نفس المتلقي، ولكن ذلك ارتبط من جوانب عدة بمفهوم التصوير، حين خرجت آرائهم إلى اعادة تشكيل الصور الحسية المختزنة في الخيال ومحاولة صياغتها، لتكون ذات أبعاد هجائية تمتع النفس، او تخصها مما تثبته من اشاعات جمالية تحمل في جوهرها أوامر تقضي إلى استجابات سلوكية، وهذا التشكيل الجديد يعني صياغة لغوية مبتكرة لوحدات تعمد التشبيه أو الاستعارة او غيرها من الآليات الفنية لإنتاج الصور الشعرية، ولكن المصطلح كان غائبا ولم يظهر لديهم، لذلك كان علينا أن نتابع الباحث في مفهومه بين أبحاث النقاد القدماء، في محاولة لرسم ملامحه وأبعاده واستنتاج تعريف شامل له.

[1] د. خليل حاوي، الصورة الشعرية، ص 27-28.

[2] خليل حاوي، المرجع السابق، ص 31.

لقد نظر النقاد العرب القدامى إلى الخيال نظرة ريبة وحذر لما ظنوا فيه من قوة تقابل اختلاف الكذب والتلفيق وقد وصف ابن سينا التخيل بأنه " باهت مهذار يلفق الباطل تلفيقا ويختلق الزور اختلافا"

ولكن من الضروري التميز بين الأقاويل الشعرية المجبرة والموزونة التي فيها مبالغة على سبيل الاتقان الشعري، وبين الأقاويل الخطابية الكاذبة ذات المضمون الأخلاقي "فالتحيل يزيد القول رونقا وروادا ويضفي عليه اللطافة والثقافية، فينتج بذلك صورا عديدة ذات مفاتن ومذاهب شتى في الجمال والحسن.

وإذا [1] كان النقاد القدامى قد تناولا الخيال بالبحث والتنقيب في دراساتهم، فإنه يكون أكثر أهمية للمتصوفة الذين يتخذونه مطية للولوج إلى العوالم الفنية والارتقاء في درجات الماوراثيات والاستناد عليه في تصوير العالم السماوي والروحي، والتحليق به في مستويات إلهية لا يمكن النفاذ إليها إلا بواسطة، لأن القدرات العقلية والبرهان المنطفي عاجز عن تشخيص الغيبات أو التبصير بأهوالها وهؤلاء الناس تكون لديهم قوة المتخيلة عظيمة سامية، يتوصلون بها إلى تصورات قد تستحيل على غيرهم يقول الفرابي: " فإذا اتفق أن كانت التي حاكت بها القوة المتخيلة تلك الأشياء محسوسات في ضمانة الجمال والكمال قال الذي يرى ذلك: إن لله عظمة جليلة مجيبة، ورأى أشياء عجيبة لا يمكن وجود شيء منها في سائل الموجودات ضرورة، فلا يمتنع أن يكون الإنسان إذا بلغت ثورته المتخيلة نهاية الكمال فيقال في يقظة من العقل الفعال الجزيئيات الحاضرة والمستقبلة او محاكياتها من المحسوسات ويقبل محاكيات المعقولات المفارقة، وسائل الموجودات الشريفة، ويراها فيكون له بما قبله من المعقولات نبوته بالأشياء الإسمية، فهذا هو اكمل المراتب التي تنتمي إليها القوة المتخيلة".

فعندما تصل هذه القوة إلى مرتبة عالية من الإدراك الخيالي تصبح سبيلا إلى الاتحاد بالذات الإلهية، أو تلقي المعرفة فيها، وهي بذلك تكون الملمة للحقائق الغيبية المتعالية عن

[1] خليل حاوي، المرجع السابق، ص 33-34.

الإدراك بالمنطق والقوى العقلية، لذلك يرى ابن عربي أن الخيال لا يختلف عن العقل في درجة صحة مدركاته فيقول: "إن هؤلاء الذين يصنعون الخيال بأنه خيال قاصد لا يدركون حقيقة ذلك، أن اليال إذا أدرك شيئا فإنما يدركه بنوره، والنور لا يخطئ في كشفه عن الأشياء، وإذا كان هنا خطأ فلا يكون لسبب آخر، إذا أخطأ وليد الحكم، والخيال لا يصدر حكما، بل هو يكشف ستار الظلمة الذي يحب الأشياء أحب أن ينسب الخطأ إلى القوة التي تصدر الحكم، وهي العقل، وإذا كان الحكم بغير الخيال فلا داعي نسب الخطأ أو الفساد إليه؟ إنه من الاول أن يقال: أخطأ العقل في فهم ما كشف الخيال عنه، حتى لا ينسحب الحكم بالخطأ والفساد إلى الخيال وهو بريء منه".

وبهذه النظرية فإن المتصوفة يقفون على طرف النقيض مع الفلاسفة الذين يمنحون المعرفة الحقيقية للعقل الذي لا يخطئ في الفصل في الأحكام والقضايا، ويترفع الخيال فوق العقل لأن الخيال لا ينسب إليه الحكم على الأشياء، بل هذا الأمر منوط بالعقل، ولذلك فإنه في منأى عن الخطأ والفساد، ومن هنا كان الأنبياء يلومون الناس أن يعبدوا الله، كأنهم يرونه، والرؤية الإلهية لا عقل بالبصر الرؤيوي، وإنما بالبصيرة والحدس والخيال، وكون الإلهيات هي عين الحقيقة، فإن الخيال يصبح القوة الوحيدة التي تدرك الحقائق المترفعة من المحسوسات المادية، فكان المتصوف يعرج بخياله إلى الحاوات فيرى فيها ما لا يدرك بالبصر العيني، ولكن الرسول صلى الله عليه وسلم له الفيصل للإدراك الحسي حينها عرج به الله تعالى إلى السماوات الغلا، فكان ما رآه حقا وليس خيالا. "وأما الأولياء فلهم إسراءات روحانية برزخية يشاهدون فيها معاني متجسدة في صور محسوسات للخيال ... ولهم الإسراء في الأرض وفي الهواء، غير أنهم ليست لهم قدم محسوسة في السماء، وبهذا زاد على الجماعة رسول الله صلى الله عليه وسلم إسراء الجسم واختراق الأفلاك حسا، وقطع مسافات حقيقية محسوسة، وذلك كله لو رئته معنى لا حسا.[1]

[1] خليل حاوي، المرجع السابق، ص 34-35.

ولكن [1] مهما تباعد التخيل عن الواقع ومهما ابتكر أشكالا وصورا خيالية لا وجود لها في عالم الحس، فإنه لا يمكن أن يبتكر شيئا لم يود إليه الحس بنحو من الانحناء، قد يشكل التخيل عالما لا حقيقة له، وقد يصل إلى عالم مشاعر يعيد كل البعد عن المادة، ولكن ذلك العالم في النهاية لا يمكن صياغته أو تشكيله أو التعبير عنه إلا من خلال جزئيات وعناصر أدركها الحس من قبل، ومن هنا كان الإنسان لا يتخيل الأشياء التي لا يعرفها إلا عن طريق ما يعرفه من مدركات الحس المألوفة لديه، ومن [2] هذه فالرواية تبدو القوة المتخيلة، رغم كل ما يمكن أن تمد به مقيدة بقيود الحس ذلك أن الحس هو المنشأ والمبدأ بالنسبة لها ولا يمكن لحركة التخيل أن تنطلق وتتحرك دون مدركاته ومعطياته.

[1] د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي عند العرب، ص 40.

[2] د. جابر عصفور، المرجع السابق، ص 41.

الفصل الثاني:
تجليات الصورة الشعرية في ديوان عبد الكريم قذيفة

المبحث الأول: أنواع الصورة الشعرية.

- الصورة الحسية.
- الصورة البصرية.
- الصورة الذوقية.
- الصورة اللمسية.
- الصورة الشمية.
- الصورة السمعية.
- الصورة البصرية اللونية.
- الصورة الضوئية.

المبحث الثاني: الصور البلاغية.

- التشبيه.
- الإستعارة.
- الكناية.
- الأسلوب الإنشائي.
- الطباق.

