الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة أحمد دراية-أدرار

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

جمـــالية الصـــورة فـــــي ديـــوان "روح تتمرأى...قلب يتشـــرّق"

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي
تخصص: دراسات جزائرية في اللغة و الأدب العربي.

إعداد الطالبين:

- جلول بن يعيش .
- محمد حني.

الأستاذ:

إشراف

عبد الله كرّوم.

السنة الجامعية :1438/1437هـ-2017/2016م

شكـر و عرفـــان

قال تعالى :" لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ"

سورة إبراهيم الآية:7.

بعد رحلة بحث و جهد و اجتهاد تكلّلت بإنجاز هذا البحث؛ نحمد الله عز وجل على نعمه التي منَ بها علينا فهو العلي القدير، كما لا يسعنا إلا أن نخص بأسمى عبارات الشكر و التـقـديـر جـناب الأسـتـاذ الفاضـل: "عبـد الله كـرّوم" لمـــا قدمـــه لـنا مـن جـهـد و نصـح و معرفة طيلة إنجاز هذا البحث من الإعداد إلى الإخراج.

كما نتقدم بالشكر الجزيل لكل من أسهـم في تقديم يد العون لإنجاز هذا البحث،و نخص بالذكر أساتذتنا الكرام الذين أشرفوا على تكوين دفعة الماستر "1438/1437هـ-2017/20016م" بقسم اللغة و الأدب العربي، و من خلالهم إلى زملائنا الطلبة.

و إلى جميع الأساتذة القـائمين عـــلى إدارة قسم الـلغة و الأدب العربي و كلية الآداب و اللغات بالجامعة الإفريقية أحمد دراية بأدرار.

كما لا ننسى أن نتقدم بأرقى و أثمن عبارات الشكر و العرفـان إلى كل القـائمين على الجامعة الإفريقية أحمد دراية بأدرار و على رأسهم مدير الجامعة و كل العاملين بها.

إلى الذين كانوا عونا لنا في بحثنا هذا ونورا يضيء الظلمة التي كانت تقف أحيانا في طريقنا.

إلى من زرعوا التفـاؤل في دربنا وقدموا لنا المساعدات والتسهيلات والمعلومات.

جلول بن يعيش- محمد حني

جامعة أحمد دارية أدرار.

مقـــدمة

مقـــدمة

الشعر من أهم الأجناس الأدبية التي شغلت الباحثين، والمنظرين قديما وحديثا، إذ تنوعت الدراسات وتباينت بتنوع وتباين النظريات، والمناهج التي تناولته من جوانبه المختلفة، فكانت الصورة الشعرية من أهم الجوانب التي حاول النقاد واللغويون تحديد مفهومها وضبط عناصرها باعتبارها مصطلحا حديثا يتجاوز المفهوم البلاغي القديم، وهو ما تقوم عليه إشكالية هذا البحث الذي يحاول رصد ملامح الصورة انطلاقا من الشعر الجاهلي وصولا إلى الشعر الحديث، من أجل الوقوف على مقوماتها الجمالية في كل عصر، ووقع اختيارنا على ديوان "روح تتمرأى ...قلب يتشرّق" للشاعر عبد القادر أعبيد الذي يندرج تحت حقل الدراسات الأدبية لأسباب عدة منها:

* قلة الدراسات الأكاديمية التي تعنى بتجارب الشعراء المحليين .
* نضج التجربة الشعرية في هذا الديوان مما يجعل نصوصه مادة خصبة لموضوع البحث .

وقد قسّمنا هذا البحث إلى فصلين. الفصل النظري يتضمّن مبحثين؛ جاء في المبحث الأول حديث عن (الصورة الشعرية من الرمز الديني إلى الموضوع الشعري)، عرفنا الصورة لغة واصطلاحا ثم نستقصي جذورها الدينية في الشعر الجاهلي دون إغفال معاييرها الجمالية التي تتجلى من خلال بنيتها اللغوية والدلالية. أمّا في المبحث الثاني (الصورة الشعرية من المحاكاة إلى الغموض) فتتبّعنا مسار تطور الصورة في الشعر العبّاسي، والشعر الحديث وفق الروافد النقدية، والفلسفية، والمدارس الأدبية التي نظّرت للشعر قديما وحديثا.

أما الفصل التطبيقي فأجرينا فيه دراسة أسلوبية حول ديوان الشاعر عبد القادر أعبيد (روح تتمرأى ...قلب يتشرّق)؛ فقسمنا هذا الفصل إلى مبحثين؛ تطرقنا في المبحث الأول (التشكيل اللغوي وأثره في بناء الصورة) الظواهر اللغوية التي تقوم عليها جمالية الصورة في هذا الديوان كالإحالة، التكرار، أدوات الربط، التقديم والتأخير، الأساليب الإنشائية، ثم تناولنا في المبحث الثاني (التشكيل

الدلالي وأثره في بناء الصورة) الظواهر الأسلوبية التي تحكم البعد الدلالي للصورة كالانزياح، التناقض والمفارقات، الاستحضار والهدم، تراسل الحواس.

و قد اعتمدنا في بحثنا على جملة من المصادر و المراجع من بينها لسان العرب لابن منظور، الصورة في الشعر العربي لعلي البطل، و غيرهما من المصادر و المراجع التي رتبناها ترتيباً أبجديا.

كما سبقت موضوعنا هذا بعض الدراسات التي تناولت بالدراسة شعر عبد القادر أعبيد، كمذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر من جامعة أدرار تحت عنوان"العدول النحوي و الدلالي في شعر عبد القادر أعبيد".

و نحمد الله على عدم مواجهتنا لأية صعوبات في بحثنا عن المادة العلمية، إذا استثنينا قلة المصادر و المراجع التي تتناول الشعر المحلي على اعتبار أن الجانب التطبيقي يتناول ذلك.

و قد سلكنا في هذه الدراسة المنهج الأسلوبي لأنه أكثر مرونة كونه يتيح رصد المقومات الجمالية التي تفرضها طبيعة الموضوع، باعتبار الصورة الشعرية مفهوما معقّدا تتداخل في تركيبه روافد معرفية، وفلسفية كثيرة .

جلول بن يعيش – محمد حني

جامعة أحمد دراية أدرار .

الفصل الأول

المبحث الأول:

الصورة من الرمز الديني إلى الموضوع الشعري

المطلب الأول: مفهوم الصورة الشعرية.

المطلب الثاني: الأصول الأسطورية و العقائدية للصورة.

المطلب الثالث: بناء الصورة في العصر الجاهلي.

المبحث الأول:

الصورة من الرمز الديني إلى الموضوع الشعري

المطلب الأول: مفهوم الصورة الشعرية

يعد مصطلح الصورة من المصطلحات الفنية و البلاغية التي شكلت محورا للاختلاف بين النقاد و الباحثين، وتعددت بذلك اتجاهاتها و ميادينها فنجد الصورة الشعرية، الصورة الأدبية ، الصورة الذهنية ، الصورة البيانية . و من هنا وجب علينا أن نحدد ماهية الصورة الشعرية التي يرتكز عليها عملنا.

الصورة لغة: تعني الشكل أو الصفة، وجمعها صُور، صوَر، صُوْر، "يقال صورة الأمر كذا"؛ أي صفته. وصور الشيء جعل له صورة وشكلا، و رسمه، و نقشه، وتصوّر الشيء: توهّم صورته و تخيله. وتصوّر له الشيء صارت له عنده صورة. والتصوير فن تمثيل الأشياء بالألوان[1].

الصورة اصطلاحا: "هي التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الفني الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر، -أعني خواطره و مشاعره و عواطفه- المنطلق من عالم المحسّات ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى في إطار قوي، نام، محس، مؤثر، على نحو يوقظ الخواطر و المشاعر في الآخرين"[2].

و هي أيضا"تشكيل لغوي، يكونها خيال الشاعر من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية و العقلية، و إن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسّية، أو يقدمها الشاعر أحيانا كثيرة في صورة حسية "[3].

إن هذين التعريفين الواردين لمفهوم الصورة اصطلاحا، يحددان معالمها، كما نلمس في التعريفين تقاربا واضحا في تحديد هذه المعالم، جسّدها التعريف الأول في :"التنسيق الفني لوسائل التعبير"، والثاني في:"التشكيل اللغوي الذي يكوّنه الخيال من معطيات متعددة"، ومعنى هذين العبارتين؛ أننا لا يمكن أن نحدد الصورة فقط انطلاقا من العنصر الخيالي فيها دون النظر إلى تشكيلها، أو تركيبها اللغوي؛ وإنما بتفاعل العنصرين معاً، وهما

1 – ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، م8، ط3، 2004، ص304.

2 – علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط3، د.ت، ص11.

3 – علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت،ط3، د.ت، ص30.

بذلك يتجاوزان التعريف البلاغي القديم، الذي لا يرى الصورة إلا في المجاز، و التشبيه و الاستعارة، لكون هاته الألوان تحمل عنصر التخييل، بينما يهمل المادة التي تشكلت منها هذه الألوان، ونقصد بالمادة؛ التشكيل اللغوي بما يحمله من دلالات سواء على مستوى النظم، أو على مستوى المدركات الحسية التي ينهل منها الشاعر لبناء الصورة.

كما تدل الصورة عند فريق آخر على" على كل أبواب البلاغة من بيان وبديع ومعان والتمسها في موسيقى الكلام وفي بناء اللغة ، وفي الألوان البديعية وفي الخيال إن الصورة الشعرية فكرة وشعور ولغة وموسيقى وخيال، و هذه العناصر لا تنتمي كلها إلى قسم البيان الذي هو أحد أقسام البلاغة الثلاثة"[1]

و ما نخلص إليه أن الصورة في الدرس البلاغي الحديث، تستمد معالمها من روافد عدة منها ما هو مرتبط بالمكان و الإدراك الحسي لحدوده، وفق دلالات لفظية سواء كانت حقيقة أو مجازاً، و منها ما هو مرتبط بالنظم، و ما يخلِّفه من أثر في بناء الصورة، و دون أن ننسى الخيال ودوره في التنسيق بين النظم، و الدلالات اللفظية المستمدة من المشهد الخارجي أو المدركات الحسية، و يغذّي حذف هذه الروافد كلّ من الشعور و العاطفة، و الموسيقى الداخلية أو الخارجية[2]. و بالتالي فالخيال رافد من روافد الصورة فقط و ليس جوهرها كما نظر إليه الناقد القديم معتمداً بذلك على التشبيه، و المجاز كما أسلفنا.

لقد حاولنا خلال ما سبق حوصلة ما تضمنه المفهوم الاصطلاحي للصورة الشعرية من روافد تمثلت في المدركات الحسية، و الخيال، والشعور، والموسيقى، و العاطفة، وغيرها. وإذا كانت هذه الروافد قديمة قدم الإنسان؛ فلابد أنها قد مرّت بمراحل و تطوّرات، ينبغي الوقوف عليها لتحديد ملامح الصورة قديما، و لاسيما في العصر الجاهلي.

1 – الأخضر عيكوس، مفهوم الصورة الشعرية قديما، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، الجزائر، ع2، سنة1995، ص 71.

2– ينظر: علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص25–26.

المطلب الثاني: الأصول الأسطورية و العقائدية للصورة.

والحديث عن نشأة الصورة يقتضي الوقوف على نشأة الشعر باعتبارها جزءاً منه، و هذه النشأة تتعدى أو تتجاوز عدة افتراضات وُضعت لها، ككون الشعر مثلاً؛ تطور من السجع إلى الرجز، ثم إلى الأوزان في الأدب العربي، إن هناك افتراضات و رؤى جديدة وردت في البحوث التاريخية، و الأنثربولوجية الحديثة، ترى أن الشعر مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالفكر الديني، و الممارسات الشعائرية التي تعد سبباً في نشأة السجع ذاته1، و باعتبار الصورة جزءاً من الشعر؛ ينبغي البحث في أصولها الدينية، و الأسطورية، و بالتحديد في الأدب العربي، و الشعر الجاهلي بالخصوص، لندرك أن الصورة قد وردت عند القدامى مثل الجاحظ في كتابه الحيوان ، و قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر حيث قال "المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لابد فيها من شيء موضوع يثبل تأثير الصور منها"2 .

ويلاحظ أن هذا المفهوم التي وضعة للصورة غير دقيق عند هؤلاء فهو مصطلح لم يضبط يعد عندهم.[3]

و إذا كنّا قد سلّمنا بالعلاقة الوطيدة بين الدين، و الشعر، و أن الصورة الشعرية عنصر من عناصره التي لا يحيد عنها، فمعنى ذلك أنها نهلت من روافد الدين و ما تعلق به من أساطير؛ إلا أنه يمكن الوقوف عليها بتحليل رموزها التي وصلتنا بمحاكاة الشعراء لها و إيرادها في قوالب فنية[4].

فصورة المرأة مثلاً في الشعر الجاهلي أهم رمز يمكن أن نقف عليه و نحلّيه، إذ شبهها الشعراء بالغزال، والمهاة، و النخلة، كما شبهوها بالدمى، و بيض النعام، وكلها عناصر حسية! فما علاقة المرأة بكل هذه الرموز؟!

1 – علي البطل، الصورة في الشعر العربي ، ص37–38.

2 – قدامى بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق و تعليق محمد عبدالمنعم خفاجي،دار الكتب العالمية بيروت لبنان، ص65.

3 – ينظر، أحمد علي دهمان ، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا، ط2 ، 2000 ، ص 77وما بعدها.

4 – ينظر: علي البطل ، المرجع السابق، ص58.

إذا عدنا إلى المعبودات عند العرب قديما وجدنا أن الشمس أهمها؛ إذ اعتبروها الآلهة الأم، لذلك جمعوا لها صورا مختلفة؛ فمن الحيوان المهاة، و الغزال، و الحصان. و من النبات النخلة، و التمرة، و من الإنسان المرأة، وكلها عناصر أو رموز توحي بالخصوبة.

فهي صوّر دينية تسربت إلى الشعر الجاهلي، وإن ظهرت في قوالب فنية، ولهذه الرؤية الدينية للمرأة دلائل تؤكدها نماذج شعرية تناولتها، و النصوص التي تبرز هذه الصورة الدينية للمرأة المثال كثيرة في الشعر الجاهلي، فيقول بشر بن أبي خازم في مثل قول امريء القيس(بحر الوافر):

وَفِي الأَظعَـــــانِ آنِسَـــــةٌ لَعُـــــوبٌ تَـــــيَمَّمَ أَهْلُهَـــــا بَلَـــــداً فَسَـــــارُوا

مِـــنَ الـــلاَتِي غُـــذِينَ بِغَـــيْرِ بُـــؤْسٍ مَنَازِلُهَـــــــــا القُصِـــــــــيبَةُ،فَالأُوارُ

غَـــــذَاهَا قَـــــارِصٌ يَجْـــــرِي عَلَيْهَـــــا وَ مَحْـــضٌ حِـــينَ تَنْبِعِـــث العِشَـــــــارُ

نَبِيلَـــــةُ مَوْضِـــــعِ الحِجْلَـــــيْنِ خُـــــودٌ وَ فِي الكَشْـــــحَيْنِ وَ الـــــبَطْنِ اضْـــــطِمَارَ

ثَقَـــــالٌ كُلَّمَـــــا رَامَـــــتْ قِيَامـــــاً وَ فِيهَـــــا حَـــــتَّى تَنْبَعِـــــثُ انْبِهَـــــارُ[1]

فهي كما وصفها بدينة، ممتلئة، بطيئة الحركة، مشاكهة، كما وصفها امرؤ القيس. فالشاعر الجاهلي كأنه ينحت بكلماته تمثالا له مقاييس، و أبعاد لا يخل بها، إذ لها ارتباطات دينية ينبغي المحافظة عليها، و ارتباط صورة المرأة بالدمى، و التماثيل، جلي في شعر الجاهليين، "وكانت هذه الدمى و التماثيل تقدم قرابين و نذوراً في معابد الشمس الأم، و هي إمّا على هيئة امرأة أو شكل حصان"[2]

1 – بشر بن أبي خازم الأسدي، ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق د.عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، سوريا، 1960، ص65.