المبحث الأول: انواع الصورة الشعرية في شعر عبد الكريم قذيفة:

تعد الصورة الفنية واحدة من أبرز الأدوات التي استخدمها الشعراء في بناء قصائدهم وتجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم والتعبير عن أفكارهم وتصوراتهم للإنسان والكون والحياة، ومن بين الصور الشعرية التي وظفها عبد الكريم قذيفة في ديوانه "لو تدري كم أحبك" نذكر منها على سبيل المثال:

-الصورة الحسية:

يرتبط النمط الحسي/ الصورة الشعرية/ بالأثر النفسي، الذي تحدثه في المتلقي، والشاعر الخلاق هو الذي تمتاز صوره بميزان خاصة وتتلون بتلون عاطفته وتكون معبرة عن خلجات إحساسه وانفعالاته والصفات الحسية لها دور كبير في التشكيل الجمالي للصورة، لذلك فإننا نجد هذا يتجلى في بعض أبيات الشعرية لعبد الكريم قذيفة كقوله:

العصافير التي
حطت على قلبي مساء
ترتجي قطرة ماء
لم تجد غير البُكاء
شربت حتى ارتوت من دمعه
ثم عادت للفضاء[1]

هنا الشاعر يؤكد على أهمية الصفات الحسية التي يصورها من خلال أحاسيسه ومشاعره الجياشة الذي أضفى على الصورة الشعرية فاعليتها ليس هو حيويتها ووضوحها، بقدر ما تتميز به هذه الصورة من صفات باعتبارها حدثا عقليا له علاقة خاصة بالإحساس فالصورة أثر خلفه الإحساس.

-الصورة البصرية:

[1] عبد الكريم قذيفة: ديوان لو أنت تدري كم أحبك، ط2، الجزائر، دار الأوطان، 1993، ص 7.

وهي الصورة التي ترتد إلى حاسة البصر، هي انعكاس لما رأى الشاعر أو شاهد في حاسة أقوى وأكثر إدراكا، ومن خلال هذه تكمن براعة الشاعر ومهمته في التقاط مجموعة من الصور المتاعبة المفككة فالشاعر فن تصويري يتجه إلى العين فيعمل الخيال على التقاط العلاقات الحسية والشاعر يعيد صياغة أخبار الواقع ويعيد تركيب مواد وبلغته الخاصة القائمة على التصوير الذي يخلق علاقات جديدة بين الأشياء وفي قوله يتجسد ذلك من خلال جملة من أحاسيس وانعكاسات نجد ذلك:

أغني
لهذا الرذاذ الذي ضمح القلب هذا السماء
إيه أوراس يا مطرا ينعش الغرباء
الطريق طويل... طويل
وها أنت بحر الزخم !!
متعب أن نسافر في الصمت قال
وجدير بناء أن نجاهد فينا الألم ![1]

فهذه الصورة يعكس الشاعر من خلال ضمخ القلب يعني القلب أبيض والصافي كالسماء والمطر ينعش الغرباء استطاع الشاعر من خلال اللوحة التي رسمها لنا أن يضعنا في قلب الحدث وكأننا نشاهد المنظر أمامنا إلى أن يقول وكأن طريق الحب طويلا وشاقا لا طائل من وراءه برغم من روعة إحساس والشعور المتدفق، ونجد في بيت آخر له يصور لنا صورة في أجمل إحساس وأروع صورة.

يقول:

ردني للطريق التي ضيعتني
انا عاشق

[1] عبد الكريم قذيفة، ديوان لو أنت تدري كم أحبك، ص 19.

وفي مقلتي الندي والحلم

أبحث لأن عنها وعن وطن ضاع مني[1]

هنا عبر الشاعر عن احساسه المرهف بطريقة أخرى وكأنه يصور لنا أنه تائه في الطريق لم يجد الطريق للعودة وفي قوله وفي مقلتي الندي والحلم فأراد أن يقول لنا أن في عينيه تصور بعيد كل البعد والحلم طال تحقيقه وكأنه أصابته خيبة أمل وضاعت منه حبيبته التي شبهها بوطن الذي يسكن إليه ويجد فيه طمأنينة والحب والحنان والسكينة واستقرار هي مكان احتوائه، ونحن كمتلقين لا ننكر أن الصورة هذه أثرت فينا ولكننا لا ننكر على الشاعر، أن تكون هذه الصورة بصرية خالصة له إذن له نظرة ثاقبة للحب وإحساس بحيث يصور لك مشهد رائع مزيج من الطبيعة والإحساس هنا تكمن براعته في الوصول إلى القلب المتلقي ويؤثر فيه هذا راجع إلى ثقافته المتنوعة التي تلقنها في سنين من عمره وأيضا أراد أن يقول لنا أنه انتابه الحزن والأسى على محبوبته التي ضاعت منه نجد هذا الكلام في أحد من أبياته مثل السماء التي أمطرته أسنى كأن السماء تلوذ بعاشقها.

وقهقه فيها الرعد من كل جانب

كما هدرت في الهجمة الفنق البزل

هنا يصف الشاعر صوت الرعد الذي انتشر في كل جانب من جوانب الغمامة وكان يشير بسقوط المطر الغزير ويشبهه بصوت الجمال التي تسير في القطيع وكذلك نجد في قول عبد الكريم قذيفة أغنيات إلى زينب يقول.[2]

أغنى لزينب

تلك التي اشتعلت بين كل النجوم

وتلك التي خطفت

[1] عبد الكريم قذيفة: ديوان لو أنت تدري كم أحبك ص 24.

[2] مقال بعنوان: الصورة في الشعر العربي، موقع البيان، متاح على الموقع www.startimes.com تاريخ الإطلاع على الموقع 16.01.2022.

من جميع الشواطئ زينتها

واستراحت على الرمل

مثل عروس على صدرها الأغنيات تحوم

أغني لها

وأعيد الغناء ... أعيد النشيد ...

إلى أن أبدد من حولها سر عن الوجوم

فالصورة هنا في قول اشتعلت بين كل النجوم تدل على دقة استخدام الحسي والقدرة الفائقة على التشكيل الجمالي للصورة فالشاعر شبهها بضوء النجوم وكأنها تضئ له ظلام ليلا ويستأنس بها في وحدته، حيث يتقاطع الشاعر منافع قول الشنفري في عفته المرأة وصفه لحيائها وأثر الذي تركته فيه إذ يقول:

فيا جارتي وأنت غير مليمة

إذ ذكرت ولا بذات تقلت

تحل بمنجاة من اللوم بيتها

إذا ما بيت بالمذمة حلت

أميمة لاينجزي نشاها حليلها

إذ ذكر النسوان عفت وجلت

إذ هو أمسى أباقرة عينه

مأب السعيد لم يسل أين ظللت[1]

استخدم الشنفري الألفاظ السمعية و"أنت غير مليمة"، إذ طرت اللؤم، المذمة، يسل، المسملة من يسأل ليصور غير ألفاظ سمعية صفتها وحياءها فإذا ما ذكرت النسوان فهي لا تلام وإذا ما ذمت بيوت هي يقصد بها النسبة فهي مناجاة من الذم ومن خلال ما تقدم من صور السمعية لدي شنفري وعبد الكريم قذيفة فالصورة التي يرمز لها كل منهما فهي عفيفة

[1] عمر ابن مالك: ديوان الشنفري، دار الكتاب العربي للنشر بيروت، ط2، 1417–1996، ص 32.

بألفاظ صريحة، ويوحي إلي أن الحب الحقيقي ليس الذي تذكره العين فقط بل قد يحدث من خلال إذن وذلك لأنه أحب حبيبته من خلال تشبيهها بالنجوم في قول عبد الكريم قذيفة ويرسم لنا كيف خطفت الأبصار وكأنها صارت كالبرق من شدة جمالها وأيضا شبهها بالبحر في زينتها هكذا صورها لنا في لوحة من الطبيعة الخلابة باقتنائه من مصطلحات الجمالية للطبيعة الخلابة (الرمل، شاطئ....).

إلى أن يقول الشاعر في قصيدته:

أشعلت جسمها فتنة ودلال

ونادت بهم: هؤلاء الرجال ... فأين المحبون

أين الدموع التي كالمطر ...

غير ما فعلت هذه الطفلة/ النهر

هذي السماء التي نشرت في المدى

نجمة هلال ... إنها طفلة الساحلية

الصورة تبرز هيئة الحبيبة وكان يوظف حاسة السمع توظيفا جيدا في الموقف، فتبدوا على إثر هذا التوظيف القيمة الحسية الموجودة في الصورة.

غيوم المرحلة الكدح غطت على كل وجه

ورفت على قسمات المباني ...

يعو منا مطر يتسرب من كل ركن

ومن كل سقف ببيت عتيق

شقوق الجدار تمزقها الريح ...

ريح تعاود بعث الجراح

يصف الشاعر آهاته وحزنه ومأساته التي سببتها له محبوبته يبحث صورها أنه يعيش حياة مليئة بالجراح ومتاعب الشوق وحنين إلى تلك الحياة السعيدة التي تكون فيها حبيبته.[1]

-الصورة الذوقية:

إن الصورة الذوقية هي الصورة التي تعتمد على حاسة الذوق وهي احدى الحواس المهمة، لأن من خلالها يمكن أن يميز بين الأشياء على مستوى الطعم ومن هنا يرسم الشاعر خلال التعبير عن الصورة الذوقية صورا مختلفة للثغر (الفم) حيث يبدوا هذا الرسوم في النص من خلال استعماله لاشتقاقات الأفعال مثال (شربت، حسوت، تذوقت، اسقني، حلو، مر) مثال قول الشاعر.

غير قصائد من تعب تتسامى
وللداء من شفة الكدح قرب
توالي احتراق السجائر في شفه لا تغني
وصدر تجذر في الضعف حتى احتواه
وما لاح صبح بهذي المدينة ما بان درب ...
كلاب الجميلات كالأمراء
كلاب تقرب آلهة للنساء[2]

إلى أن يقول الشاعر في قصيدته يصف الشاعر صورته بسمة من سمات الذوق من خلال إشارة.

يتدلي وردة فاكهة، او سنبلة ...
لكنه اختار أن يستمر في الظهاء

وفي بيت آخر يقول:

وما كان لي غير أن أتقدم في الحرب حتى

[1] ديوان عبد الكريم قذيفة، ص 56-58.

[2] ديوان، ص 61.

نهايتها علي سأضرس أنيابها بدمي الممتحن[1]

هنا الشاعر يشير إلى صفة الذوق في مادة الصورة، ويطلقها عليها مباشرة فالشاعر استطاع أن يرسمها لنا في أحسن صورة شعرية حيث شبه أنيابها بدمي الممتحن.

يقول التطليلي في قوله:

ولذا جناه واللواء يؤوده

كعهدك إذ يزهي به الورق الجثل ...

وقد كان مرا وهو في الخصب مائس

فكيف تراه حين ازري به الحل [2]

فالشاعر يركز هنا في تذوقه المادة الصورة على طعمي "الحلاوة، والمرارة فحديثه هنا عن الشجر، الذي تتخذ منه الأرماح فحبني هذا الشجر، الصنع الأرماح لذيذ، كمازن كان هذا الشجر كان مرا الذوق وهو خصب غصن، وحال الشاعر هذه الصورة ما يلقاه من مرارة الحب وعذابه إلى شراب له طعم، فالشاعر ذاق هذا الألم الذي ألحقه به حبها فالشاعر هنا بهذه الألفاظ لو ذقت ما ألقي أذاقتك طعم الحب يجعل الحب طعام يؤكل وهو ما يحتم أن يكون له مذاق يحسه الإنسان ويدركه التذوق لديه وهي كناية عن معاناته من الحب.

وفي قول الإمام الشافعي نجد أيضا هذه الصورة الحسنية البليغة:

ومن يذق الدنيا فإني طعمتها

وسيق إلينا عذبُها وعذبِها [3]

-الصورة اللمسية:

هي الحاسة التي يتم من خلالها الاحساس بلمس الأشياء تعطي معلومات من خلال ملامسة أي شيء والإحساس به، وتتبع أهمية هذه الحاسة من كونها أداة لإدراك نوع خاص

[1] ديوان، ص 81.

[2] الصورة الشعرية، عند الأعمى التطليلي، ص 139.

[3] ديوان الإمام الشافعي، محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة كليات الأزهرية، دار الغد العربي، 1405-1985، ص 38.

من الجمال فاللمس يتيح لنا أن نشعر بأحاسيس فنية من نوع خاص حتى إنه ينوب عليه البصر، حيث نلمح الصورة في النص من خلال ذكر اشتقاقات الأفعال الدالة على فعل يتم بواسطة اليد التي تتمثل حاسة اللمس مثل (رفعت، مسكت، أعطيت، كسرت بذكر مثيرات تدرك حاسة اللمس مثل البرودة، الحرارة، النعومة، الرطوبة، من مثل ذلك قوله:

أيها الناس

من جر في المورد يولد بعثي
وفي قمة الموت ألقى نهاري
أسافر في الموت لكنني لا أموت تماما
ألملم ما قد توزع من تعب في ضلوعي
وأرسم في شقي ابتسامة

فالصورة التي يريد الشاعر إيصالنا لها هي تبرز الاحساس بالتعب والشقاء والأثر المعاكس له هو الحرارة التي تشب في ضلوعه وكأنها صهد من النيران التي أكلت جسده من شدة حرقه وشوق وحنين إلى محبوبته يضيف لنا ما ألحقه أضرار بسبب هذا الحب حتى أنه بعث في مخيلتنا على أنه الهيام أعلى درجة من درجات الحب من خلال الصورة التي وصفناها.

أنت وجودي مدل كل سمرة وجهي
أيا حلمي المستحيل الجميل
سألتك بالصلوات اللطيفة
أي دروب يفيض عطاء ...
صفية ها أنا ذا الآن
يغمر في الحزن في أول انكسار
فأوغل في الحلم وحدي ... أرك
أكابدكم ذا أكابد ناري

وأصرخ يأيها الناس ....

ومن ألم انكساري

لماذا إذا تسكنون القصيدة قبلي

تنامون في حضنها

وانا أتململ خلف الجدار[1]

استخدم الشاعر حواسه للتعبير عما يدور من أحاسيس ومشاعر الحب والحزن مثال احساس بالحب والعشق في قوله يغمرني الحزن في أول انكسار ... فالشاعر اختزل تلك المشاعر وحولها إلى أداة للتعبير للوصول إلى ذهن المتلقي والتأثير فيه وفي قوله أصرخ يأيها الناس وكأنه يخاطب الناس ويستنجد بأي أحد ولم يجد نجدة من شدة ألم انكساره وحزنه والآساه.

خذ يديّ إليك

وافتراض زندي المتوهج ... خذني إليك

إني شاعر مثلك الآن يا عاشقي

فالتخفي ونم ![2]

إلى أن يقول الشاعر في قصيدته

فانصهر في ضلوعي طويلا طويلا

وفي قمة انصهاري

هنا الشاعر رسم صورة لمسية حينما شبه زنده بالفراش والنار التي تحرق حيث قال و "افتراش زندي المتوهج" واستعمل كلمة انصهار ضلوعي دلالة على ثوبان الشاعر واضمحلال روحه العاشقة لأنه يعاني من حرقة قلب وألم وجده من صد محبوبته كما أنه من شدة حبه لها أحرقته بنار العشق وتركت الحزن يدب بين جوانبه، حتى ساكنه في ضلوعيه.

[1] الديوان، ص 22.

[2] الديوان، ص 22.

-الصور الشمية:

وهي الصورة التي تشير فينا الخيال عندما نشعر بها عن طريق عضو الشم فينا (الأنف) فندرك بالرائحة فوارق الأشياء فهي تعتمد على كل ما يمكن استقباله بحاسة الشم ومجالها، الروائح وما يدل عليها من الكلمات مثل الطيب، والأريج والعنبر والمسك، والعطور وما شابه ذلك حيث تبني الصورة على ما يمكن شمه، ولأن الشم حاسة لا غنى عنها في نفسية الانسان ورفع معنوياتها النفسية فالرائحة الكريهة المقززة لا تدعوا للفرح وانفعال منها سوى الاشمئزاز، غير الرائحة الجميلة التي تدفع الإنسان لاستنشاقها، وبذلك فإن الصورة الشمية تثير فينا الإحساس نفسه الذي يثيره استنشاق الروائح بشكل مباشر وربما زادت على ذلك بإثارة خيالية اوسع تؤدي في النهاية إلى تنظير الجمالي ودلالي.