2 – علي البطل، الصورة في الشعر العربي ، ص60.

كما أن هناك عدة شواهد شعرية، تشبه المرأة بالدمى، و التمثال؛ مثل قول الأعشى (بحر السريع):

وَقَـــدْ أَرَاهَـــا وَسْـــطَ أَتْرَابِهَـــا فِي الحَـــيِّ ذِي البَهْجَـــةِ و السَّـــامِرِ

كَدُمْيَـــةٍ، صُـــوِّرَ مِحْرَابُهَـــا بِمُـــذْهَبِ، فِي مَرْمَـــرِ، مَـــائِرِ[1]

ومثلها في قول امريء القيس(بحر الطويل):

وَ يَـــا رُبَّ يَـــوْمٍ قَـــدْ لَهَـــوْتُ وَلَيلَـــةٍ بِآنِسَـــةٍ كَأَنَّهَـــا خَـــطُّ تِمْثَـــالِ

يُضِـــيءُ الفِـــرَاشَ وَجْهُهَـــا لِضَـــجِيعِهَا كَمِصْـــبَاحِ زِيـــتٍ، فِي قَنَادِيـــلَ ذُبَّـــالِ

كَـــأَنَّ عَلَـــى لَبَاتِهَـــا جَمْـــرَ مُصْـــطَلٍ أَصَـــابَ غَضـــىً جَـــزْلاً وَكُـــفَّ بِـــأَجْزَالِ[2]

و في شعر بشر بن أبي خازم إذ يقول(بحر المتقارب):

كَأَنَّ عَلى الْخُدُوجَ مُخَدِّرَاتٍ دُمَـــى صَـــنْعَاءَ خَـــطَّ لَهَـــا مِثَـــالُ3

وفي هذا البيت الأخير لبشر نجده ينسب الدمى لصنعاء، و من المعروف أن اليمن كانت من مراكز عبادة الشمس.

1 – الأعشى ميمون بن قيس ، ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح و تحقيق د.محمد حسين، مكتب الآداب بجماميزت، د.ت، ص17

2 – امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تضبط وتصحيح مصطفى عبد الشافي ، دارالكتب العالمية، البنان، ط5، 2004، ص124.

3 – بشر بن أبي خازم، الديوان، ص35

و الصورة في كل هذه النماذج دينية، فهي في شعر الأعشى دمية موضوعة في محراب، و في شعر امرئ القيس تمثال للشمس "يضيء وجهها"، و دمية سقف مصنوع من مرمر، وكل من التمثال، و الدمية عنده يزينها جوهر أحمر.

ومن الصور أيضا ما يربط المرأة بالنخلة و الغزال، و ترمزان إلى الخصوبة، و الأمومة المرتبطة بالشمس، ويقول في ذلك أبو دؤاد الأيادي (بحر الخفيف):

وَ تَـــرَاهُنَّ فِي الهَـــوَادِجِ كَـــالغِزْلاَنِ مَـــــا إِن يَنَـــــالهُنَّ السَّـــــهَامُ

نَخْـــلاَتٌ مِـــنْ نَخْـــلِ بَيسَـــانَ أَيْـــنَعْنَ جَمِيعـــــاً، وَنَبْـــــتُهُنَّ تُـــــؤَامُ[1]

وما يلاحظ من خلال ما ورد من شواهد أن المرأة كانت رمزاً من الرموز الدينية المقدسة، و الشواهد على ذلك كثيرة، يعجز بحثنا عن حصرها.

و من بين الصور التي تداولها الشاعر الجاهلي؛ صورة الحيوان و هي أيضاً لها صلة وثيقة بالدين القديم، فكما عُبدت الشمس أمّاً عُبد القمر أباً، وكما ارتبطت الشمس بالغزال، و المهاة؛ ارتبط القمر بالثور الوحشي، فوجدت في معابد القمر صورٌ للثور قدّمها عابدوه قرابين للإله، و عُرف القمر أيضاً باسم "ثور". و هذه العلاقة بينهما تكررت كثيراً في شعر الجاهليين، وبصورة متشابهة، تعكس البعد الديني و الأسطوري لها، و هذا ما جعل لها أثراً مهماً في تركيب عناصر الصورة، وتطورها، و غالباً ما يتحدث الشاعر الجاهلي عن الثور بعد حديثه عن ناقته ويوصل صورتها بصورته في تشبيه مطول، متتبعاً في ذلك رسم هيكله الجسدي، و من الصوّر التي يتجسد فيها ذلك قول المتلمس الضُّبعي(بحر الطويل):

وَ إِدْمَـــاءٌ مِـــنْ حَـــرِّ الهِجَـــانِ كَأَنَّهَـــا بِحُـــــرِّ الصَّـــــرِيمِ نَـــــابِيءٌ مُتَـــــوَجِّسُ

لَـــهُ جُـــدَدٌ سُـــودٌ كَـــأَنَّ أَرَنْـــدَجَا بِأَكْرُعِـــــهِ وَ بِالـــــذِرَاعَيْنِ سُـــــنْدُسُ

[1] - أبو دؤاد الأيادي، ديوان أبو دؤاد الأيادي، جمع و تحقيق أنوار محمد الصالحي و أحمد هاشم السامرائي، دار العصماء، ط1، 2010، ص161

وَ بِالوَجْـــهِ دِيبَـــاجٌ وَ فُـــوقَ سَـــرَاتِهِ دِيـــبَابُوذَةٌ، وَ الـــرَّوقُ أَسْـــحَمُ أَمْلَـــسُ

فَبَـــاتَ إِلى أَرْطَـــاةِ حَقْـــفٍ، كَأَنَّمَـــا إِلَى دَفِّهَـــا مِـــنْ آخِـــرِ اللَيْـــلِ مُعْـــرِسُ[1]

فالثور مرتبط في صورته بالناقة، و قوائمه سوداء، و الصدر إلى النحر أسود، وظهره و جانباه بلون أبيض، و القرون سوداء، و ملساء حادة، وهذه الأوصاف يجب أن تتوفر في الثور حتى تتوفر له القداسة[2].

1 – المتلمس الضبعي ، ديوان المتلبس الضبعي، تحقيق حسن كامل الصرفي، معهد المخطوط العربي، جامعة الدول العربية، 1970، ص233.

2 – ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص51.

المطلب الثالث: بناء الصورة في العصر الجاهلي.

تعد النماذج العليا – المعلّقات- في العصر الجاهلي دليلاً على معرفة العرب للصورة الشعرية فهي حافلة بها؛ فالشاعر يرسم مناظر و مشاهد مكتملة الجوانب، و يُلمّ بالصورة إلماماً تاماً، و إن كان ما وصلنا مما قالت العرب قليلاً كما قال أبو عمرو بن العلاء، فلجملة أسباب منها؛ مجيء الإسلام و انشغال العرب بالفتوح، و النكبات التي تعرض لها ما دوّن في العصور الغابرة، إلى جانب شُحّة في المعنيين بتحقيق الشعر و نقده، وهي عوامل نستند إليها في افتراض ضياع الكثير من النصوص و الدراسات المقاربة للصورة الشعرية[1]، وموقف الإسلام من الصورة كان سبباً آخر في ضياع النصوص الشعرية، و البحوث النقدية التي تعنى بها، " والمعلوم أن لعبادة الأصنام علاقة وثيقة بتقديس الصورة "images"، ترصّدها القدماء فجعلوا حكم الصنم و الصورة حكماً واحداً...حكم الشعر فيما يصنعه من الصور و يشكله من البدع، و يوقعه في النفوس من المعاني"[2]

و يمكن أن نلمس فيما وصلنا من أشعار مفردات تعد بمثابة رذاذ للصورة الشعرية منها: الخيال، و الحسن، والحلاوة، والفتنة، و الزخرف، وأيضاً نمق وصاغ، ونظم وجلا، وأضاء وزين...[3].

و التصوير الحسّي في الظاهرة الطللية، و الغزلية أهم ما يمكن أن نقف عنده في المقاربة، فالظاهرتان و إن كانت لهما أبعاد وجدانية، فإن الشاعر غالباً ما يتوسل في بناء صوّره بالمدركات الحسية التي يستمدها من الطبيعة، فامرؤ القيس يقول مثلاً(بحر الطويل):

تَـــرَى بَعْـــرَ الأَرَامِ فِي عَرَصَـــاتِهَا وَقِيعَانِهَـــا كَأَنَّـــهُ حَـــبُّ فُلْفُـــلِ[4]

1 – ينظر: الصانع عبدالإله، الخطاب الإبداعي الجاهلي و الصورة الفنية، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب، ط1 ، د.ت، ص14.

2 – المرجع نفسه، ص14.

3 – ينظر: المرجع نفسه،ص20.

4 – امرؤ القيس، الديوان، ص111.

فالصورة في هذا البيت ترتكز على طرفي التشبيه، و الأداة.

بعر الأرام (مشبه، مدرك حسي بصري)، كأن (أداة)، حب فلفل(مشبه به، مدرك حسي بصري) فجمالية الصورة في هذا البيت تحكمها علاقة المشابهة القريبة، و البعيدة عن التعقيد و الخالية من الخيال أو التجريد، و يمكن أن نلمس هذه التشبيهات أيضاً في مثل قوله(بحر الطويل):

مُهْفَهَفَةٌ بَيْضَاءَ غَيْرُ مُفَاضَةٍ تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنْجَلِ[1]

وَ قوله: كَبِكْرِ المُقَانَاةِ البَيَّاضِ بِصُفْرَةٍ غَذَاهَا نَمِيرُ المَاءِ غَيرُ المحَلَّلِ[2]

فعلاقة المشابهة في هذين البيتين بسيطة لا تحتاج إلى عناء لإدراكها، وعناصرها حسية مستمدة من طبيعة الشاعر، فامرؤ القيس يراكم مثل هذا النوع من التشبيهات خاصة في وصف المرأة و استقصاء أعضائها إذ يستطرد قائلاً(بحر الطويل):

وَ جِيدٌ كَجِيدِ الرِيمِ لِيسَ بِفَاحِشٍ إِذَا هِيَّ نَصَّتْهُ وَ لاَ بِمُعَطَّلِ

وَ فَرْعٌ يَزِينُ المَتْنَ أَسْوَدُ فَاحِ أَثِيثٌ كَقُنْوِ النَّخلَةِ المتَعَثْكِلِ

وَ كَشْحٌ لَطِيفٌ كَالجَدِيلِ مُخَصَّرٌ وَ سَاقٌ كَأُنْبُوبِ السَّقْي الُمذَلَّلِ[3]

و هذه التشبيهات الحسية شملت أغلب القصائد الجاهلية إذ يقول طرفة بن العبد في مطلع قصيدته الدالية(من الطويل):

لِخَوْلَةَ أَطْلاَلٌ بِبَرْقَةِ ثَهْمَدِ تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ

1 – امرؤ القيس، الديوان، ص115.

2 – امرؤ القيس، الديوان، ص116.

3 – امرؤ القيس، الديوان، ص116

كَـــــأَنَّ حُـــــدُوجَ المالِكِيـــــةِ غُـــــدْوَةً خَلاَيَـــا سَـــفِينٌ بِالنَّوَاصِـــفِ مِـــنْ دَدِ[1]

و يقول عنترة بن شداد في معلقته "من مقدمته الطللية"(بحر الكامل):

فَوَقَفْـــتُ فِيهَـــا نَـــاقَتِي وَ كَأَنَّهَـــا فَـــدْنٌ لِأَقضِـــي حَاجَـــةَ المُتَلَـــوِّمِ

فِيهَـــا اثْنَتَـــانِ وَ أَرْبَعُـــونَ حَلُوبَـــةٌ سُـــوداً كَخَافِيَـــةِ الغُـــرَابِ الأَسْـــحَمِ[2]

و ما استشهدنا به من أمثلة يؤكد حضور التشبيهات الحسية بكثرة في الشعر الجاهلي، و هي لا تقتصر على المقدمات الطللية فحسب؛ بل تتعداها إلى مختلف الأغراض الأخـرى، و إنما اقتصرنا على الظاهرة الطللية، أو الغزلية لكونهما لازمتان نادراً ما تخلو منهما قصيدة جاهلية، و لعل تكثيف الشاعر الجاهلي لهذا النموذج من التشبيهات – التصوير الحسي– في شعره يدفع الدارسين إلى الاعتقاد بقصور خياله، وسذاجة أفكاره، و النماذج الشعرية التي سنوردها في حينها تثبت عكس ذلك، فحين يشبه امرؤ القيس الليل قائلاً(بحر الطويل):

وَلِيـــلٌ كَمُـــوجِ البَحْـــرِ أَرْخَـــى سُـــدُولَهُ علـــيّ بِـــأَنْوَاعِ الهُمُـــومِ لِيَبْتَلِـــي

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَ أَرْدَفَ إِعْجَـــازاً وَ نَـــاءَ بِكَلْكَـــلِ

أَلاَ أَيُّهَـــا اللِيـــلُ الطَوِيـــلَ أَلاَ انْجَلِـــي بِصُـــبْحٍ وَ مَـــا الإِصْـــبَاحُ مِنْـــكَ بِأَمْثَـــلِ[3]

1 – طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، شرح و تقديم محمد ناصر الدين، دار الكتب العالمية، بيروت لبنان، ط3،2002، ص19.

2 –عنترة بن شداد، ديوان عنترة بن شداد،شرح حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ص11

3 – امرؤ القيس، الديوان، ص117.

تتخذ الصورة منحىً مخالفاً في تركيبها لما أوردناه من صور، و أهم ميزة ينبغي أن نقف عليها هي "الإزدواج و التعقيد في تركيبها، فهي عميقة الدلالة على واقع الشاعر في معانيها، و لفظة (عليّ) تتخايل ظاهراً، كأنها لفظة عادية لا مبالية، إلا أنها في الواقع توحي بالحالة النفسية التي كان يعانيها تحت وطأة الليل"[1].

و يتجلى تعقيد الصورة في تجاوزها التصوير الحسي بالتشبيه إلى الاستعارة في قوله:"أرخى سدوله"، ثم يستغرق لما يشبه السدول بالهموم، " و الواقع أن تشبيه الظلام بالسدول، يدل على التوحيد بين طرفي الصورة في شعر امرؤ القيس؛ إلا أنه بقي بالرغم من ظاهرته النادرة يتناول العالم المادي، أما توحيد السدول، والهموم فيدل على نزعة تجريدية أشد، و أقوى، وتوغل في ذهول النفس"[2].