دمعتان لحبي أنا

وردتان

وبيت من الشعر او من ضني ...

يا مطر ينعش الغرباء الطريق طويل ... [1]

أحبك يا وردة هي كل جمال النساء وألطف

نلتقي في النسيم الربيعي. [2]

وكأن الشاعر في قوله هنا يجمع بين حاسة الشم والحسن وبهاء محبوبته وكأنه يجمع بين صورتين حاسة البصر والشم في آن واحد.

يحدث ان ألتقي امرأة

فتصافحني

ثم تمضي

وتترك في الكف ريحانها

[1] الديوان، ص 22.

[2] الديوان، ص 40.

مثل أي ربيع ...[1]

الشاعر ذكر كلمة ريحانها وهي كلمة تستعمل للدلالة على رائحة المسك الطيبة التي تتركها المحبوبة بقيت كرمز للتذكار من يحب.

يحدث أن ألتقي امرأة

فتوسدني شعرها

وتريح جدائلها في دمي

ثم تمضي

وتتركني للصقيع ...

إنها لا تريد سوى أن يكون لها حبها

سيدا في صنوف الهوى ومصان ...

انها لا تريد سوى أن يعود الهوى مثلما كان

نافذة للأمان

وأنت فؤادك مملكة من الدفان[2]

وكذلك نجد بشار بن برد قد استعمل الصورة الشمية في شعره حيث أن أبي عبيدة هجا حماد بشار قائلا:

والله ما الخنزير في نتنه

بربعه في النتن أو خمسة [3]

فالشاعر هنا يحبط من قيمة بشار مستعملا في ذلك صورة شمية، حيث شبه رائحته برائحة الخنزير النتن أكرمكم الله، هنا نستطيع القول أن الشعراءأغلبهم لا يستطيع الاستغناء على هذه الحاسة سواء في أشعارهم التي تتحدث عن الحب، أو عن غيره، ومن هذا المنطلق

[1] ديوان، ص 43.

[2] الديوان، ص 57.

[3] الديوان، ص 58.

نؤمن بأن المحتوى الحسي للصورة ليس نقلا حرفيا، لما تقع عليه الحواس في الواقع، خلفها وتشكيلها كل تظهر في نسق جديد يجعلها قادرة على احتواء كل أنواع الاحساسات المتباينة.

-الصورة السمعية:

الصورة السمعية تلي الصورة البصرية في الأهمية وفي القيمة الجمالية، فالحاسة السمعية من أقوى الحواس إدراكا للواقع، وقدرة على استخدام الرموز وتحليل المسموع وهي تلك الصورة التي تعتمد على السماع أساسا وما يلتقطه الأذن من الأنغام وأصوات تشترك في تكوين ملامحها وأبعادها وهي أكثر حضورا في شعر الكريم قذيفة، قال:

تمسك امراة شجر القلب
ثم تنادي على الريح كي تعتريني
لعلي إذ ما انحنيت
تمر على الفصول ...
رجل كالمياه التي تتدفق في باطن الأرض
كامتداد السهول.[1]

صورة رسمها الشاعر لصوت الريح أثناء مناداته كي تعتريه محبوبته وشبه نفسه في قوله رجل كالمياه التي تتدفق في باطن الأرض، كامتداد السهول وكأن حبه يدون ويدوم وحبه يزداد يوم بعد يوم.

تهدج رمل الأنوثة مستسلمها لابتهاج أساريره
إذ رأني انحنيت وقد ... وقد أسكرتني
أغاني العنب كأني وقد
فاجأتني بقامتها
وبطلعتها الساحلية ذبت
إلى أن تدفقت في بحرها المضطرب[1]

[1] المرجع نفسه، ص 80

من براعة الشاعر في اتقانه في استعمال الصور الشعرية فهنا استطاع أن يجمع بين الصورة السمعية في قول تهدج رمل الأنوثة مستسلما لابتهاج أساريره وأغاني العنب والصورة البصرية التي وظفها هنا في قوله فاجأتني بقامتها وبطلعتها الساحلية ذبت يصف لنا مشهده الرائح حيث شبهها بالموجات، الساحل في جمالها وحسن بهائها، وعليه فالصورة السمعية عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري واستيعابها من خلال هذه الحاسة المفردة أو بمشاركة الحواس الأخرى كالبصر.

-الصورة البصرية اللونية:

يعد اللون من الوسائل الفنية المساعدة في عملية الاتصال فاللون يوضح المعنى ويقربه للمتلقي، كما يشكل حافز يلفت انتباه المتلقي ويثير اهتمامه ويجيب إليه الصورة المرسومة بالكلمات حيث تزخر الألوان بالدلالات والقيم العتيرية لهذا يستثمرها الشاعر في تشكيل الصورة ويستعين بها للوصول إلي المتلقي ونجد في قول عبد الكريم قذيفة:

ذلك الأربعاء

الوحيد الذي مرّ متشحا بسواد الغيوم

والوحيد الذي لم يدع ما يدل عليه

سوى شجر ذابل

وسماء ملبدة بانكسارتها

وطيور تحوم

ذلك أربعاء تقدمنا نحو آخر فصل من الحرب

آخر ضوء على الدرب

قبل انكفاء الحياة

[1] ديوان، ص 80.

وقبل انطفاء توهجها في النجوم[1]

وفي قوله له في بيت آخر:

سرنا وحيدين في ظلمة الساكنة ... وهي تأخذ صورتها الساكنة

هي تلك الصورة التي تعكس اللون بأشكاله المختلفة من أبيض وأسود والذي يعكس بدوره أثر نفسا للذات الشاعر من أمثلة هذه الصورة قوله يعاد جمال الليل في حسنه قال:

انخرطنا معا في البكاء

انتصرنا على الصمت الليل

نمنا وما ارتاحت العين إلى أن يقول

وذلك العشب الذي أعرفه

غزاني ... كيف إذ أصرفه

كان في بعده سيفا قاطعا

وغدا في القلب منى سعفه

وجهك الواضح في الريف البعيد

يتلاشى آية من بعيد آية[2]

وهذه الصورة يجمع فيها الشاعر بينا احساس واللون بحيث انك تجد في هذا الجمع تناسبا بين اللون للدلالة التي أراد الشاعر أن يحمله إياها فالليل دليل على السواد والهدوء والسكينة ويصف وجهه محبوبته بالوضوح دلالة على البياض وجهها وصفائه وكأنه يظهر ثم يختفي ويتلاشى.

-الصورة الضوئية:

وهي الصورة التي شكلها الشاعر لمؤازرة حواسه وملكاته من عناصر الضوء في الطبيعة، الظلام والنور والليل والنهار والشمس والقمر ومن أمثلة هذه الصورة في شعره قوله:

[1] الديوان، ص 72.

[2] الديوان، ص 66.

كلما صارت ظلالي قربها

أجهشت من فرح بالقدر

كلما ضارت يدي في يدها

عانقت سهوا رموش القمر ...

أنت احتمار الفمام

وأنت امتلاء السماء بأدعية الكادحين إليها

.....

هل ثمة امرأة غير زينب

تلك التي وقفت بين شمس الإله

وبين تراب الجسد[1]

هنا الشاعر جمع فيها عناصر ضوئية بكثرة كالشمس، والقمر السماء.

المبحث الثاني: الصور البلاغية:

الصور البلاغية كانت وما زالت محط إعجاب النقاد القدامى والمحدثين ومصطلح الصورة حديث نسبيا إذ أخذ النقاد يطلقون هذا المصطلح أخريات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين وهذا لا يعني جعل النقاد القدامى بالمصطلح جعله العنصر الأهم في بناء

[1] الديوان، ص 63.