و لما يقول النابغة الذبياني في الليل(بحر الطويل):

كِّلِيـــنِي لَهُـــمْ يَـــا أُمِيمَـــةَ نَاصِـــبٍ وَ لِيـــلٌ أُقَاسِـــيهِ، بَطـــيءِ الكَوَاكِـــبِ

تَطَـــاوَلَ حَـــتَّى قُلْـــتُ لِـــيسَ بِمُـــنقَضٍّ وَ لِـــيسَ الـــذِي يَرْعَـــى النُّجُـــومَ بِآيـــبِ

وَ صَـــدْرٍ أَرَاحَ اللِيـــلَ عَـــازِبَ هَمِّـــهِ تَضَـــاعَفَ فِيـــهِ الحُـــزْنُ مِـــن كُـــلِّ جَانِـــبِ[3]

فتتجسد جمالية الصورة في قوله" وليل أقاسيه" للتعبير عن الحالة النفسية، " فالنابغة قال يقاسي ليلاً، فلو أنه قاسى حزناً لكان المعنى عادياً"، شائعاً لا طرافة، و لا ابتكار فيه، ولكنه حين جعل يقاسي ليلاً، فإنه قد ألمّ بمعنى لم يكن الجاهلي يدركه ويتصل به دائماً، لأنه يقتضي شيئاً من التجريد، والخيال المعنوي، أما مقاساة الليل فتعبير وجداني انتقلت به الصورة من كونها شعوراً في النفس، لتصبح صورة في العين"[4]. و يعكس قوله:"بطيء

1 – إيليا الحاوي، في النقد و الأدب، دار الكتاب، لبنان، الجزء الأول، سنة186، ص264.

2 – المرجع نفسه، ص165.

3 – النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، شرح و تقديم عباس عبدالساتر، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، ط3، 1996 ص29.

4 – إيلياالحاوي، المرجع نفسه، ص198.

الكواكب"، أن الشاعر في حالة من الأرق، و أنه ينتظر الصباح حتى جعل يخيل إليه أن الكواكب تدب ببطء شبيه بالرسم أو الجمود، و البطء هو من نفس الشاعر الذي خلعه على مظهر طبيعي ثابت، بثّ فيه ما يخيل إليه أو يشعر به، و لعل النابغة توج مقاساته لليل ببطء الكواكب ليؤكد عمق المعاناة من الحزن أو الهموم، و لا يكتفي بذلك فيكرر المعنى في البيت الثاني، و دلّت عليه لفظة "تطاول"، "ليس بمنقض"، ولهذا التكرار بعده النفسي و الوجداني، و يشخص القلق و الحزن و الهموم على أكثر من صعيد، ففي البيت الثالث جعل الليل يوقظ همومه، " هذا البيت عميق الصدق من الناحية النفسية؛ إذ أن الهمّ لا يغدو وحيداً و إنما الهموم كالذئاب، تأتي جماعات و تساور النفس، أو تطبق عليها من النواحي جميعاً؛ و هكذا فإن الهمّ الواحد أيقظ همومه الماضية، حتى تلبّدت في أفقه، فلم يعد الهمّ همّاً بل غدا يأساً إذ جعل الشاعر يتخيل أن الليل غير منقض، أي أن ماضيه سلسلة من الهموم، كما أن غده أيضاً سيكون غد هموم و شقاء. من هذا القبيل يمكن أن نتمثل بالأبيات السابقة على الغنائية الصافية الحية في شعر النابغة، لأنها تعبر عن الجذور و الحالات الغائرة في أعماق وجدانه"[1].

و بالتالي فالصورة الشعرية الجاهلية لم تقتصر على التشبيهات الحسية البسيطة؛ بل تجاوزتها إلى الاستعارات المجردة و المعقدة أحياناً، كما لمسنا ذلك في وصف الليل عند امرئ القيس و النابغة، و ينزع الشاعر الجاهلي إلى هذا النمط من التصوير ليعبر عما يختلج نفسه، متوسلاً في ذلك خيالاً خصباً لتجسيد تجربته الشعورية العميقة، و هذا ما نلمسه لديه في العبور مما هو مجرد إلى ما هو محسوس.

و الصورة الشعرية الجاهلية لم تقف عند هذا الحد من التصوير الحسي و الاستعارات المركبة في التعبير عن الماضي و الحاضر؛ بل تخطّته إلى رؤى مستقبلية.

فالشاعـــر الجاهلي إذا كـان يعبر عـن ماضيه بالوقــوف على الأطلال و تجسيدها في تشبيهات حسية، و إذا كان يعبر عن واقعه و يجسد ما يختلج في نفسيته بتكثيف أو بناء الاستعارة، فإنه في صوره المستقبلية (افتراضيةأو توقعية)، يتجاوز حاضره بتشكيل صور شعرية حلمية"، إن بإمكان الدارس اكتشاف مقدمات حلمية لا تقل أهمية عن المقدمات الطللية أو الخمرية"[2]، فالشاعر في هذه الصور يكسّر حدود الزمان و المكان،

1 – إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص301.

2 – الصانع عبدالإله، الخطاب الإبداعي الجاهلي و الصورة الفنية ، ص 34.

فيقرّب البعيد و يبعّد القريب، كما يتحرر فيها من قيود العادات الاجتماعية، و لعل صورة الحبيبة في الطيف الزائر أهم الصور الشعرية الحلمية التي سنقف عليها، و عند عنترة بن شداد بالخصوص، فعنترة العبسي استناداً إلى سيرته ذاق مرارة البعد و الجفاء من حبيبته بحكم التقاليد الاجتماعية، فحبيبته عبلة بيضاء سيدة حرّة، و عنترة أسود عبد مملوك، مما حرمه وصالها، و لعل هذا الحرمان و العجز عن تغيير واقعه هو ما دفعه إلى اصطناع صوّر حلميّة من نسج خياله يتحرر فيها من واقعه المرير، و نلمس ذلك في قوله(بحر الخفيف):

إِنَّ طِيــفَ الخَيَــالِ يَــا عَبْــلَ يُشْــفِي وَ يــــدَاوِي بِـــهِ فُـــؤَادِي الكَئِيـــبِ

وَ هَلاَكِـــي فِي الحُـــبِّ أَّهْـــونُ عِنْـــدِي مِـــنْ حَيَـــاتِي إِذَا جَفَـــانِي الحَبِيـــبُ[1]

" هو إذن مريض النفس، و الخاطر، وعقاره وصل عبلة، فإذا استحال الأمر فلا أقلّ من الطيف، عنصراً مهدئاً ينقذه بالنسيئة من الاكتئاب"[2]. و عنترة يكثر من هذه الصور الحلمية.

و سنفاجأ في لوحة حلمية أخرى بالشاعر ميتاً (باعتبار ما سيكون) بمدية الجفاء، و البعد! فإذا غادر الشاعر موطن الحبيبة فإنّ موطنها لابث فيه لا يغادره"[3]، إذ يقول(بحر المتقارب):

أَرْضُ الشَّـــــرَبَّةِ شِـــــعْبٌ وَ وَادِي رَحَلـــــتُ وَ أَهْلُهَـــــا فِي فُـــــؤَادِي

يَجُلُّـــــونَ فِيـــــهِ وَ فِي نَـــــاظِرِي وَإِن أُبْعِـــــدُوا فِي مَحَـــــلِّ السَـــــوَادِ

إِذَا خَفَـــقَ البَـــرْقُ مِـــن حَـــيِّهِم أَرِقْـــتُ وَ بِـــتُّ حَلِيـــفَ السُّـــهَادِ

وَ رِيـــحُ الخُزَامَـــى يُـــذَكِّرُ أَنْفِـــي نَسِـــيمُ عَـــذَارَى وَ ذَاتُ الأَيَـــادِي[4]

1 – عنترة بن شداد، الديوان، ص78.

2 – الصانع عبدالإله، المرجع السابق، ص42.

3 – المرجع نفسه، ص42.

4 – عنترة بن شداد، الديوان، ص 98.

و نرى في هذه الأبيات جمع بين المتباعدات، " و في (أرقت/ بت حليف السهاد) عملية فنية باهضة العناء، باعتداد في اللاتماثل، الصورة خلفت مزاجاً بين نقيضين، يكون من المحال اجتماعهما بعيداً عن حذق الشاعر للصورة الفنية التي لتلخص مكابدته و تجربته معاً"[1].

و هذه الصورة الحلمية لم تقتصر على عنترة؛ بل نلمسها في شعر شعراء جاهليين آخرين و ارتبطت بطيف الحبيبة فيقول المرقش الأكبر"[2] (بحرالوافر):

سَـــرَى لِـــيلاً خَيَـــالُ مِـــنْ سُـــلِيمَى فَـــــأَرَّقَنِي وَ أَصْـــــحَابِي هُجُـــــودُ

فَبِـــتُّ أُدَيِّـــرُ أَمْـــرِي كُـــلَّ حَـــالٍ وَ أَرْقُـــبُ أَهْلَهَـــا وَ هُـــمُ بَعِيـــدُ[3]

فالصورة الحلمية دلالة قوية على اتساع خيال الشاعر الجاهلي، يتحرّر فيها من آلامه ليحقق آماله التي عجز عن تحقيقها في واقعه كما دلّت على ذلك شواهد عنترة الشعرية، و تكرار لفظة الطيف و الخيال، و الحلم و غيرها ذات الدلالات التجريدية توحي بأن الشاعر الجاهلي عرف الخيال، و وظّفه في مختلف صوره الشعرية لفظاً، و دلالة، و يجعلنا لا نجزم بأن الشعر الجاهلي ارتبط بالحياة المادية، والواقع المعاش، ولم يحفل بالصور التجريدية، أو الحلمية إن صحّ التعبير، والشواهد الشعرية تثبت وجود صوّر غالباً ما استمدّت عناصرها من عوالم مجرّدة وسيلتها الخيال بالدرجة الأولى الذي تتحطّم فيه حدود الزمان و المكان و أعراف المجتمع.

1 – الصانع عبد الإله، الخطاب الإبداعي الجاهلي و الصورة الفنية ص43.

2 – المرجع نفسه، ص44.

3 – المرقش الأكبر، ديوان المرقشين الأكبر و الأصغر، تحقيق كارين صادر، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص51.

المبحث الثاني:

الصورة الشعرية من المحاكاة إلى الغموض.

المطلب الأول: الصورة في الشعر العربي خلال العصر العباسي.

المطلب الثاني: الصورة في الشعر العربي الحديث و المعاصر.

المبحث الثاني:

الصورة الشعرية من المحاكاة إلى الغموض.

المطلب الأول: الصورة في الشعر العربي خلال العصر العباسي.

الصورة الشعرية في العصر العباسي حافظت على ملامحها المستمدة من الشعر الجاهلي، رغم تعدد مشاربها، و تنوع أغراضها بحكم امتزاج الثقافات جرّاء الفتوحات الإسلامية، و اتساع رقعة الخلافة العباسية. و بلغ التصوير الحسي ذروته عند شعراء هذا العصر، لانغماسهم في الترف، و اللهو من جهة، و تفاخروا و لم ينبهروا بوصف القصور، و الحدائق، و الرياض، و المبالغة في مدح الملوك، و التعرض لمجالسهم، و منادمتهم من جهة أخرى. إلى جانب تفضيل أغلب النقاد، و البلاغيين لهذا النمط من التصوير، ووضعهم لقواعد و معايير تحكمه. وجاءت أغلب التشبيهات على شاكلة التشبيهات التي وردت في الشعر الجاهلي.

" فالناقد يعجب بالشاعر الذي يذكر التشبيهات نستطيع أن نتمثل بواسطتها معنى الشعر أو جوهره تمثلاً قوياً مؤثراً في النفس فإذا شبّه "ابن المعتز" الهلال بالزورق المصنوع من الفضة، و قد ملئ بالعنبر كقوله(بحرمتقارب):

و انْظُــرْ إِلَيْــهِ كَــزَوْرَقٍ مِــنْ فِضَّــةٍ قَــدْ أَثْقَلَتْــهُ حُمُولَــةٌ مِــنْ عَنْــبَرِ[1]

فإنّ المقصود من وراء ذلك يسير شكل الهلال، و لونه هو ماهيته(....)، و بعبارة أخرى؛ إنّ الشاعر أراد أن يوهمنا من خلال التشبيه أن الاستدارة، و الاستنارة توشك أن تكون جزءاً من ماهية الهلال. و تفصيلات الزورق تنحصر أهميتها في تحقيق أهمية هذا المنحى التخيلي"[2].

و علاقة المشابهة بين المشبه، و المشبه به قريبة لا تحتاج إلى عناء في إدراكها، فالهلال مدرك حسي بصري (مشبه)، و الزورق أيضاً مدرك حسي بصري، و وجه الشبه بينهما هو اللون، و الشكل (الاستدارة و الإنارة)، و هذا التشبيه لا يثير في النفس أي انفعال وجداني، و هذا النمط من التشبيهات حفل به النقّاد القدماء." و من أجل ذلك استحسن هؤلاء النقّاد شعر ابن المعتز"247هـ – 296هـ" دائما شبّه فأصاب، و أعطوا تشبيهاته و تشكيلاته الحسية، و الزخرفية، التي كان يفتّش عنها في عناء غريب أوليّة مقدّسة، و اتخذوا منها أسساً قويةً لفن

1 – ابن المعتز، ديوان ابن المعتز،دار صادر، بيروت، د.ت، ص247.

2 – تامر سلّوم، نظرية اللغة و الجمال في النقد الأدبي، دار الحور، سوريا، ط1، ص248.

التشبيه، و رأوا أن براعة (ابن المعتز) –كشاعر – هي أن يذكرنا بهذه العلاقات الكامنة في الشعر، و أنه يبلغ القمّة من خلال (الرابط) أو (المقارنة)"[1]، و التشبيهات الحسية توافرت عند ابن المعتز بكثرة، فيقول في تشبيهه للهلال بمجرفة العطر:

فِي قَمَـــــرٍ مُشْـــــرِقٍ نِصْـــــفُهُ كَأَنَّـــــهُ مَجْرَفَـــــةُ العِطْـــــرِ[2]

كما يقول في تشبيهه للهلال بصورة حرف النون:

وَ انْظُـــرْ إِلَى حُسْـــنِ الهِـــلاَلِ كَأَنَّـــهُ نُـــونٌ مُذَّهَّبَـــةٌ عَلَـــى فَيْـــرُوزِ[3]

و علاقة المشابه في هذه الصور لا تخرج عن المدركات الحسية، و هي تشبيهات بسيطة على غرار التشبيه الأول الذي يشبّه فيه ابن المعتز الهلال بالزورق.

و يبدو من هذه الصوّر أن ابن المعتز ماهر في رصد التشبيهات الحسيّة، فيقول في وصف بركة:

كَـــــأَنَّ البِرَكَـــــةَ الغَنَّـــــاءَ لَمَّـــــا غَـــــدَتَ بِالَمـــــاءِ مُفْعَمَـــــةٌ تَمُـــــوجُ

وَ قَـــــدْ لاَحَ الـــــدُّجَى مِـــــرآةُ قِـــــينٍ قَـــــدْ اِنصَـــــقَلَتْ وَ مِقْبَضُـــــهَا الحُلِـــــيجُ

1 – تامر سلّوم، نظرية اللغة و الجمال في النقد الأدبي ، ص248.