القصيدة فتناولها بالدرس والتقييم واطلاق الأحكام عليها واختلف اتجاهات النقاد في تعريفها وبيان حدها فكانت لها مسميات كثيرة منها: الصورة البيانية والصورة الفنية والصورة الأدبية لكن اصطلح البحث على الصورة البلاغية أدق وأشمل وأبين لذلك وجد البحث أغلب النقاد ولا سيما القدامى منهم قد اصطلحو على تسميته الصرة البلاغية.

و " الأدب [1] عامة والشعر خاصة لا يلائمه إلا التصوير البياني، أي التعبير عن طريق الصورة (...) ولقد درس علماء البلاغة عند العرب القدماء أساليب البيان والتصوير دراسات طويلة مفصلة وبخاصة عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز كما وضع أبو هلال العسكري الأسس التفصيلية لأوجه البديع والمحسنات اللفظية في كتابه سر الصناعة".

-التشبيه[2]

ان التشبيه ولأنه أكثر الانواع البلاغية أهمية بالنسبة للناقد البلاغي والحديث عنه بمثابة مقدمة [3] قدروبة، وهو من أقدم صورة البيان يجسد لنا الأفكار المجردة في صور حسية كافية أول طريقة تدل عليه الطبيعة لبيان المعنى، وهو في اللغة والتمثيل، وعند علماء البيان مشاركة أمر لأمر في معنى بأدوات معلومة، كقولك: العلم كالنور في المداب، فالعلم تشبيه والنور مشبه به والمداب وجه الشبه والكاف أداة التشبيه، فحينئذ أركان التشبيه أربعة، مشبه ومشبه به و "يسميان لحرفي التشبيه، ووجه الشبه وأداة التشبيه ملفوظة أو ملحوظة.

وينقسم التشبيه باعتبار أداته إلى:[4]

أ- **التشبيه المؤكد:** وهو ما حذفت أداته

---

[1] الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الطبعة الأولى، 1990، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص 157.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 7.

[3] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق، د يوسف الصميلي، بيروت، المكتبة المصرية، 48-1999، ص 29.

[4] السيد أحمد الهاشمي، مرجع سابق، ص 23.

ب-**التشبيه المرسل:** وهو ما ذكرت فيه الأداة

ت-**التشبيه البليغ:** وهو ما حذفت فيه أداة التشبيه ووجه الشبه.

يقول الشاعر عبد الكريم قذيفة: [1]

وأعشقها، وثم أعشقها كالألم ...

والتقينا معا.

في هذا البيت تشبيه مرسل

حيث شبه الشاعر عبد الكريم قذيفة، عشقه للنخلة (المشبه) بالألم (المشبه به) وحذف أوجه الشبه وترك الأداة بغرض وصف مدى حبة للنخلة المبالغ فيه.

ويقول عبد الكريم قذيفة [2]

وزينب أغنية في الشفاه

في هذا البيت تشبيه بليغ

في هذا الشطر تشبيه بليغ، أين شبه زينب بالأغنية في الشفاه، فحذف وجه الشبه والأداة، والغرض هنا بيان الشاعر لجمال زينب وإعجابه بها.

ويقول أيضا: [3]

لم أعلق سوى أمنية

وها إنني أطلع الآن من بينكم كالشجر

وأدعوا الرجال جميع الرجال

في هذا البيت يتجلى تشبيه تام، حيث شبهت زينب (المشبه به) نفسها بالشجر (المشبه بها) وترك أداة التشبيه (الكاف) وأدلى بوجه الشبه ألا وهو الطلوع.

يقول الشاعر عبد الكريم قذيفة:

---

[1] عبد الكريم قذيفة، لو أنت تدري كم أحبك، الطبعة الثامنة، الجزائر والأوطان، سنة، 1993، ص 27.

[2] عبد الكريم قذيفة: لو أنت تدري كم أحبك، ط2، الجزائر، دار الأوطان، 1993، ص 48.

[3] عبد الكريم قذيفة، مرجع سابق، ص 50.

وعيناك [1] أرجوحتان لهذا الربيع الذي سوف يأتي

تراه سيأتي !!

في هذا الشطر تشبيه بليغ، حيث شبه العينين بالأرجوحتين، فحذف وجه المشبه والأداة، بفرض وصف شكل العيون والمبالغة في ذلك.

ويقول أيضا:

هي النبض [2] حين يصلي لها القلب وصلا

يتجلى في هذا البيت الشعري تشبيه بليغ، حيث المشبه هو "المرأة" والمشبه به هو النبض، بغرض بيان شدة حبه وتعلقه بها فشبهها بنبض القلب الذي تستحيل الحياة من دونه.

-الاستعارة:

هي[3] استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة مفارقة عن إرادة المعنى الأصلي والاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا لكنها أبلغ منه.

وأركان الاستعارة ثلاثة:

1.مستعار منه، وهو المشبه

2.ومستعار له، وهو المشبه } ويقال هما الطرفان

[1] عبد الكريم قذيفة، لو أنت تدري كم أحبك، الطبعة الثانية، الجزائر، دار الأوطان، 1993، ص 38.

[2] عبد الكريم قذيفة، المرجع السابق، ص 39.

[3] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق د. يوسف الحميلي، بيروت، المكتبة العصرية، 08-04-1999، ص 258.

3.ومستعار، وهو اللفظ المنقول.

ويعرفهما السكاكي [1] بأنها تشبيه حذف أحد طرفيه، فإذا حذفتا المشبه مع الاحتفاظ بالمشبه به وحده كان هذا استعارة وإذا حذف الطرف الآخر أي المشبه به مع الإحتفاظ بالمشبه كان هذا استعارة.

أقسام الاستعارة:

الاستعارة المكنية: [2] ومعنى مكتبة أي مخفي فيها لفظ المشبه به استغناء بذكر شيء من لوازمه، فلم يذكر فيها من أركان التشبيه سوى المشبه.

الاستعارة التصريحية: [3] فمعنى تصريحية أي مصره فيها باللفظ الدال على المشبه به المراد به التشبيه.

يقول الشاعر عبد الكريم قذيفة: [4]

أيها الناس

من جرحي المتورد يولد بعثي"

في هذا البيت استعارة مكنية حيث شبه جرحه بالزهر المتورد وحذف المشبه به ودل عليه بشيء من لوازمه وهو (المتورد) على سبيل الاستعارة المكنية.

ويقول أيضا: [5]

سألتك بالصلوات اللطيفة

أي الدروب يفيض عطاءا

[1] الولي محمد، الصورة في الخطاب البلاغي والنقدي، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، سنة 1990، ص 113.

[2] السيد أحمد الهاشمي، مرجع سابق، ص 260.

[3] السيد أحمد الهاشمي، مرجع سابق، ص 260.

[4] عبد الكريم قذيفة، لو أنت تدري كم أحبك، ط2، الجزائر، دار الأوطان، 1993، ص 9.

[5] عبد الكريم قذيفة، مرجع سابق، ص 17.

تتجلى في هذا البيت استعارة مكنية، حيث شبه الدروب بالماء الذي يفيض وحذف المشبه به وأبقى على لازم من لوازمه وهو (يفيض) على سبيل الاستعارة المكنية.

ويقول الشاعر عبد الكريم قذيفة:

إنني شاعر مثلك يا عاشقي [1]

فالتحفني ونم ...

في هذا البيت استعارة مكنية.

شبه الشاعر نفسه باللحاف حيث صرح بالمشبه وهو نفسه وحذف المشبه به وهو اللحاف وذكر ما يدل عليه وهي كلمة (التحفني) من باب الاستعارة المكنية.

ويقول أيضا:

في الشفق المغربي [2]

وفي رقصات الشعاع

في هذا البيت تتجلى استعارة مكنية، فإنه شبه الشعاع بالإنسان الذي يرقص واستعير به للمشبه وحذف ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو رقصات على طريق الاستعارة المكنية.

يقول الشاعر عبد الكريم قذيفة:

أغني لزينب [3]

تلك التي اشتعلت بين كل النجوم

في هذا البيت استعارة مكنية حيث شبه زينب بالنجم الذي يشتعل وحذف المشبه به وهو النجم وذكر ما دل عليه وهو كلمة اشتعلت على سبيل الاستعارة المكنية.