2 – ابن المعتز، الديوان، ص254.

3 –ينظر: مصطفى الصاوي الحويني، البيان في الصورة، دار المعرفة، الجامعة الإسكندرية، 1993، ص95.

كما يقول في وصف قصر أيضاً:

وَبُنْيَـــانُ قَصْـــرٍ قَـــدْ عَلَـــتْ شُـــرُفَاتُهُ كَصَـــفِّ نِسَـــاءٍ قَـــدْ تِـــرَبَّعْنَ فِي الأَزْرِ[1]

و الشاعر في هذه التشبيهات لا يحملها من عواطفه، و أحاسيسه المفعمة بالخيال؛ و إنما يحصر نشاطها في الإيضاح، و المقارنة، وفاءً لذوق النقّاد، الذين عابوا على الشعراء كل غلوّ أو خروج عن المألوف، وقد حفلوا بالتشبيه أكثر من الاستعارة على بساطته، و قرب مأخذه، لذلك عابوا على أبي تمّام الكثير من الاستعارات ذات المعنى المبتكر، "من هؤلاء النقاد أبو العبّاس أحمد بن عبيد الله الذي أنكر على أبي تمام قوله:

هَادِيـــهِ جِـــذْعٌ مِـــنَ الأَرَاكِ وَمَـــا تَحْـــتَ الصَّـــلاَ مِنْـــهُ صَـــخْرَةٌ جَلْـــسُ

فقال:(هذا من بعيد خطئه أن شبه عنق الفرس بالجذع، ثم قال "جذع من الآراك" و متى رأى عبد أن الآراك تكون جذوعاً؟ و تشبه بها أعناق النخيل؟")، هذا الناقد العربي القديم يأخذ على أبي تمام تنافر الصور التي ساقها لتجسيد ضخامة عنق الفرس[2]. و معنى ذلك أن الناقد القديم كان يرى في التنافر بين أجزاء الصورة مظهراً من مظاهر ضعفها و رداءة صنعها، "و لا أدلّ على ذلك من قول الآمدي في بيت أبي تمّام:

رَقِيـــقُ الحَوَاشِـــي الحِلْـــمِ لَـــوْ أَنَّ حُلْمَـــهُ يَكْفِيـــكَ مَـــا مَارِيـــتُ فِي أَنَّـــهُ بَـــرَدْ

فهذه استعارة رديئة؛ لأنها تخرج عن المألوف، أو قل؛ على تقاليد العقل العربي، و الخطأ في البيت ظاهر لأنّي ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية و الإسلام وصف الحلم بالرّقة، و إنما يوصف بالعظم و الرجحان و الثقل و الرزانة، و نحو ذلك كما قال الفرزدق:

1 – ينظر: عز الدين اسماعيل، في الأدب العباسي، دار العودة، بيروت، 1975، ص406.

2 – ينظر: كامل حسين البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، المكتبة الوطنية، بغداد، 1987، ص141.

أَحْلاَمُنَـــا تَـــزِنُ الجِبَـــالَ رَزَانَـــةٌ وَ تَخَالُنَـــا جِنّـــاً إِذَا مَـــا نَجْهَـــلُ"[1]

فالخروج عن المألوف منبوذ في نظر الناقد القديم، لأنه لا يتوافق و ذهنيته التي تحمل وفاءً لمعاني الشعر القديمة، و هذا أيضاً ما يجعله يرفض استعارة أبي تمّام في قوله:

أَجْـــدَرُ بِجُمْـــرَةِ لُوعَـــةٌ إِطْفَاؤُهَـــا بِالـــدَمْعِ أن تَـــزْدَادُ طُـــولُ وَقُـــود

" فهذا أيضاً خلاف ما عليه العرب، وضد ما يعرف من معانيها، لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفئ الغليل، و يبرد حرارة الحزن، و يزيل شدة الوجد، و يعقب الراحة، و هو في أشعارهم كثير، موجود ينحى به هذا النحو من المعنى، فمن ذلك قول امرئ القيس:

وَ إِنَّ شِـــفَائِي عَبْـــرَةٌ مِهْرَاقَـــةٌ فَهَـــلْ عِنْـــدَ رَسْـــمِ دَارِسٍ مِـــنْ مِعْـــوَلِ[2]"

فالناقد يأخذ على أبي تمّام التجديد في المعنى؛ إذ يجعل الدمع يؤجّج لوعته و يزيد إيقادها، وهو في نظره غير مقبول لأن الدمع يرتبط بمعنى الشفاء و الراحة عند الشعراء القدامى، و هذا التجديد في الصور؛ كان يضفي على المعنى غرابة و غموضاً، يعبثان بمعايير المقاربة و الوضوح و البساطة التي ألحّ عليها النقّاد القدامى، و إن كان بعضهم قد فطن إلى أهمية هذا الإبداع، و آثر التعقيد، و غموض المعنى في جمالية التصوير الشعري، حيث يقول القاضي الجرجاني:"و لو كان التعقيد و غموض المعنى يسقطان شاعراً لوجب أن لا يرى لأبي تمّام بيت واحد، فإنّا لا نعلم له قصيدة تسلم من بيت قد وفر من التعقيد حظهما"[3]. و مثلما استقبح الآمدي استعارات أبي تمّام، استقبح أبو هلال العسكري قول ابن المعتز(من الهزج):

1 –تامر سلوم، نظرية اللغة و الجمال في النقد الأدبي ، ص291.

2 – امرؤ القيس، الديوان، ص9.

3 – فايز الداية، علم الدلالة العربي، دار الفكر، دمشق، الطبعة2، 1996، ص194.

أَرَى لِـــيلاً مِـــنَ الشِّـــعْرِ عَلَـــى بَـــدْرٍ مِـــنَ النَّـــاسِ

و رأى أن الجمع بين الليل و الناس رديء بارد، و استنكر قول المتنبي: (من الطويل):

وَفَاؤُكُمَـــا كَـــالرُبْعِ أَشْـــجَاهُ طَاسِمُـــهُ بِـــأَن تُسْـــعِدَا وَ الـــدَمْعُ أَشْـــفَاهُ سَـــاجِمُه[1]

لأن المتنبي أغرب فيه و تجاوز التشبيه القديم أو المألوف"[2]. و فكرة الوضوح سيطرت على ذهن الناقد القديم، و في نظره كلما كان المشبّه يجتمع مع المشبّه به و يلائمه كلما كانت الصورة أروع و أجمل " و الواقع أن تصور القدماء لنشاط التشبيه يدعوا إلى التعليق على طبيعة النشاط التصويري الشعري عامة. و يتضح على أية حال أن السّمة العامّة لنشاط التشبيه الجمالي هي (الإيضاح) الذهني"[3]. و ما ورد سالفاً من تشبيهات حسيّة للشاعر ابن المعتز التزم فيها بمعيار الانسجام و الوضـــوح، جعلت النقّاد القدماء يعتبرونه من الشعراء المجيدين، و لعلّ ابن المعتز حفل بهذا النمط من التصوير و برع فيه خاصة في مجال الوصف، و لكنه في تطرّقه لأغراض أخرى و أحياناً حتى في مجال الوصف يجنح إلى نمط آخر من التصوير المجرّد أو التخييلي كقوله في وصف الخمر:

صَـــفَتْ و صَـــفَتْ زُجَاجَتُهَـــا عَلِيهَـــا كَمَغـــــنَىً دُقّ فِي ذِهْـــــنٍ لَطِيـــــفٍ[4]

أو قوله فيما يشبه الفخر:

وَ رُبّ سِـــرٍّ كَنَـــارِ الصَّـــخْرِ كَامِنَـــةٌ أَمَـــتُّ إِظْهَـــارَهُ مِـــنِّي فَأَحْيَـــانِي[5]

1 – أبو طيب المتنبي ، ديوان أبي طيب المتنبي، دار بيروت، بيروت، د.ط،1985، ص 256

2– تامر سلّوم، نظرية اللغة و الجمال في النقد الأدبي ، ص254.

3 – تامر سلوم، المرجع نفسه، ص255.

4 – ابن المعتز، الديوان، ص322.

5 – ابن المعتز، الديوان، ص419.

و في هذه التشبيهات خرج ابن المعتز من التصوير الحسّي، إلى المجرّد، فشبه الخمر و هي مدرك حسي بالمعنى الدقيق في الذهن اللطيف، كما شبّهها ببقايا اليقين في البيت الثاني. و في البيت الرابع لما وصف الأعين بناعسات الضمـــائـر " فالأعين الناعسات وصف حسيّ مألوف، أما ناعسات الضمائر فهذا هو الجديد، معنىً و أداءً"[1]

و ابن المعتز في هذا النمط من التشبيهات كسّر قاعدة المألوف، و تجاوز الوضوح الذي دعا إليه الكثير من النقاد القدماء، و ولّد و ابتكر معان جديدة " و السرّ في جدّة هذا الأداء هو عملية التشخيص التي تتم عن طريق إعطاء الجماد صفات الكائن الحي، أو التجسيم المعنوي في صورة حية ملموسة"[2].

و هذا التجديد و الغرابة في المعنى أو تشكيل الصورة من عناصر متنافرة أو متباعدة كان له أنصار من النقاد القدماء مثل عبد القاهر الجرجاني، و حازم القرطاجنّي، و حفلوا بالاستعارة التي نبذها غيرهم، " من هذا الوجه نستطيع أن نتابع الجرجاني في بحثه الفرق بين جماليات الاستعارة و التشبيه، فالتشبيه طريقة في بناء الكلمات و ترابطها، تختلف بعض الاختلاف عن الاستعارة، و هو من أجل ذلك يذهب إلى أنّه كلما زاد التشبيه خفاءً، و غثّ مخرجه من الاستعارة كانت الاستعارة أكثر حسناً، يقول : و اعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلّما زادت إرادتك التشبيه إخفاءً ازدادت الاستعارة حسناً، حتى أنّك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألّف تأليفاً، إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه، خرجت إلى شيء تعافه النفس، و يلفظه السمع، ومثال ذلك قول ابن المعتز (من مجزوء المديد):

أَثْمَـــــرَتْ أَغْصَـــــانُ رَاحَتِـــــهِ بِجَنَـــــانِ الحُسْـــــنِ عِنَابَـــــا[3]

ألا ترى أنّك لو حملت نفسك على أن تُظهر التشبيه و تُفصح به؛ بدا التركيب أو التنظيم الشاعري للكلمات أقلّ روعة"[1]. فعبد القاهر الجرجاني، و إن كان يولي النظم و التركيب النحوي أهميّة في جمال المعنى، فهو

1 – تامر سلوم، نظرية اللغة و الجمال في النقد الأدبي، ص428.

2 – المرجع نفسه، ص430.

3 – ابن المعتز، الديوان، ص40.

يلحّ على الإخفاء و غرابة المعنى و غموضه، و في نظره أن الاستعارة تجسّد ما ألحّ عليه أكثر من التشبيه، ففي الاستعارة تتبدّد معـــالم المـــقارنة و الوضوح التي تتجلى في التشبيه، " إن الاستعارة تذيب الفروق و تلغي الحدود و المسافات و تنكر – في بحث اللغة و المعنى – آثار الثنائية في كيفية معينة أو صفة واحدة، ومن ثمّ فإن الناقد القديم نظر إليها على أنها تناقض الفلسفة اللغوية القديمة التي عاشت دهراً طويلاً، و تهدم مبدأ الثنائية أو تعبث بحتمية الوضوح الذي لا يمكن أن ينال منه الشكل"[2]، و هو ما لم يقبله أغلب النقّاد القدماء الذين حفلوا بالتشبيه الذي يبتعد عن التعقيد، و يجسد الإيضاح، و المقارنة بمبعد عن الإغراق في الخيال و الغوص في مغاور النفس و المعاني المجردة التي عـــدّها الناقـــد القديم مزلقاً من مزالـــق الشعراء، و ما يُستنتج من الشواهد الشعرية و النقدية أن الصورة الشعرية في العصر العباسي قعّد لها مجموعة من النقاد قواعد و معايير على مقاس الصوّر التي غلبت على الشعر الجاهلي، و لما كانوا مفتونين بالشعر القديم عدّوا كل خروج عن نمطيته غير مقبول، و الناقد لا يهمه من الصورة الشعرية ما تُثيره في النفـــس من انـــفعال أو وِجدانٍ يكشف عن تناقضاتها و عمق أحاسيسها و إدراكاتها المجردة، و كل ما كان يطبع ذوقهم هو قدرة الشاعر على إثبات المقارنة بين طرفي التشبيه بما هو واضح و جليّ، و البيت الآتي:

وَ أَمْطَـــرَتْ لُؤلُـــؤاً مِـــن نَـــرْجَسٍ وَ سَـــقَتْ وِرْدا وَ عَضّـــت عَلَـــى العُنّـــابِ بِـــالبَرَدِ

يُعدّ في نظر النقّاد من الأبيات التي انفرد بها أصحابها، لأنها وافقت ذوقهم، و جاءت على مقاس معاييرهم بغض النظر عن وقعها في النفس، و هذه الصوّر الحسيّة كانت مطلبهم و غايتهم لوضوحـــها و قرب مأخـذها. و إن كان العديد من الشعراء تجاوزها و جدّدوا في بناء صورهم معنىً و مبنىً متأثرين بما خلّفته الحضارة العبّاسية من مذاهب سياسية و كلامية أو نزعات شعوبية و عبروا عن معانيهم المجردة بالمزج بين ما هو محسوس و ما هو معنوي، و جددوا في الصورة الشعرية للتعبير عن أحاسيسهم و مشاعرهم النفسية " [3].

1 – تامر سلوم، نظرية اللغة و الجمال في النقد الأدبي ، ص 282.

2 – المرجع نفسه، ص284.

3 – عز الدين إسماعيل، في الأدب العباسي، ص430.

و معنى ذلك أن الصـــــورة الشعريـة في العصر العباسي و إن حافظت على ملامحها المستمدة من شعر الجاهليين و التي ألحّ عليها أغلب النقّاد كالآمدي و المبرّد، فقد عرفت تطوراً و تجديداً في ابتكار معانيها و إغراقها في الخيال سواء جسد ذلك حسيّاً أو معنوياً كما ورد في الشواهد السابقة و إن كان عبد القاهر الجرجاني، و حازم القرطاجنّي قد ألحّا على الغموض و تشكيل الصورة على الغرابة و الإخفاء و عَدّا ذلك مظهراً من المظاهر الجمالية للصورة الشعرية.

المطلب الثاني: الصورة في الشعر العربي الحديث و المعاصر.

1-الصورة الشعرية في المدرسة الكلاسيكية.

حاول شعراء النهضة بعث الشعر من جديد، و في اعتقادهم أن سرّ جماليته يكمن في محاكاة شعراء الجاهلية و العصر العباسي، فعكفوا على دواوينهم يحفظونها و يتوسّلون بألفاظها و تراكيبها في أدائهم الشعري، و أحياناً حتى في أغراضها، فانعكس ذلك على صوّرهم الشعرية " و يؤيّد ما سبق رأي شكيب أرسلان حول أشعر الشعراء، إذ يقول : أشعر الشعراء عندي هو محمود سامي البارودي، ثم شوقي، ثم حافظ وهؤلاء الثلاثة في هذا العصر هم السابقون في حلبة الشعر الفائقون في إجادته؛ بل هم أشبه بالثلاثة الماضيين أبي تمّام الشعر و متنبّيه، و أبي عبادته"[1]. و بين التقليد و المعارضة جاءت الصور الشعرية مشاكلة في بنائها و معانيها لصوّر القدماء، فيقول محمود سامي البارودي:

فَمَا زِلْنَ يُعْرِينَ الطَلاَ بِعُقُولِنَا إِلَى أَنْ سَقَطْنَا لِلْيَدِينِ وَ لِلنَّحْرِ

فَمِنْ وَاقِعٍ يُهْذِي وَ آخَرُ ذَاهِلُ لَهُ جَسَدٌ مَا فِيهِ رُوحٌ سِوى الخَمْرِ

صَرِيعٌ يَظُنُّ الشُهْبَ مِنْهُ قَرِيبَةٌ فَيَشْدُوا بِكَفيّهِ إِلَى مَطْلَعِ النَّسرِ[2]

و يعلّق نسيب نشّاوي على هذه الأبيات فيقول:" و هذه الأبيات تذكرنا بالصورة القديمة التي ردّدها أبو نواس في خمرياته إذ يقول:

1 – نسيب نشاوي، المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص46.

2 – محمود سامي البارودي، ديوان محمود سامي الباروي، ضبط و شرح علي الجارم و محمد شفيق، دار الكتب المصرية، القاهرة، ج1، 1940، ص102.

مَـــا زِلـــتُ أَسْـــتَلّ رُوحَ الـــدنّ في لَطَـــفٍ وأسْـــتَقي دمَـــهُ مـــنْ جـــوْفِ مجْـــرُوحِ

حَـــتَّى انْثَنَيْـــتُ وَلِي رُوحـــانِ فِي جَسَـــدٍ وَالـــدنّ منْطَـــرِحٌ جسْـــماً بِـــلاَ رُوحِ"[1][2]

أما أمير الشعراء أحمد شوقي فيحاكي في صوّره الشعرية القدماء ، ويقول في بيت غزلي:

يُخَـــدِّجْنَ بِالحِـــدْقِ الحَوَاسِـــدِ دُمْيَـــةٌ كَظِبَـــاءٌ وَجْـــرَةٌ المقْلَتِـــينِ وَ جِيـــدا

و هو في هذا البيت يكوّن صورته من المدركات الحسية و يربط علاقة المشابهة بين عيون النساء و عيون الظباء، و هي علاقة بسيطة لا يجهد الفكر في إدراكها فضلاً عن أخذها جاهزة من شعر القدماء"؛ إذ يقول عنه نسيب نشّاوي أنه: "مقلّدا في ذلك امرؤ القيس و بينهما ما بينهما من القرون، في قوله:

تَصُـــدُّ وَ تُبْـــدِي عَـــنْ أَسِـــيلٍ وَ تَتَّقِـــي نَـــاظِرَةٌ مِـــنْ وَحْـــشِ وَرْجَـــةِ مُطْفَـــلِ"[3][4]

و سمة التقليد و المحاكاة التي طبعت شعراء الكلاسيكية؛ عكست أثرها على الصوّر الشعرية فاحتفظت بملامحها القديمة بعيدة عن التعقيد لا مستغرقة في الخيال، و لا متنافرة في تركيب أجزائها و عناصرها، وكانت تأخذ جماليتها من جودة السبك و متانة الأسلوب، و تطابقها مع الصوّر التي أنتجها شعراء العصر الجاهلي و العباسي حيث يقول نسيب نشّاوي عن شعرية شوقي، " و لولا متانة لغة شوقي لما عدّ شاعراً أصلاً، لأن نقاوة اللغة هي الشرط الأول للشاعر و الكاتب، و المعاني وحدها لا تكفي و لا ينهض بركاكة اللفظ علو المعنى"[5].

1 – أبو نواس، ديوان أبي نواس، تحقيق أحمد الغزالي،دار الكتاب ، بيروت، د.ت، ص92.

2 – نسيب نشاوي، المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ، ص57.

3 – امروؤ القيس، الديوان، ص17.

4 – نسيب نشاوي المرجع نفسه، ص77.

5 – المرجع نفسه، ص72.

2- الصورة الشعرية في المدرسة الرومانسية.

و قد ثار شعراء المدرسة الرومانسية على قيود الكلاسيكيين مثلما ثار عليها روّادها في أوروبا، و بالتالي أخذت الصورة الشعرية منحى تجديدياً معنىً وأداءً مستمداً من التيار الغربي" إذ أطلق الرومانسيون لخيالاتهم العنان، و تجاوزا الصورة القديمة، و حلّقواْ بخيالاتهم في آفاق جديدة روحية حرّة، فأبدعوا صوراً أدبية نضيرة مبتكرة، و شحنوها بعواطف إنسانية حارّة تفيض حماسة أو رقة"[1].

و الشاعر الرومانسي خرج من أسر التشبيهات و الاستعارات الجاهزة التي توارثها الشعراء الكلاسيكيون من العصور القديمة، و ولد صوراً شعرية نبعت من أعماقه، و في صورة نابضة بالخيال و روح الإبداع و التجديد "يحدّثنا شعر جبران عن معاناته في وديـــان العمر، حيث شـــهد في أضلاعها خيالات الهموم، و أسراب اليأس، و شرب من مياهها أشربة السقم المسمومة...ثم تردى بين لهيب الصبر، و وسائد الأشواك":

قَـــدْ أَقَمْنَـــا العُمْـــرَ فِي وَادٍ تَسِـــيرُ بِـــينَ ضَـــلْعِيهِ خَيَـــالاَتُ الهُمُـــومِ

وَ شَـــهِدْنَا اليَـــأسَ أَسْـــرَاباً تَطِـــيرُ فُـــوقَ مُتنِيـــهِ كَعُقْبَـــانٍ وَ بُـــومِ

وَ شَـــرَبْنَا السُـــمَّ مِـــنْ مَـــاءِ الغَـــدِيرِ وَ أَكَلْنَـــا السُـــمَّ مِـــنْ فَـــجِّ الكُـــرُومِ

وَ افْتَرَشْـــنَاهُ وِسَـــاداً فَانْقَلَـــبْ عِنْـــدَمَا تَمِنـــا هَشِـــيماً وَ قِتَـــادِ[2][3]

فالصورة الشعرية في هذه الأبيات لجبران لا تستمدّ جماليتها من جودة السبك و جزالة اللفظ و متانة الأسلوب، كما لمسنا عند شوقي و البارودي، كما لا تستمدّها من معاني و أغراض شعر القدماء؛ بل هي تستوحي جماليتها من خيال الشاعر و وجدانه الذي أسقطه على الطبيعة، و هذا التكثيف للاستعارات المبتكرة

1 -نسيب نشاوي، المرجع السابق، ص164.

2 - عبدالوهاب البياتي، أشعار في المنفى، دار العودة، بيروت، ط5، 1969، ص63.

3 - المرجع نفسه، ص184.

التي غالباً ما استمدّت عناصرها من أحـــضان الطبيعة التي يلبسها الشاعـــر ذاتيته و مشاعره، هو روح التجديد و الإبداع في الصورة عند شعراء الرومانسية. و هو ما نلمسه عند ميخائيل نعيمة: " ... وفي هذه النجوى النفسية الصادقة المتجهة نحو الطبيعة يقترب نعيمة من المدرسة الرومانسية الغربية أيما اقـــتراب إنه يجسد النهر أو يشخّصه ثم يطلب إليه أن يثور على الجمود بعد أن رأى أن قلبه متجمّد أيضاً:

يَا نَهْرُ هَلْ نَضَبَتْ مِيَاهُكَ فَانقَطَعْتَ عَنِ الخَرِيرِ

أَمْ قَدْ هَرِمْتَ وَ خَارَ عَزْمُكَ فَانْثَنِيتَ عَنِ المسِيرِ

مَا هَذِهِ الأَكْفَانُ؟ أَمْ هَذِي قُيُودٌ مِنْ جَلِيدِ

قَدْ كَبَّلَتْكَ وَ ذَلَّلَتْكَ بِهَا يَدُ البَرَدِ الشَّدِيدِ"[1]

فالنهر المتجمّد في نظر هذا الشاعر الرومانسي ليس مدركاً من المدركات الحسيّة التي تبهر الناظر بلونها الناصع البياض، بل يمثّل صورة تحيي في ذاته مشاعر الحرمان و التعب و الاستعباد.[2]

فإذا كانت صورة النهر المتجمّد في نظر الشاعر الكلاسيكي منظراً طبيعياً ينزع إلى تجسيده في صورة حسيّة تبعث في النفس المتعة و الترويح عن النفس، بإيجاد بدائل حسيّة يربط بينها علاقة مقارنة، فهي عند ميخائيل نعيمة تتجاوز هذا الإدراك البسيط.

و إذ يجنح في تصويره للنهر، يحمل عناصر التصوير بمشاعر و أحاسيس وجدانية عميقة، و يجسّد صراع الذات مع العالم الخارجي بتفعيل هذا الصراع بين عناصر الطبيعة، فالنهر ليس إلا ذات الشاعر المنكسرة التي لم تستطع تحقيق آمالها و أحلامها لما يسلّط عليها في الواقع من ضغوط و عراقيل، و هذا ما نلمسه أيضاً في الصوّر الشعرية عند إيليا أبي ماضي "...ففي شعره ما يشير إلى أنّه كان يشهد في نفسه صراعاً و عراكاً، و يراها مماثلة شيطاناً (كذا) و أحياناً ملاكاً، يصاب بالهبوط و التحطّم، فيرثي نفسه، و يصف تحطّمها أمام أحاسيس الشوق

1 – ميخائيل نعيمة، أشعار و شعراء، دار الكتاب، بيروت، 1995، ص32.

2– نسيب نشاوي، المرجع السابق، ص186.

و الشكوى"... و تصف (الكمنجة المحطّمة) الإحباط الذي مني به فقد جعلها (المعادل الموضوعي) للنفس المحطّمة التي نسجت عليها خيوط الفناء إذ يقول:

شَـــــاهَدْتُهَا كَالميـــــتِ فِي أَكْفَانِـــــهِ فَوَجَمْـــــــتُ إلاَّ عَبْـــــــرَةٌ أُذْرِيهَـــــــا

مَهْجُـــــــورَةٌ كَسَـــــــفِينَةٍ مَنْبُـــــــوذَةٍ فِي الشَـــــطِّ غَـــــابَ وَرَاءَهُ مَاضِـــــيهَا

نَسَـــجَتْ عَلِيهَـــا العَنْكَبُـــوتُ خُيُوطَهَـــا وَ كَسَـــا الغُبَـــارُ غَلاَلَـــةٌ تَكْسُـــوهَا

لاَ حِـــسَّ فِي أُوتَارِهَـــا لاَ شُـــوقَ فِي أَضْـــلاَعِهَا لاَ حِـــسَّ فِي بَاقِيهَـــا[1]

إذاً فالصـــورة الشعرية عند الرومانسيين تعوّل على عنصر الخيال الذي يفاعل بين العناصر المتنافرة و يبعث في الجماد أنفاس الـــذات بأفراحها و أتراحها، و هـــذا المزج الفنيّ بين ما هو حسيّ مأخوذ من الطبيعة و العالم الخارجي، و بين ما هو مجرّد أو معنوي غائر في أعماق النفس المليئة بالمتناقضات هو سرّ جماليّة الصورة الشعرية عندهم.

1 – إيليا أبي ماضي، الجداول، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط9، 1972، ص116.

3- الصورة في المدرسة الرمزية.

عرفت الصورة الشعرية في رحابها فضاءً خصباً في بنائها و في وظيفتها، مما انعكس على جماليّتها، فإذا كانت صوّر شعراء الكلاسيكية تنهل جماليتها من أشعار القدماء و أغراضهم، و متانة أسلوبهم، و إذا كانت صوّر شعراء الرومانسية أيضاً تجسّد جماليتها من خلال التمازج بين الذات و العالم الخارجي؛ فإن صوّر شعراء الرمزية تتمحور جماليتها في تفعيل عناصر جديدة إلى جانب ما ورثته عن الرومانسية، فشاعر الرمزية يطلق خياله إلى أبعد الحدود في بناء الصورة يتجاوز العلاقة بين الذات و العالم الخارجي، و يطعّمها بالأساطير و الدين، و المعطيات الخارجية، و أصبح الغموض جماليّة، له أدواته الفنية:" و من وسائلهم الفنيّة في ذلك الإفادة من (تراسل الحواس) فتعطي المسموعات ألوانا، و تصير المشمومات أنغاماً، و تصبح المرئيات عاطرة، لتوليد إحساسات تعْنى بها اللغة الشعرية"[1]. و بهذه الوسيلة يولّد الشاعر: " الشمس المرة المذاق"[2]، فهذه الصورة عناصرها حسيّة، و لكن جماليتها تكمن في تقريب المتباعدات، " و الشاعر الرمزي" Synbolist "يلجأ إلى الصور الشعرية الظليلة....يحدد بعض معالمها، ليترك معالمها الأخرى، تسبح في جو من الغموض الذي لا يصل إلى الألغاز".

فالصورة الشعرية عند الرمزيين كسّرت معالم الوضوح، و استبدلتها بمعالم الإيحاء التي تتمثل في الرمز و الجرس الموسيقي و الصوّر الغزيرة المتناسقة وفق ما تتطلبه معمارية القصيدة[3]، و إن انعدمت بينها الروابط المنطقية و العقلية، وهذا ما يسمى بهندسة الصور، "و تكثر الصوّر الشعرية بفرعيها الحسّي و المعنوي في الشعر الرمزي و لكنها تأتي غامضة في أكثر الأحيان، و هندسة الصوّر عندهم عملية أساسية في العمل الفني، لأنها في رأيهم تكسب الشعر إيحائية بعيدة الصدى في النفوس، و فنيّة القصيدة لا تتولّد من جمالية الجزء، إنّ

1 - نسيب نشاوي، المرجع السابق، ص462.

2 - المرجع نفسه، ص462.

3 - ينظر: عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، بيروت، الطبعة 02، 1972، ص200.

فنيتها الحقيقية تتولّد من الوشائج التي تربطها بمجموع القصيدة، و من دورها في الإضاءة و الاستضاءة، أيّ من موقعها في جسد القصيدة، إنّ هذا الموقع هو الذي يمنحها الحياة و يجعلها منبعاً للدلالات"[1].

و بالتالي يصعب فهم و إدراك صورة جزئيّة دون مراعاة الإطار الكلّي للقصيدة، فالرموز الدينية و الأسطورية تأخذ في قصائد الرمزيين أبعاداً دلالية يحدّدها المسار الشعوري في القصيدة، "و ينبغي أن ندرك بوضوح أن استخدام الرمز في السيّاق الشعري يضفي عليه طابعاً شعرياً، بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف و تحديد أبعادها النفسيّة"[2].