ويقول أيضا:

تنبت السحب فيغويها التراب[4]

[1] عبد الكريم قذيفة، مرجع سابق، ص 30.

[2] عبد الكريم قذيفة، مرجع سابق، ص 4.

[3] عبد الكريم قذيفة، مرجع سابق، ص 47.

[4] عبد الكريم قذيفة، مرجع سابق، ص 61.

في هذا البيت استعارة مكنية؛

تم تشبيه (السحب) في هذا البيت بالنبات وحذف المشبه به وهو (النبات) ويبقى على لازم من لوازمه وهو (ينبت) على سبيل الاستعارة المكنية.

ويقول الشاعر عبد الكريم قذيفة:

نترقب من يأتنا بالنبأ [1]

حين أبصرنا طيرها ... انحنى خجلا

في هذا البيت استعارة مكنية، حيث شبه الطير بالإنسان الذي ينحني خجلا فصرح بالمشبه وهو الطير وحذف المشبه به وهو الإنسان وذكر ما دل عليه وهي كلمة (انحنى خجلا) من باب الاستعارة المكنية.

-الكناية:[2]

لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي وتنقسم الكناية المطلوب بها إلى ثلاثة أقسام فإذا المطلوب بها قد يكون صفة ومن الصفات وقد يكون موصوفا [3] وقد يكون تشبيه.

ويقول الشاعر عبد الكريم قذيفة:

لعل صفية خلف البحار [4]

المعنى الظاهر هنا هو البعد الجسدي، لكن المعنى الباطن هنا هو البعد المعنوي والحنين والاشتياق لصفية، حيث شبه بعدها عنه بخلف البحار وهنا كناية عن الحنين والشوق لصفية المبتعدة عنه.

ويقول أيضا:

صفية حلوة لم تروها[1]

---

[1] عبد الكريم قذيفة، مرجع سابق، ص 94.

[2] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتوثيق د. يوسف الحملي، بيروت، المكتبة المصرية، 199، ص 287.

[3] السيد أحمد الهاشمي، مرجع سابق، ص 287.

[4] عبد الكريم قذيفة، مرجع سابق، ص 10.

في هذا البيت يدلي الشاعر بمعنيين أحدهما ظاهر والآخر باطن، حيث يظهر المعنى الباطن في أن صفية جميلة لم ير مثلها ولم يرا مرأة بجمالها وحسنها والمعنى الظاهر هو تميزها عن غيرها من النساء، وهنا كناية عن مدى جمالها.

ويقول أيضا:

عيناه تعتصران المدى والندى [2]

وقلبه ممتلئ بالسهام

في هذا البيت كناية عن الصعوبات والمشاق والألم التي يعانيها الشاعر، إذ يدلي بمعنيين، معنى ظاهر هو شدة بكاء، أما المعنى الباطن هنا فهو المصائب والشدائد التي يعانيها والتي أدمعت عيناه.

ويقول أيضا:

إني أحبك حد العياء وحد الغضب [3]

في هذا البيت كناية، حيث يدلي الشاعر هنا بمعنيين، أحدهما ظاهر والآخر باطن، فالمعنى الظاهر هو إدلاء بحبه بشدة ولحد العياء والغضب والكناية هنا هي كناية عن صفة الهيام والتعلق الشديد بحبه لهذه المرأة.

ويقول أيضا:

أشعلت جسمها فتنة ودلال [4]

تتجلى في هذا البيت كناية.

---

[1] عبد الكريم قذيفة، مرجع سابق، ص 13.

[2] عبد الكريم قذيفة، مرجع سابق، ص 31.

[3] عبد الكريم قذيفة، مرجع سابق، ص 31.

[4] عبد الكريم قذيفة، مرجع سابق، ص 48.

يدلي الشاعر في هذا البيت بمعنيين أحدهما ظاهر والآخر باطن، فالمعنى الظاهر هو تبرجها وتجميلها لنفسها مما جعلها فتنة، أما المعنى الباطن فهو المبالغة في التزين والدلال الذي جعلها تبدو مشتعلة بالفتنة.

وفي قوله:

نمنا وما ارتاحت العين [1]

في هذا البيت كناية حيث يدلي بمعنيين أحدهما ظاهر والآخر باطن والظاهر هنا هو قلة النوم والراحة والباطن هنا هو كناية عن كثرة المشاكل والمصائب والألم التي لم تتم راحته.

ويقول أيضا:

ذلك الأربعاء

الوحيد الذي مر متشحا بسواد الغيوم[2]

في هذا البيت كناية أدلى الشاعر بمعنيين أحدهما ظاهر والآخر باطن والظاهر هو سواء أحوال طقس يوم الأربعاء والباطن هو كثرة همومه وحزنه التي جعلته يرى يوم الأربعاء كيوم أسود غيومه وهي كناية عن صفة الحزن والغم.

ويقول أيضا

كلما ضحكت... أسقطت كل عشاقها

في الجنون أو التأتأة[3]

-الصورة البيانية:

في هذا البيت كناية، حيث يدلي الكاتب بمعنيين أحدهما ظاهر والآخر باطن، والمعنى الظاهر هنا هو إعجاب العشاق بها، والمعنى الباطن هو صفة لجمالها وحسنها التي أسقطت عشاقها وهي كناية عن صفة الجمال الفائق والفاتن الذي تملكه.

[1] عبد الكريم قذيفة، مرجع سابق، ص 74.

[2] عبد الكريم قذيفة، مرجع سابق، ص 74.

[3] عبد الكريم قذيفة، مرجع سابق، ص 90.

الأسلوب الإنشائي: [1]

الإنشاء لغة الإيجاد واصطلاحا ما لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، نحو اغفر وارحم، فلا ينسب إلى قائله صدق أو كذب، وإن شئت فقل في تعريف الانشاء ما لا يحصل مضمونه ولا يتحقق إلا إذا تلفظت به، فطلب الفعل في افعل وطلب الكف في لا تفعل وطلب المحبوب في التمني وطلب الفهم في الاستفهام وطلب الإقبال في النداء كل ذلك ما حصل إلا بنفس الصيغ المتلفظ بها.

وينقسم الإنشاء إلى نوعين انشاء طلبي وانشاء غير طلبي.

يقول الشاعر عبد الكريم قذيفة:

أأعلن سر انتمائي إليك

ألست السماء ؟!

ألست آلتي قدر الحب أن لا يموت[2]

في هذه الأبيات الشعرية أسلوب إنشائي غير طلبي في صيغة استفهام والغرض منه هو التصور.

وقال أيضا:

أكابدكم ذا أكابد ناري ...

وأصرخ يا أيها الناس [3]

في هذا البيت الشعري أسلوب إنشائي في صيغة نداء

والغرض منه: هو الاستغاثة أو التحسر والتوجع

يقول الشاعر عبد الكريم قذيفة:

كم أحس بوخز الحنين

---

[1] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق، يوسف الحمبلي، بيروت، المكتبة المصرية، 1999، ص 69.

[2] عبد الكريم قذيفة، المرجع السابق، ص 16.

[3] عبد الكريم قذيفة، المرجع السابق، ص 18.

لهذا اللقاء الذي لم يتم !!

في هذا البيت الشعري أسلوب إنشائي في صيغة التعجب

والغرض منه هو التحسر والتوجع.

ويقول أيضا:

اتراني أحب النساء جميعا

بعينيك يا فاتنة[1]

في هذا البيت الشعري أسلوب إنشائي في صيغة التعجب

والغرض منه هو الإعجاب.

الطباق:

المطابقة [2] هي الاتيان بلفظي متضادين، فكأن المتكلم طابق الضد بالضد وهي في تعريف آخر **للطباق:** هو الجمع بين الشيء وضده في الكلام، وهنا قد يكونان اسمي نحو "هو الأول والآخر" { **وتَحسَبُهُم أيقَاظا وهُمْ رُقود** } الكهف 18، أو يعلن نحو { **هو أضحَكَ وأبكَى**} النجم 43 او حرفين { **ولهُنَّ مثلُ الذي عليهِنَّ بالمعروف**} البقرة 128 أو مختلفين نحو { **ومَنْ يُضلل الله فمَا لهُ من هاد**}.