و لعلّ بدر شاكر السيّاب من أهم الشعراء الذين وظّفوا الرّمز بأبعاده الدينية و الأسطورية و الطبيعية بشكل مكثّف في بناء صوّره الشعرية، فمن الرموز الدينية التي يوظّفها " مريم العذراء" و " المسيح عليه السلام" إذ يقول:

وَتَحْتَ النَّخْلُ حَيْثُ تَظَلُّ تُمْطِرُ كُلُّ مَا سَعْفَه

تَرَاقَصَتِ الفَقَائِعُ وَهْيَ تُفَجِّرُ أَنَّهَ الرَّطْبُ

تَسَاقَطَ فِي يَدَ العَذْرَاءِ وَهْيَ تَهْزِ فِي لَهْفَه

بِجَذْعِ النَّخْلَةِ الفَرْعَاءِ تَاجُ وَ لِيدُكِ الأَنْوَارُ لاَ الذَّهَبُ"[3][4]

و يقول أيضاً:

"سَيُصْلَبُ مِنْهُ حُبُّ الآخَرِينَ سَيُبْرَئُ الأَعْمَى

1 –نسيب نشاوي، المرجع السابق، ص473.

2 – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص200.

3 – بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، لبنان، 1971، ص598

4 – عز الدين اسماعيل، المرجع نفسه، ص530.

وَيُبْعَثُ من قَرَارِ القَبْرِ مَيِّتاً هَدَّهُ التَّعَبْ

مِنَ السَّفَرِ الطويلِ إِلَى ظَلاَمِ المَوْتِ يَكْسُو عَظْمَهُ اللَّحْمَا

وَ يُوقِدُ قَلْبَهُ الثَّلْجِي فَهْوَ بِحُبِّهِ يَثِبُ"[1][2]

ففي الصورة الأولى يربط السيّاب المطر كرمز للخير و الثورة بمريم العذراء رمز الصبر المتّقد " و علينا أن نلاحق الصور التي تعبر عن تموّجات الماء و تدفّقاته...فقد ضحك لها النهر، و تكلّل بالفقائع، و تعبّأ سعف النخل بهذا الوابل المدرار، فراحت تمطر من جميع أركانها، وكأنّما هو الرَّطْبُ تساقطت على مريم العذراء ، و هي رمز الصبر الذي يلد المعجزة المنقذة"[3].

و المسيح في الصورة الثانية أيضاً رمز للبعث و عودة الحياة المفعمة بالحبّ، " و يتوقّف الشاعر ليتحدّث عمّا سيفعله المولود الجديد " المسيح" عليه السلام من بعث المـيت بعد هـذا التـعب المرير في عالم الجفاف و القحط...و هي المعجزة التي ستفتح باب الحياة من جديد، و تذهب بالمخـاوف و تنشر النعمى و المحبة"[4]، و هذا الحضور للصوّر الدينية في بناء الصورة الشعرية ولا ينحصر الرمز في الأسطورة والدين بل يتعداه إلى ماهو طبيعي كالماء الذي يأخذ عند الشاعر عبد القادر أعبيد منحى رمزيا يتجاوز به دلالته العادية، ومن الشواهد التي تؤكّد ذلك قوله:

"سَـأَقُولُ لِلْعُمْـرِ المسَـافِرِ نَحْوَنَـا وَطَـنِي – بِـهِ مَـاءُ الهَـوَى – أَحْيَانـاً

1 – بدر الشاكر السياب، الديوان، ص 599.

2 – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، ص529.

3 – المرجع نفسه، ص530.

4 – المرجع نفسه، ص210.

وَطَـــنٌ لَـــهُ ...كَتَـــبَ الجَـــلاَلُ كِتَابَـــهُ وَقَضَـــى لَـــهُ مِـــنْ سِـــرِّهِ إِعْلاَنـــاً"[1]

ثم يقول في نص آخر:

"إِنَّ مَـا انْسَـكَبَتْ مَـعَ الضّـيَاعِ فَـلاَ تَعُـدْ إِلاَّ وَقَـــدْ صِـــرْتَ الـــذِي تَتَوَسَّـــمُ

مَـــاءُ انْعِتَاقُـــكَ مَـــا فَطَـــرَتْ وَغِـــيرُهُ مَـــاءٌ عَلَـــى رَامِ الكَمَـــالِ مُحَـــرَّمُ

عَـــرِّجْ عَلَـــى الأَمَـــلِ القَـــدِيمِ وَصِـــحْ بِـــهِ: عُـــدْنَا شَـــذَى العِطْـــرِ الفَرِيـــدِ نُـــيَمِّمُ"[2]

فالماء هنا ربطه الشاعر بالهوى في الشاهد الأول، ثم ربطه بالانعتاق في الشاهد الثاني، وتكراره يجعل منه رمزا يوظفه إيحائيا للتعبير عن خلجات النفس العميقة؛ لذلك يلح الشاعر عليه في جمل يفصل بها بين مجموعة من النصوص مثل "ليغفر لي الماء شهوة قلبي ...مراحل لم يفترصها الكلام!!"[3]، "تعبّد بالوجه عمرا...ولما أتى الماء أنكر وجه الكلام!"[4]، "غَطَّ الماءُ، أرسل، دان الحرف، اللوح ....اختلف النّاس على حاشية التأويل"[5]، فهذه الجمل تشترك جميعها في أن الشاعر وظف فيها الماء كرمز يمكن أن نقول أنه من بين مفاتيح الولوج إلى عالم التجربة الشعرية عند عبد القادر أعبيد.

1 – عبدالقادر أعبيد، روح تتمرأى...قلب يتشرق، دار فيسيرا، ط1، 2014، ص07.

2 – عبدالقادر أعبيد، المصدر السابق، ص18.

2– المصدر نفسه، ص17.

4 – المصدر نفسه، ص27.

5– المصدر نفسه، ص48.

فالصورة الشعرية في العصر الحـــديث تعّددت بنائيتها، ففي المدرسة الكلاسيكية شاكلت الصورة فيها ما جـــاء في الشعر الـــقديم، فالشاعر الكلاسيكي كان وفياً للقديم منبهراً بجودة سبكه و متانة أسلوبه، مستمتعاً بسهولته، و وضوحه، فجاءت صوّره غالباً بعيدة عن التعقيد تحاكي ما اشتـرطه التراث النقدي و البلاغي في بناء الصورة، لتعرف عند شعراء المدرسة الرومانسية منحىً تجديدياً لما ولّد الشاعـــر الرومانسي من عناصر الطبيـــعة التي فعَّلها و مازجها بتجاربه الوجدانية، صوّرا أبدع في أدائها، أما عند الرمزيين فقد عرفت الصورة الشعرية انفتاحاً على الكثير من الوسائل الفنية، من بينها الغموض الذي يعتمد على الرمز، و تراسل الحواس، و التكثيف من الصوّر الجزئية الـــمترابـــتطة بـالرؤى التي تتطلّبها اللغة الشعرية و إن تجاوزت الحدود المنطقية التي حكمت الصورة الشعرية قديما.

الفصل الثاني

المبحث الأول :

قـراءة في عنـوان الديوان

المطلب الأول: عنوان الديوان.

المطلب الثاني: قراءة في عناوين القصائد.

المبحث الأول :

قـراءة في عنـوان الديوان

المطلب الأول: عـنوان الديوان .

يعتبر العنوان العتبة النصيّة الاولى لمضمون الكتاب لذلك يحرص المبدعون على ختيار العناوين بدقّة، وعناية وغالبا ما يكون العنوان صورة مكثّفة ومختزلة لما يحتويه الديوان، والشاعر عبد القادر أعبيد وسم هذا الديوان بعبارة "روح تتمرأى.....قلب يتشرّق"؛ وهي عبارة تقوم على التشابه والتباين معا فنلمس التشابه في التناظر بين جملتي روح تتمرأى ....قلب يتشرّق، و يتسنّى هذا التشابه في التركيب اللغوي، والنحوي للجملتين: (روح: فاعل نكرة، تتمرأى: فعل مضارع، قلب: فاعل نكرة، يتشرق: فعل مضارع) لكنّ هذا التشابه اللغوي يقابله تباين دلالي للجملتين: فروح تتمرأى صورة شعرية مكثّفة توحي أن من يتضمّنه الديوان من نصوص ستكون متعلّقة بالعوالم الروحية، والإشارات الذوقية الصوفية التي يختزلها فعل تتمرأى، أما قلب يتشرّق فتوحي بالمعاناة و المكابدة مع الواقع إذ يرجح أن فعل يتشرق، جاء من التشريق بمعنى التشريح و التقطيع لذلك سميّت أيام العيد بأيام التشريق لأنّه يشرّق فيها اللحم ويوضع في الشمس ليصير قديدا، وكأن الشاعر يريد أن يقول لنا من خلال هذه العبارة إنّ مضمون الديوان سيكون معبّرا عن رغبة الروح، و الانطلاق نحو عالم روحاني مليء بالطهر والنقاء، وروح تتمرأى تشي بمكابدة، ومجاهدة نحو الطهر، و الصفاء الذي تنشده الروح، و تتوق إليه، وقلب يتشرّق أيضا تشي بمعاناة، و مكابدة مع الواقع الأليم.

المطلب الثاني: قراءة في عناوين القصائد.

يتكون الديوان من 27 قصيدة و سمت بعناوين تنوّعت في تركيبها اللغوي والدلالي فمنها ما هو أسماء أعلام الأماكن مثل، صنعاء، حموديا، أدغاغ، غزّة، وهي تعكس ارتباط الشاعر بالمكان، والأحداث التي تجري فيه سواءً كانت جميلة مثل قصيدة أدغاغ التي تماهي الشاعر فيها معبّرا عــن حبّه لهذه الأرض ومعترفا بعــطائها، و قداسة سرّها الذي جذب إليها الباحثين عن صفاء السريرة، و راحة البال، أو كانت أليمة مثل قصيدة حموديا التي عبّر الشاعر فيها عن مأساة هذه الأرض و ما خلّفه المستدمر من أثار بيئية لم يسلم منها النبات فكيف بالإنسان و الحيوان، ومن القصائد ما وسمها بأسماء شخصيات مثل "أبي"، "أمي"، " من غريب إلى غريب آت"، "ألاخالصة". كما أن من العناوين ما ارتبط بعوالم صوفيّة مجرّدة مثل " فيوض المهد"، "عائدة في ملكوت الماء"، "يقين"، "آنسة"، " ابنتك الروح....ياماء تقرؤك الحنين"، "ساحات الشوق"، "كتاب في منطق النّور"، و توجد قصيدة عنوانها نقاط متتاليه مع علامة التعجب، أما القصيدة التي رثى بها الإمام محمد شيبي فعنوانها الشّهد الرّضاب في رثاء شيخ الشباب، وكان عنوان قصيدته التي رثى بها الروائي الطاهر وطّار " الزلزال" والزلزال عنوان لرواية شهيرة من رواياته وهذه العناوين المختلفة في أبعادها و دلالتها تعكس الخلفيّة المعرفيّة للشاعر وتؤكّد اتّساع ثقافته اللغوية فمنها ما يتكون من كلمة واحدة مثل "انفراد"، "استواء"، "يقين"، "القربان". ومنها ما يتكون من كلمتين مثل "أنا حيب ملاّح"، "ساحات الشوق"، "شمس الجنوب"، "فيوض المهد". وهذه العناوين هي صورة شعرية ترتكز على الإنزياح على مستوى الإسناد حيث أسند الجنوب إلى الشمس، والمهد إلى الفيوض، والشوق إلى الساحات، من العناوين ما تكون من جمل أسميّة مثل "عيافة في الكتاب الأسمر "كتاب في منطق النّور" وفيها أيضا صورة شعرية صنعها الشاعر بالانزياح حيث وصف الكتاب بالأسمر و السمرة للبشر ولكنّه هنا جعلها للكتاب، و أيضا حين جعل للنور منطقا، و هو ما نلمسه أيضا في عنوانه "عائدة في ملكوت الماء". وما نخلص إليه من خلال القراءة في عناوين القصائد أن الصورة الشعرية عند عبد القادر أعبيد تنهّل من روافد متنوّعة تنوّع ثقافته وعميقة عمق رؤياه الإبداعية تجسّدت من خلال صور مكثّفة وجديدة تغري بالولوج إلى عوالم النصوص وسبر أغوارها.

المبحث الثاني:

التشكيل اللغوي وتأثيره في بناء الصورة.

المطلب الأول: الإحالة.

المطلب الثاني: التكرار.

المطلب الثالث: أدوات الربط.

المطلب الرابع: الانزياح التركيبي.

المبحث الثاني:

التشكيل اللغوي وتأثيره في بناء الصورة.

المطلب الأول: الإحالة.

تكاد تجمع الدراسات الحديثة اليوم على أن الصورة الشعرية تجاوزت مفهومها البلاغي القديم؛ فلم تعد مجرّد أنماط بيانية كالتشبيه، و الاستعارة، والمجاز، والكناية، وغايتها إتمام المعنى فقط فالصورة الشعرية في الدرس البلاغي الحديث هي جوهر المعنى وتتأثّر بالتشكيل اللغوي الذي يكوّنها. فالنص مجموعة صوّر مترابطة لغويا ودلاليا تشكّل صورة كليّة، تلعب الأساليب اللغويّة دورا خطيرا في جماليتها و يمكن رصد بعض الأساليب التي تتّضح من خلالها براعة الشاعر في جمالية التشكيل أهمها الإحالة والتي بها يجمع شتات أجزائها المتجانسة و المتنافرة حيث يقول في قصيدته القربان :

"وَطَنِي سَأَنْشُدُكَ الهَوى أَلْحَانَا وَأَفِيضُ فِيكَ بَلاَغَةً وَبَيَانَاً

فَأَسْلُكُ إِذَا سُبُلُ الغَرَامِ مَوَاطِئُ وَأَقْعُدُ عَلَى عَرْشِ الهَوَى سُلْطَانّا

فَإِذا اسْتَوِيتُ وَنِلْتُ آخِرَ سَدْرَةٍ وَمَلَكْتُ فِي أَعْلَى الفُؤَادِ جَنَانَا

دَعْنِي أُعِيدُكَ قِصَّةَ أَزَلِيَّةَ قُرِأَتْ عَلَى سَمْعِ الوجُودِ زَمَاناً"[1]

وتتجلّى الإحالة بالضمير في المقطع الشعري سواءً كان ظاهراً أو مستترا "أنشدك"، "أفيض فيك "، "أسألك"، "اقعد"، "استويت"، "نلت"، "ملكت"، "دعني"، "أعيدك"؛ وكلّها أفعال يعود ضميرها على الوطن الذي حشد له مجموعة من الصوّر الشعرية ربط بينها بالإحالة التى كان الضمير محورها التى تلتف حوله، وهو بذلك يضمّ تماسك أجزاء الصورة.

1 – عبدالقادر أعبيد، روح تتمرأى...قلب يتشرق، ص07.

المطلب الثاني: التكـرار.