والطباق نوعان أحدهما طباق الإيجاب وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا. وثانيهما طباق السلب وهو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا بحيث يجمع شيء يعلن من مصدر واحد أحدهما مثبت والآخر منفي.

يقول الشاعر عبد الكريم قذيفة:

جاءت صفية ...

غابت صفية ... وانفلتت دمعتان [3]

[1] عبد الكريم قذيفة، المرجع السابق، ص 23.

[2] السيد أحمد الهاشمي، مرجع سابق، ص 303.

[3] قذيفة، ص 1-8.

والطباق جاء في: (جاءت) و (غابت)

ويقول الشاعر أيضا:

وتحاول قدر استطاعتها

أن تفرق بين السؤال والجواب [1]

الطباق جاء

[1] عبد الكريم قطيفة، ص 92.

الخاتمة

الخاتمة:

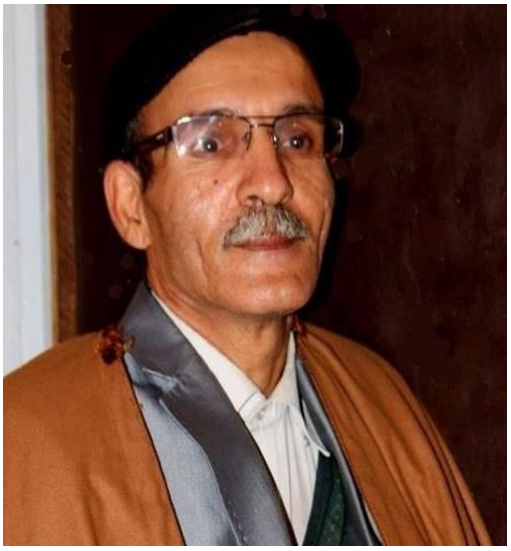
إن الهدف الأساسي من هذا البحث منذ بدايته كان محاولة لتسليط الضوء على الصور الشعرية عند عبد الكريم قذيفة، المنتمي إلى جيل الشعراء المعاصرين الجزائريين كما تحاول الدراسة لفت الانتباه لهكذا شعراء، وتطمح هذه الدراسة أن تكون إضافة نافعة لهرم الأدب الجزائري، وتلخيص بعض النقاط عند الخاتمة التي تعتبر حوصلة لأهم النقاط التي توصل لها البحث والآتية ذكرها:

- أن النقاد القدامى يعتبرون المنظرين الأوائل لمصطلح الصورة الشعرية وخاصة ما قام به عبد القاهر الجرجاني في تعريفه لذي يعتبر المسار الذي سار فيه المتأخرين عنه.
- عدم وجود تعريف متناهي لمصطلح الصورة الشعرية على الرغم من تحديد معالمها فهي تبقى هلامية لا يمكن الإمساك بها.
- اختلاف المفهومات بين النقاد لمصطلح الصورة الشعرية (الصورة الفنية، الصورة الأدبية)
- الصورة الشعرية كانت أهم الأدوات الفنية التي اعتمدها الشاعر في ديوانه مدرا لأهميتها، ومستوعبا لوظيفتها العامة.
- تأكيد العلاقة بين المتلقي والنص، ودور الصورة الشعرية في ذلك، فهي العصب الرئيسي الذي يتحكم في التأثير على المتلقي.
- تنوعت الصور الشعرية في ديوان عبد الكريم قذيفة من صور حسية وبصرية وسمعية وشامية وذوقية ولونية التي أضفت براعة الشاعر في استخدامه لها.
- استخدام الشاعر للصور البلاغية للاستعارة والتشبيه والكناية زاد شعره جمالية ورونقا ما يجعل المتلقي متأثرا به.

وبهذا يمكن القول: أن الشاعر كان مدركا لأهمية هذه الصور ودورها الفعال في التأثير فلا تكاد تخلوا قصيدة من قصائده من ذكر مشهد حسي يتجسد في إحدى الحواس، لذا عمد إلى

توظيفها في كل أغراض شعره، وكان دقيقا في اختيارها وقد أوكل لكل غرض الحاسة التي تناسب وظيفته، كما تميزت صوره بوضوح العبارة والابتعاد عن التعقيد والتراكيب المتناثرة.

الملاحق



عبد الكريم قذيفة، سيرته الذاتية:

شاعر وقاص جزائري من مواليد 1964 بجبل أمساعد– بوسعادة، يعمل حاليا مخرجا إذاعيا رئيسيا بإذاعة الحضنة الجهوية، بداية النشر سنة 1983 عضوا اتحاد الكتاب الجزائريين، بداية من سنة 1987 عضو الجمعية الثقافية الجاحظية منذ 1992 رئيس النادي الأدبي لدار الثقافة ورقلة من 92–95 ورد اسمه في معجم الكتاب الجزائريين دار الحضارة الجزائر، ورد اسمه في معجم أدباء الجزائر المعاصر، قسنطينة 2000، رئيس المكتب الجهوي للجمعية الثقافية الجاحظية، عضو مؤسس للرابطة المعن، حصل على الجائزة الثانية في مهرجان الشعر الطلابي بباتنة 1988 الجائزة الثانية في مسابقة القصة العربية بالسعودية 2002، مكرم من طرف الديوان الوطني لحقوق المؤلف كأحسن كاتب لسنة 2002 بمناسبة اليوم الإفريقي لا يزال حي يرزق.

1. **قصائده:**

- إلى امرأتي لا تجيء
- جداريات سحرية
- وردتان
- بدء العناء
- أربعاء الفرجة
- فاكهة الريح
- حدود المسافات
- نغم المساء

- شمعة في الريح
- إصرار
- أغنيات إلى زينب
- أطلال
- نخلتان لأوراس والغرباء

2. مؤلفاته:

- لو أنت تدري كم أحبك
- ثنايا الغياب
- أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة، الشعراء الرواد
- حوادث لبنان
- أشعار الحضنة
- من فحول الشعر الشعبي الجزائري.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1. ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر د، ط، د، ت. ج1.
2. أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة وانظر الهمداني كتاب الألفاظ الكتابية، 1997.
3. احسان عباس، فن الشعر، دار صادر دار الشروق، عمان بيروت، ط1، 1996.
4. أرسطوا، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة مكتبة الانجلو المصرية، د، ط1.
5. أمير الحلي مطر، جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1994.
6. بشرى موسى صالح، صورة الشعرية في نقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1994.
7. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث والنقد البلاغي، دار المعارف
8. الجرجاني، عبد القاهرة الأسرار البلاغة، وانظر محرز د جمال محمد، التصوير الإسلامي ومدرسة 5.
9. حسن الناظم، مفاهيم الشعرية.
10. خليل حاوي، الصورة الشعرية، ط1 { 143 هـ/ 2010 } أبو ظبي، دار الكتب الوطنية والتراث المجمع الثقافي، 2010.
11. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، سنة 1998.
12. رينية ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، 1980.
13. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة (في المعاني والبيان والبديع)، ضبط وتوثيق يوسف الجميلي، بيروت، المكتبة العصرية، 1999.
14. الصورة الشعرية تصوير الجاحظ، عبد القاهر الجرجاني، جسور المعرفة، العدد 10.

15. الصورة الشعرية عند الأعمى التطليلي، على الغريب محمد الشناوي، أستاذ الأندلسي المساعد، كلية الآداب، جامعة المنصورة.
16. عبد القادر أحمد رباعي "الصورة الفنية عند أبي تمام"، رسالة دكتوراه مخطوطة على الآلة الكاتبة، كلية الآداب واللغات، جامعة القاهرة، 1976.
17. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي طبعة مكتسبة الشباب، سنة 1978.
18. عبد الكريم قذيفة: لو أنت تدري كم أحبك، ط2، الجزائر، دار الاوطان، 1993.
19. عبد الكريم قذيفة، ديوان لو أنت تدري كم أحبك.
20. عبد الله الشطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم، ابن الوليد، رسالة ماجستير مخطوطة بأدب، القاهرة.
21. عبد الله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، القديمة وتحليل نص، ط1، سنة 1997.
22. عبد الملك مرتاض، مفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي، مجة بونة للبحوث والدراسات، ط7، سنة 2007.
23. عزالدين إسماعيل، التفسير للآداب ط4، مكتبة غريب بالفجالة، القاهرة
24. علي البطل، الصورة في الشعر العربي في أواخر القرن الثاني هجري، دراسة في أصولها، دار الأندلس ط2.
25. علي الغريب محمد الشناوي، أستاذ الأدب الأندلسي المساعد، كلية آداب جامعة المنصورة، الصورة الشعرية عند الأعمى التطليلي، ط1، 2003.
26. محمد حسن عبد الله دار مكتبة الدراسات الأدبية للصورة .. والبناء الشعري، دار المعارف.
27. محمد دريسة 2010، مفاهيم في الشعرية، ط1، الأردن، دار جرير.

28. محمد غنيمي علال، الأدب المقارن، دار النهضة، مصر، القاهرة، 1977.
29. مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، دار النشر، الأردن، مكتبة لسان العرب، ط1، سنة 2011.
30. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، طبعة مكتبة مصر القاهرة، ط1، 1958.
31. نعيم اليافي، الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه، مخطوطة على الآلة الكاتبة، كلية الآداب ، جامعة القاهرة، مصر.
32. نورمان فريد مان، مقال "الصورة الفنية"، ترجمة جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، عدد مارس 1976.
33. الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: ط1، المركز الثقافي العربي، 1990.

المواقع الإلكترونية:

1.تسجيلات بوسعادة، أنفو 11-11-2021

Archives http://www.bou.saadd.info

2.مقال بعنوان الصورة الشعرية العربي، لبيان، متاح على الموقع:

www.startiense.com.2022-01-16

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وتقدير

إهداء

مقدمة .....أ

الفصل الأول: ماهية الصورة الفنية

مدخل إلى الصورة الشعرية: 4

المبحث الأول: مفهوم الصورة الشعرية: 7

-مفهوم الصورة الشعرية 8

-تطور مفهوم الصورة الفنية: 14

المبحث الثاني: مفهوم الشعرية الجمالية: 18

-الشعرية الجمالية: 18

-عناصر الوظيفة الجمالية: 22

-جذور الشعرية الغربية: 28

موقف الإسلام من الصورة: 32

-الخيال في الصورة الشعرية: 34

الفصل الثاني: تجليات الصورة الشعرية في ديوان عبد الكريم قذيفة

المبحث الأول: انواع الصورة الشعرية في شعر عبد الكريم قذيفة: 40

-الصورة الحسية: 40

-الصورة البصرية: 40

-الصورة الذوقية: 45

-الصورة اللمسية: 46

-الصور الشمية: 49

-الصورة السمعية: 51

-الصورة البصرية اللونية: 52

-الصورة الضوئية: 53

المبحث الثاني: الصور البلاغية: 54

-التشبيه 55
-الاستعارة: 57
-الكناية: 60
-الصورة البيانية: 62
-الأسلوب الإنشائي: 63
الطباق: 64
الخاتمة: 67
الملاحق 69
قائمة المصادر والمراجع 73
المصادر: 73
فهرس المحتويات 77

الحمد لله

الملخص:

العنصر الجوهري في لغة الشعر تمثل في الصورة الفنية بمفهومها العام علم البيان، فهي أداته ومرآته العاكسة لأساليبه الثلاثة (التشبيه والاستعارة والكناية)، فضلا عما أضاف الأدباء من صور قد تنشأ من أصل واقعي بعيد عن الخيال، مما أنتج تفرعا في الصورة الفنية فأصبحت الصورة البلاغية الذهنية والصورة التقريرية والصورة الحسية من الصور الجزئية الفردية في النص وتتحدد من خلال تعبير يثير إحساس المتلقي، ويعاني عالم الشاعر وكأنه يرى، أو يسمع، أو يلمس، أو يتذوق، او يشم.

وفي هذا البحث نتناول الصورة الفنية الحسية عند الشاعر الجزائري (عبد الكريم قذيفة الذي لقي اهتماما من طرف الأدباء، والباحثين.

يخلص بحثنا إلى تحديد ملامح الصورة الحسية عند الشاعر عبد الكريم قذيفة وبيان ما وظفه من أساليب وما أضافه لها بأسلوبه وشاعريته.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية، الصورة الفنية، الشعرية، الخيال.

Résumé:

L'élément essentiel du langage poétique est représenté dans l'image artistique au sens général, la science de l'énoncé, car c'est son outil et son miroir qui reflète ses trois modalités (ressemblance, métaphore et métonymie), ainsi que ce que les écrivains ont ajouté des images qui peuvent provenir d'une origine réaliste loin de l'imagination, qui a produit une branche dans l'image artistique et est devenue l'image rhétorique L'image mentale, l'image déclarative et l'image sensorielle sont issues des images partielles individuelles dans le texte et sont déterminés par une expression qui évoque le sentiment du destinataire, et le monde du poète souffre comme s'il voyait, entendait, touchait, goûtait ou sentait.

Dans cette recherche, nous traitons de l'image sensorielle artistique du poète algérien (Abdul Karim Shefa, qui a retenu l'attention d'écrivains et de chercheurs.

Notre recherche se conclut en définissant les traits de l'image sensorielle du poète Abd al-Karim Qasdah et en expliquant les méthodes qu'il a employées et ce qu'il y a ajouté dans son style et sa poétique.

Mots-clés : image poétique, image artistique, poétique, imaginaire.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

تصريح شرفي
(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث)

أنا الممضي أدناه،

السيد(ة): جداوي فروج الصفة: طالبة

الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم: 20109435 والصادرة بتاريخ: 2017.2.22

بدائرة ..حبل أم ساعد../../....

المسجل(ة) بكلية: **الآداب واللغات** قسم: **اللغة والأدب العربي**

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر ، عنوانها:

الصورة الشعرية في ديوان عبد الكريم قذيفة

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية و النزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

المسيلة في: 2022.1.19

إمضاء المعني

نظر الصحة لإمضاء السابق
التاريخ: 09 جوان 2022
عن رئيس المجلس الشعبي البلدي و بتفويض منه
عون مكتب الإدارة الإقليمية
بشير عباسي

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

People's Democratic Republic of Algeria

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministry of Higher Education and Scientific Research

University Mohamed Boudiaf of M'sila
Vice-rectorate of 3rd Cycle Higher Eduction, University Habilitation, Scientific Research and Post-graduation Higher Education

جامعة "محمد بوضياف" المسيلة
نيابة مديرية الجامعة للتكوين العالي في الطور الثالث والتأهيل الجامعي والبحث العلمي والتكوين العالي فيما بعد التدرج

تصريح شرفي

الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

(المرجع: ملحق القرار الوزاري رقم 933 المؤرخ في 2016/07/28 المتعلق بالوقاية ومحاربة السرقة العلمية)

أنا الممضي اسفله:

السيد (ة): يوماليت سهيلة الصفة: (طالب، أستاذ باحث) طالبة

المولود(ة) بتاريخ: 27/05/1999 في: المسيلة

الحامل لبطاقة التعريف الوطنية (أو ر.س.ب) رقم: 200898986 الصادرة بتاريخ: 2017/01/13 عن: بلدية أولاد دراج

المسجل(ة) بكلية/ معهد: كلية الآداب واللغات قسم: الأدب العربي

و المكلف بإنجاز أعمال بحث أطروحة دكتوراه، عنوانها: الصورة الشعرية في ديوان عبد الكريم قذيفة ديوان لو أنت تدري كم أحبك أنموذجا

أصرح بشرفي أني اطلعت على كل مواد القرار الوزاري رقم 933 المؤرخ في 2016/07/28 و المتعلق بالوقاية ومحاربة السرقة العلمية، و ألتزم باحترامه بكل صرامة و بدون تحفظ، و كما أني التزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية و النزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

ملاحظة: يمضى هذا التصريح عند نائب العميد(مدير) المكلف بالبحث العلمي و يوضع في ملف المعني.

حررت هذه الشهادة بتاريخ: 12/جوان/2022

توقيع المعني مع البصمة

شوهد على المصادقة على الإمضاء
المسيلة: ...
بتاريخ: 12 جوان 2022