ويستخدم الشاعر أيضا التكرار في بناء صوره الشعرية، على أن هذا التكرار قد يكون لألفاظ بعينها أو مشتقة منها، وقد يكون تكرارا لتراكيب أو جمل نحوية يقول الشاعر في قصيدته "وغدا تعود":

"أَنَـا مَـا رَكِبْـتُ الشِّـعْرَ مَطْمَعَـةٌ وَلاَ فِيـهِ ادَّعَيْـتُ بِـأَنَّنِي "السِـيّابُ"

فَالشِّـعْرُ فِيـه ِأيَـا حَبِيبَـةَ عُـدَّتِي وَالشَّـعْرَ يَـومَ تَصـوفِي المِحْـرَابُ

الشِـعْرَ مَـأْذَنَتِي الـتِي أَدْعُـو بِهَـا لِلنَّصْـرِ يُـومُ تَشَـاؤنا "الأَحْـزَابُ+"

الشِـعْرُ جُنَّـتِي الـتِي أَحْيَـا بِهَـا أَبَـدا إِذاَ مَـا دَالَـتِ الأَحْقَـابُ

الشِـعْرُ مَـا مَلَكَـتْ يَمِـينِي لِيـتَ لِي كِـي مَـا أَبُـوحُ بِحُبَنـا أَسْـبَابُ"[1]

ففي هذا المقطع كرّر الشاعر لفظ " الشعر" ستّ مرّات، حيث جعله محورا لتوليد صوّرشعرية يستكْنه بها الشاعر أبعادا مختلفة و يخضعها لتجربته الشعورية، كما يمكن رصد التكرار للتراكيب النحوية في قوله : الشعر مأذنتي التي أدعو بها"، و قوله: "الشعر جنّتي التي أحيا بها"، و غيّر "أدعو" بـ "أحيا"، و أبقى على العناصر الأخرى دون تغير، ويكمن الوقوف على هذا النمط من التكرار للتراكيب النحوية في قوله أيضا:

"وَأَعَـدْتُ سِـرْجَ الخَيـلِ مِـنْ أَرْبَابِهَـا وَأَعَـدْتُ شَـرَّ السِـيفِ لِلأَغْمَـادِ

وَ مَحَـوْتُ قُـوسَ النَّصْـرِ مَـن آثَارِهَـا وَرَقَصـتُ تَحْـتَ الحُـبِّ فِي أَعْيـاَدِي"[2]

1 – عبدالقادر أعبيد، المصدر السابق، ص70-71.

2 – المصدر نفسه، ص73.

ويتجلّى التكرار أيضا للفظ بعينه وللتراكيب النحوية في قوله:

"مِثْلِـــي اسْـــتَكَانَ الَمـــدَى لِحُسْـــنِهَا وَصِـــبا فَرُحْـــــتُ أَمْـــــلأُ مِـــــن ايحَائِهَـــــا الكُتُـــــبُ

وَرُحْـــــــتُ أَزْرَعُ وَادَ الشِـــــــعْرِ قَافِيـــــــة تَتْلُـــــو القَـــــوَافِي فِي بُعْـــــدِي وَمُقْتَرِبَـــــا

وَ رُحْـــــتُ أَرْسُـــــمُ لِلْعِبَـــــادِ صُـــــورَتَهَا كِـــي يَعْرِفُـــوا اللهَ فِي الحُسْـــنِ الـــذِي وَهَبَـــا"[1]

حيث كرّر في هذا المقطع "رحت" ثلاث مرات، و كرّر " الحسن"، "حسنها"، "قافية"،"قوافي" أمّا تكرار التركيب النحوي؛ فيتجلّى في قوله "رحت ارسم"، "رحت أملا"، "رحت أزرع" على أن لهذا التكرار جمالية تتمظهر في التوازي الذي يبنى على التشاكل، و التباين الذي يخدم تماسك الصور الشعرية واتساقها في النسق الكلي للقصيدة.

1 – عبدالقادر أعبيد، المصدر السابق، ص74.

المطلب الثالث:أدوات الربط.

ينوّع عبد القادر أعبيد أدوات الربط في جمله الشعرية التي يكثّف الصوّر من خلالها؛ فهو يكثر من استعمال حروف العطف حين يستغرق في بناء صوّره الشعرية، فحين يقول:

"عُـــدْنَا نُفَـــاخِرُ عِـــينَ الفَخْـــرِ فِي ثِقَـــةٍ وَنَلْـــبِسُ الحِلْـــمَ غُصـــنا حُلَّـــةَ الشَّـــجَرِ

و ٱلأُرْزُ عَـــانَقَ وَجـــهَ الشَّـــمْسِ يُخْبِرُهَـــا عَـــنْ زَارِعِ الفَجْـــرِ فِي تَـــلٍّ وَ مُنْحَـــدَرِ

وَ الأَرْضُ قَامَـــتْ عَلَـــى شَـــطِينِ مَـــنٍّ وَلَـــهُ تُلْقِـــي إِلَى البَحْـــرِ جَهْـــرا صَـــادِقَ الخَـــبَرِ

وَ أَسْـــدَتِ الـــرِيحُ..... لَمْ يُخْطِـــئ مَقَاصِـــدُهَا تَـــدْعُو لِحُبْـــكٍ فِي الإِفْـــرَادِ و الزُمَـــرِ"[1]

ففي هذه الأبيات وإن كانت مكتنزة بالصوّر الشعرية المتنافرة العناصر إلا أننا نحسّ بانسجامها في نسق النص حين وزّعها الشاعر على جمل سردية ربط بينها بحرف العطف الواو.

ويستعمل الشاعر في الربط بين الصور الشعرية روابط الإسناد السببية والتعليلية حيث يقول :

"هَـــا قَـــدْ جَعَلْـــتُ سَـــبِيلَ الشِـــعْرِ مُخْتَلَفِـــي كِـــي يَخْلُـــدَ الشِـــعْرُ فِي ذِكْـــرِي لَهَـــا عُقُبَـــا

يَـــا دُرَّةَ البَحْـــرِ مَـــا أَلْهَمْـــتِ قَافِيـــةً إِلا وَ بَينَكُمَـــا أُخْفِـــي الهَـــوَى نَسَـــبا

أَلْقَمْـــتُ لِلْحُسْـــنِ إِعْرَاضـــاً إِذَا اخْتَلَجَـــتْ مِـــن غِـــيرِ عَيْنِيـــكِ سِـــيمَاهُ وَ قَـــدْ شَـــحَبَا"[2]

فيتحدد رابط السبب في الحرف "كي"، و كأن الشاعر أراد أن السبب الذي جعله يتبع سبيل الشعر، هو كي يخلد الشعر في ذكره لها، و كذلك رابط الاستثناء في قوله "ما ألهمت قافية إلا و بينكما"، و أمّا رابط التعليل فيتحدّد في البيت الثالث حيث علّل إلقامه الإعراض للحسن، إذا اختلج من غير عينيها. إذن فالشاعر ينوّع

1 – عبدالقادر أعبيد، المصدر السابق، ص13-14.

2 – المصدر نفسه، ص79-80.

أدوات الربط بين أجزاء الصوّر الشعرية كي يضمن سلامة السبك و سلاسة الأسلوب، و يحافظ على الترابط النسقي للنص من أجل إقناع المتلقي بما كثّفه من صوّر موغلة في التعقيد، و الغموض أحياناً كثيرة.

المطلب الرابع: الانزياح التركيبي.

و نقصد به انحراف الشاعر و عدوله عن البنية التركيبية المعيارية التي نمّطها النحو و تتمظهر بشكل واضح في التقديم و التأخير و يمكن تحديد أثر التقديم و التأخير في بنية الصوّر الشعرية فيما يلي:

1-تقديم مركب غير إسنادي على مركب إسنادي:

و ذلك في قوله:

"بِـــوَادٍ أَرَانِي شَـــكَتْ أَرْضَـــهُ غِيـــابَ الغُيُـــومِ وَ طُـــولِ اليَـــبسْ

وَ فِي مِثْلِـــهِ صِـــرتَ رَغْـــمَ المـــنُى لعلـــيّ رأيتُـــكَ حِلْمـــاً خَلَـــسْ"[1]

ففي البيت الأول قدم المركب غير الإسنادي "بواد". و هو شبه جملة يتكوّن من جار و مجرور. على المركب الإسنادي الفعلي " أراني". و هو كذلك في البيت الثاني قدّم شبه جملة " في مثله" على المركب الإسنادي الفعلي "صرتَ". و التقديم و التأخير في هذين البيتين لم تفرضه الضرورة الإيقاعية التي يتطلبها بحر المتقارب فكان بإمكان الشاعر أن يقول:أراني بواد شكتْ. كما كان بإمكانه أن يقول : و رغم المنى صِرت في مثله، و يبقى الوزن سليماً، و لكنه آثر الانزياح التركيبي و العدول عن الترتيب النحوي المعياري . و هذا الانزياح له غاية أسلوبيّة جماليّة تتمثل في تكرار هذا التقديم و التأخير، فإذا تأمّلنا البيت الذي سبقهما و هو:

"وَ صِـــرْنَا عَلَـــى الجُـــرْحِ نَثْـــوِي كَمَـــا عَلَـــى الثَغْـــرِ كَانَـــت سَـــرَابا العَسَـــسْ"[2]

سنجده يتضمّن أيضاً التقديم، و التأخير؛ حيث قدم " على الجرح" مركب غير إسنادي على المركب الإسنادي الفعلي و هو "نثوي"، و كذلك قدّم " على الجرح" و هي مركب غير إسنادي على المركب الإسنادي "كانت سرايا العسس"، و هي التكرار يكرّس النسق التركيبي الكلي الذي أراده الشاعر.

1 – عبدالقادر أعبيد، المصدر السابق، ص59.

2 – المصدر نفسه، ص59.

1-تقديم المسند على المسند إليه في المركب الاسمي:

كما في البيتين التاليين:

"مُـــزنُ حَـــدَائِقُكَمْ فَـــإِن لمَ تُزْهِـــرُواْ وَ مَضَـــى الرَّبِيـــعُ بِـــأَيِّ أَرْضٍ يُزْهِـــرُ"[1]

حيث قدّم "مزن" و هي خبر على المبتدأ و هو " حدائقكم" و الأصل في الترتيب أن يتقدّم المبتدأ على الخبر في المركّب الإسمي. و هذا التقديم غرضه بحر البيت فلا يستقيم الوزن إلا بتقديم الخبر على المبتدأ بالإضافة إلى أن هذا العدول عن المعيار النحوي يكشف عن براعة الشاعر في اللعب بنظام اللغة و كسر أفق المتلقي لا يكون فقط بالانزياح الدلالي بل يتعداه إلى الانزياح التركيبي حيث يتجسّد أيضاً في قوله:

"جَـــمُّ كَـــلامُ العَاشِـــقِينَ فِيهَاكَمَـــا وِجْـــداً تَقَـــاطَرَ فَـــالهوَى غَـــلاّبُ"[2]

فهذا البيت مطلع قصيدة عنوانها "وغداً نعود"، و قد قدّم فيه "جمٌّ" و هو خبر على المبتدأ " كلام العاشقين" و لهذا التقديم أيضاً فرضته ضرورة الوزن، و لكن له غاية جمالية بلاغية تتمثّل في أهميّة المقدّم و هو لفظ "جمٌّ" فهو البؤرة الخطابية التي بنى عليها الشاعر بيته و يدلّ على ذلك عجز البيت " وجداً تقاطر فالهوى غلاّب" فالوجد المتقاطر يتساوق في حقله الدلالي مع "جمّ" التي لها إيحاء بكثرة الماء، و لعل ذلك ما جعل الشاعر يقدّم الخبر على المبتدأ.

3-تقديم المسند إليه على المسند في المركب الفعلي:

و هو أيضاً نمط من أنماط الانزياح التركيبي الذي يتجلّى في قول الشاعر:

"و ـَنَـــــايٌ تَـــــدَاعَى لِأَنْغَامِـــــهِ خَنَايَـــا البَـــرَارِي وَجِيـــدُ العِـــيّسِ

1 – عبدالقادر أعبيد، المصدر السابق، ص52.

2 – المصدر نفسه، ص65

سَـــوَاقِي جَـــرَتْ مُهْلَهَـــا، أَوْ كَمَـــا تَـــدَلّى عَلَـــى الـــرَّمْلِ صَـــلُّ الجَـــرْسِ"[1]

حيث قدّم الفاعل "سواقي" على الفعل "جرتْ" و المألوف في المركب الإسنادي الفعلي تقديم الفعل على الفاعل، و لكنّ الشاعر انزاح عن القاعدة النحوية و هذا الانزياح التركيبي يتساوق مع "ناي تداعى" يعطي صبغة جمالية لعناصر الصورة يتمثل في الإيقاع الداخلي، و الـــواقع الذي يحـــدثه الشاعر بتكرار هذا الانزياح بالتقديم و التأخير.

3 –الأساليب الإنشائية:

إلى جانب الأساليب الخبرية التي تعدّ السمة الغالبة للنصّ عند الشاعر يوظّف أيضاً مختلف الأساليب الإنشائية كالأمر و النهي و التعجب و الاستفهام و النداء و يطوّعها لبناء صوّره الشعرية، فنجد الشاعر يخاطب الجماد و النبات مستعملاً أسلوب النداء في قوله:

"لِي طُعْـــمُ مِلْحُـــكِ يَـــا سِـــبَاخُ وَ لِي مَـــعَ ال أَفْيَـــــاءِ ظِـــــلٌّ...يَـــــومَ حَـــــرٍّ فِي الـــــزَوَالِ

يـــا شـــيحُ، يـــا "ترفـــاسُ" يـــا نعنـــاعُ، يـــا بســـــباسُ، يـــا أثـــــر الحـــــوافِرِ و النعـــــال"[2]

فنرى الصورة تستمد شعريتها في هذه الأبيات من أسلوب النداء الذي ألحّ عليه الشاعر في مناداته لغير العاقل كالسِّباخ، و الشيح، و الترفاس، و النعناع، و أثر الحوافر و النعال.

أ–أسلوب الأمر:

يستعمل الشاعر أيضاً أسلوب الأمر في تركيب صوره الشعرية و يكثفه أحياناً مثلما يتجلّى في قوله:

"صَـــنْعَاءَ...عَـــاذَ الفَجْـــرُ مِنْـــكِ يَلُـــوحُ لِي فتَلَقَّفِيـــــــنِي عَاشِـــــــقاً وَ مُبَشِّـــــــراً

1 – عبدالقادر أعبيد، المصدر السابق، ص61.

2 – المصدر نفسه، ص40.

وَ تُحَـــــــدِّثِينِي فِي العَاشِـــــــقِينَ بِلُكْنَـــــــتِي فَأَنَـــــا هَـــــوىً قَـــــدْ آنَ أَنْ أَتَفَجَّـــــرَا

و ًاسْـــــــــتَقْبِلِنَنِي شُـــــــعْلَةً أَزَلِيـــــــــةً قَـــدْ كَـــانَ خَبَّأَهَـــا الزَمَـــانُ وَ وَفّـــرَّا"[1]

و الصورة هنا أيضاً تستمد شعريتها من أسلوب الأمر إذ يخاطب الشاعر به صنعاء، و يمدّد الشاعر الصورة بهذا الأسلوب حيث يراكم صوراً جزئية يربط بينها بحروف العطف الواو و أفعال الأمر "تلقفيني" "تحدّثي" "استقبليني"، و نلمس هذا الأسلوب بكثرة بين ثنايا النصوص فيقول من القصيدة نفسها:

"هَـــاكِ اجْمَعِـــي فَرَحـــاً إِلِيـــكِ نَسْـــأَتُهُ وَ تَوَشّـــــحِي فَرَحـــــاً صَـــــبّاً فَتَعصَّـــــرَا

وَ تَـــذَكّرِي زَمَنـــاً أغَـــرُّ نَمَـــا هُنَـــا لمِسَـــــتْ يَـــــدَاهُ زَمَانَنَـــــا...فَتَحَضَّـــــرَا"[2]

فأفعال الأمر "أجمعي"، "توشّحي"، "تذكّري" موجّهة أيضاً إلى صـــنعاء و هي أفعال يخـاطب بها العاقل و لكنّ الشاعر خاطب بها المدينة صانعاً بهذا الأسلوب صوّراً شعرية فكثّفه حيث جعل الشاعر المدينة تجمع الفرح و تتوشحّه و تتذكّر الزمن.

و أسلوب النهي أيضاً أمرٌ؛ و لكنه أمر بعدم الفعل، و من النماذج التي نلمس فيها أســلوب الـنـداء و الأمر، و النهي قوله:

"يَا فِتْنَةَ الأَمَلِ الكَذُوبِ...

تَزَحْزَحِي عَنْ مُهْجَتِي

وَ دَعِي اليَقِينَ يَقُولُ لِي

كَادَ الفَنَاءُ يَزُورُنِي كَالسَّابِقِينَ

1 – عبدالقادر أعبيد، المصدر السابق، ص09.

2 – المصدر نفسه، ص09.

لاَ تَرْفَعِي عَزْمِي إِلَى سُبُلَ الحَيَاةِ"[1]

فالشاعر بنى صورته الشعرية في هذا المقطع بأساليب إنشائية حيث افتتحها بالنداء بغير العاقل، ثم الأمر حين أمر الفتنة التي نادى عليها أن تتزحزح عن مهجته، و طلب منها أن تدع اليقين يكلّمه، ثم نهاها عن رفع عزمه إلى سبل الحياة.

ب–أسلوب الاستفهام:

و من بين الأساليب الإنشائية التي بنى بها الشاعر صوره الشعرية أسلوب الاستفهام في مثل قوله:

"وَ غَـــداً نَعُـــودُ كَعَاشِـــقِينَ، فَهَـــلْ لَـــهُ أَنْ لاَ يَعُـــــودَ لِنَسْـــــلِنَا الإِخْصَـــــابُ؟

وَ غَـــداً نَعُـــودُ، فَهَـــلْ يُصِـــيبُ عَـــوَاذِلِي حِزْبـــــاً سِـــــوَاكِ بِحِجْـــــرِهِ نُغْتَـــــابُ؟

وَ تُـــرَى يَـــرُونَ كَمِثْـــلِ فَـــاتِنَتِي الـــتِي رَغْـــمَ الهَـــوانِ جَمَالُهَـــا السَـــلاّبُ؟"[2]

فالصورة أيضاً في هذا المقطع تتكئ في بنيتها اللغوية على أسلوب الاستفهام " هل له ألا يعود؟" ، "هل يصيب عواذلي؟"، و أيضاً " وترى يرون" التي تضمّنت الاستفهام و إن كان حذف الأداة، وهذه الجمل و إن كانت استفهامية؛ إلا أنّها تفتح أفق الصورة الشعرية على الممكن و غير الممكن، فهل تحمل بعداً جماليّاً تكتمل به الصورة؟

أيضاً يستعمل الشاعر أسلوب الترجي في تكوين صوره الشعرية حيث يقول :

"وَ عَلِـــيّ كَمَـــا أَنْـــتِ فِي سَـــاحَةٍ مِـــنَ الشُّـــوقِ فِيهَـــا كِلاَنَـــا انحَـــبَسْ

وَ عَلِـــيّ إِذَا غِبْـــتِ عَـــنْ أَعْيُـــنِي أَعَـــادَكِ نَحْـــوِي سِـــناً مِـــنْ قَـــبَسْ"[1]

1 – عبدالقادر أعبيد، المصدر السابق، ص33.

2 – المصدر نفسه، ص71.

إذن من خلال الشواهد يتبيّن أن الشاعر ينوّع في بناء صوره بين أساليبه الخبرية، و الإنشائية حسب حاجاته الشعورية و الانفعالية، و هذه الأساليب لا تقتصر وظيفتها على جودة السبك، و متانة الحبك؛ و لكن تتعدّاها إلى وظيفة جماليّة تخدم الصورة كالإيقاع الداخلي، و الحفر في مكامن النفس بالتساؤلات، و تمديد الصوّر، و توسيعها بالتكرار، و الربط، و الإحالة.

1 – عبدالقادر أعبيد، المصدر السابق، ص60.

المبحث الثالث:

التشكيل الدلالي و أثره في بناء الصورة الشعرية .

المطلب الأول: الانزياح.

المطلب الثاني: التناقض و المفارقات.

المطلب الثالث: الاستحضار و الهدم.

المطلب الرابع : تراسل الحواس.

المبحث الثالث:

التشكيل الدلالي و أثره في بناء الصورة الشعرية .

المطلب الأول: الانزياح.

إذا كان للتشكيل اللغوي كما تقدّم أثر بالغ في رسم الصورة الشعرية، فإن التشكيل الدلالي للصورة لا يقل أهمية عنه، و إذا كان الانزياح التركيبي عن الجمل النحوية المعيارية له بعد جمالي على مستوى الإيقاع و التناسق الفنّي للصورة، فإنّ الانزياح الدلالي هو جوهر الصوّرة، حيث يقوم على خرق نظام اللغة وفق محوري التأليف و الاختيار، و نلمس ذلك بالمركبات الإسنادية الاسمية، و الفعلية التي يتضمنها الديوان متخمة بالمركبات الإسنادية الاسمية و الفعلية التي انزاحت عن النمط المعياري في التأليف على المستوى الدلالي. و يمكن رصد بعض المركّبات غير اللاإسنادية؛ كالإضافة، والنعت التي تؤكد شيوع الانزياح عند الشاعر؛ و التي منها(سوق الشهادة، سيف الدعاء، حلم الليل، ماء الهوى، الكتاب الإسم، مشرب النور، حِراب، مثخن الظهر، الأحلام، صفحة الحرمان، منفى المهيض)؛ حيث يحافظ الشاعر على النظام المعياري للتعريف بالإضافة و التأليف، و لكنه ينزاح عنه على محور الاختيار معرف السوق بالشهادة، و السيف بالدعاء، و المشرب بالنور، و الدم بالظلال، و الفم بالزوال، و كذلك يخرق هذا النظام مع الصّفة و الموصوف، إذ يصف الكتاب بالأسمر، و الغربة بالعذراء، و الجبل بالجليل، وهو بهذا الانزياح يكسّر أفق المتلقي من جهة ويبدع صوّراً شعرية مبتكرة، و جديدة تُخلّف أثر الدهشة، و الانبهار. و لا يقتصر الشاعر على هذه المركبات غير الإسنادية بل يتعدّاها إلى المركبات الإسنادية الفعلية، و الاسمية في مثل : (تأبّطها الكمال، الوقت مشدوه إليك، كفكفي أشجاني، مدّ الوساوس في دمي، يخيب فأل أنكد، المجد محبول من الغربة، الكون في غربالِه الأعمى ، أمانينا رهينات). و هو بذلك يسند ألفاظً من حقول دلالية محسوسة إلى ألفاظٍ دلالية مجردة كي يصنع المفارقة بالاستعارات، و المجاز حتى يلعب الخيال دوراً خطيراً في التأليف بين أجزاء هذه الصوّر، و من النماذج الطافحة بالصوّر الشعرية التي يتجلى الانزياح فيها بمختلف تراكيبه الإسنادية و غير الإسنادية مقطوعة عنوانها "انفراد" حيث يقول:

"يَقُولُونَ لِي وَ المهَا... تَشْرَبُ الرِيحَ كِيفَ اجْتَبَاكِ الهَوى يَا نَخِيلَ الجَنُوبِ

أُفَسِّرُ مَا دَقَّ مِن مِلْحِنَا فِي لِسَانِ القِدْرِ أَقُولُ لَهُمْ ذَاكَ طَرْحُ القُلُوبِ

تَوَاضَعْتُ يَا أَيُّهَا النَّاسُ حَتَّى اسْتَمَعْتُ وَ هَاءَتْ بِأَسْرَارِها تَمْتَمَاتُ الغُيُوبِ

أُفَقّـــــهُ فِي لُغَـــــةٍ ضَـــــاعَ مِنْهَـــــا الشَـــــذَى عَلَـــــى كُـــــلِّ صَـــــبٍّ أَبَى أَنْ يَتُـــــوبَ

أَنَـــــا الآنَ مُنفَـــــرِدٌ فِي سَمَـــــاءِ الهَـــــوَى و َيعْـــــرِجُ لِي مَـــــا نَشَـــــاءُ العَـــــروبَ"[1]

فهذا النص رغم قصره كثّف فيه الشاعر الصّورة بالانزياح الذي يتمظهر في مركبات غير إسنادية مثل لسان القدر، تمتمات الغيوب، سماء الهوى، طرح القلوب، كما يتمظهر أيضاً في مركّبات إسنادية فعلية، و اسمية مثل "المها تشرب الريح"، "احتباك الهوى"، "أفسّر ما دقّ من ملحنا"، " أفقه في لغة ضاع منها الشذى" و في هذا النص لا حدود بين المجرّد و المحسوس، و كل شيء في الكون قابل للالتحام بغيره و هو ما أنتج صوّراً شعرية موغلة في الغموض و التعقيد و منفتحة على تعدّد التلقي و التأويل.

1 – عبدالقادر أعبيد، المصدر السابق، ص26.

المطلب الثاني: التناقض و المفارقات.

ويتجاوز مفهومها الطباق و المقابلة في الدرس البلاغي القديم، فوظيفتها هنا ليست محسّنات بديعية بل لهما دور بالغ في الجوهر الدلالي للصورة إذ هناك بعض الصور الشعرية التي يعد كل من التناقض و المفارقة خيطاً يجمع أجزاء الصورة و يتحدّد ذلك في قول الشاعر:

"قُـــلْ لِلقَبِيلَـــةِ يَـــا رَسُـــولُ... أَضَـــعْتَنِي فَوَجَـــدْتَنِي ...مَـــدَداً بِفِـــيضِ المهْـــدِ سَـــالِ

وَ كَسَـــــرْتَنِي فَجَبَـــــرْتَنِي... وَ مَحَـــــوْتَنِي فَكَتَبْتَـــنِي رَسْمـــاً عَـــنِ التَّأْوِيـــلِ عَـــالِ

يَـــا أَيُّهَـــا الجَبَـــلُ الجَلِيـــلُ أَعِـــدْ عَلِـــيّ قِـــرَاءَةَ الَمحْيَـــا، هُنَـــا أَضَـــعُ الرِّحَـــالِ"[1]

فالتناقض في هـذه الأبيات يبرز في التوازي الذي أنشأه الشاعر بين الأفعال الماضية(أضعتني≠جبرتني، كسرتني ≠جبرتني، محوتني≠ كتبتني)، و رغم هذا التنافر، و التضاد بين هذه الأفعال؛ إلا أنّ الصورة الشعرية تتشكل دلالتها و تتجلّى جماليتها بهذا التناقض الذي يجـــسّد الـــصراع بين ذات الشاعر التي تتوق إلى الكمال و التخلّص من رواسب المجتمع الذي يقمع و يقهر كل ذات تنشد الصفاء ، و السلام، و الحب، برواسبه العقائدية، و القبلية، والعرفية . و يتجلّى هذا التناقض في نماذج كثيرة و بأساليب متعدّدة حيث يقول في مطلع القصيدة نفسها:

" الرَسْـــمُ بَادِيـــةٌ وَ صَـــمْتٌ وَ اعْتِـــزَالٌ لَكِـــنّ بِي فَتْنـــاً وَ حَرْبـــاً وَ اقْتِتَـــالِ

صَـــمْتٌ وَ لَـــهُ فُوضَـــاهُ تَسْـــكُنُ رَاهِـــنِ العَمَـــى الأَصَـــمّ فَـــلاَ أَدِيـــلُ وَ لاَ أُدَالِ"[2]

1 – عبدالقادر أعبيد، المصدر السابق، ص42.

2 – المصدر نفسه، ص34.

المطلب الثالث: الاستحضار و الهدم.

و هو من الأساليب الجمالية التي يؤثث بها الشاعر صوّره الشعرية، بحيث يستحضر صورة شعرية أو فكرة أو موقفاً، ثم يهدمه و يبني من خلاله صورة شعرية تتفق مع رؤياه، و من ذلك البيت الشعري الشهير الذي يقول:" لقد ضاع شعري على بابكم كما ضاع درٌّ على خالصه" إذ يحمل هذا البيت عنصر المفارقة حيث يقول:

"أَرَى النَّـــاسَ لُـــو شِـــئْتَ إنصَـــافُهُمُ وُقُوفـــاً عَلَـــى جُمْلَـــةٍ رَاقِصَـــة

يَكِرّونَهَـــا مِـــلءَ أَيَّـــامِهِم و َأَبْصَـــارُهُم فِي العَمَـــى شَاخِصَـــة

"لَقَـــدْ ضَـــاعَ شِـــعْرِي عَلَـــى بَـــابِكُمْ كَمَـــا ضَـــاعَ دُرٌّ عَلَـــى خَالِصَـــة"[1]

فالشاعر يعرض الموقف السائد في المجتمع و هو تكرير هذا البيت الشعري ثم يضمّنه الشعري كما هو ، و لكنّه يهدم هذه الرؤية السائدة ليصنع المفارقة من جهة، و يعبّر عن موقفه بتشكيل صوّر شعرية يبرّرها بشتى وسائل الإقناع اللغوية و الدلالية فيقول:

"وَ لِي نَظْـــرَةٌ فِي الهُـــدى طِلّهَـــا طَوِيـــلٌ وَ لِي كُـــرّةٌ فَاحِصَـــة

تُـــرِيُ َنِي الـــتِي قِيـــلَ فِي قُبْحِهَـــا فَمَتْنُهَـــا عَلَـــى شَـــكْلِهَا، رَاقِصَـــة

أَرَاهَـــا كَمَـــالاً بِأَيَّامِنَـــا وَ إِن ضَـــاءَ دُرٌّ عَلَـــى نَاقِصَـــة"[2]

فإذا كان في الأبيات السابقة عرض ما هو سائد لدى الناس و استحضر البيت فإنه في هذه الأبيات هدم ما استحضره ليشكّل برؤاه المكرّر بضياع الدر على خالصة، يراه كمالاً في زمنه، و لكن الشاعر لا يترك المتلقي حائراً من موقفه فها هو يبرّر هذه الصوّر الشعرية التي بناها على هدم ما استحضره قائلاً:

1 – عبدالقادر أعبيد، المصدر السابق، ص49.

2 – المصدر نفسه، ص50.

"فَـــدَهْرِي غَدضـــا الشِـــعْرُ فِي بَابِـــهِ حَمَامـــــاً بَرِيئـــــاً أَتَـــــى قَانِصَـــــه

زَمَـــــانٌ بِخَـــــالِصِ سُـــــؤَاتِهِش فَيَـــا مَـــنْ رَأَى سُـــوءَةً عَاقِصَـــه

وَأَمّارُهَـــــا مَلِـــــكٌ مَـــــأْمُورُهُ عَلَـــى أَمْرِهَـــا نَفْسِـــهِ نَاكِصَـــه

تَضَـــــرَّعَ فِي خَـــــاطِرِي جُوقَـــــةُ صَـــــدَاهَا: أَلاَ حَبَّـــــذَا خَالِصَـــــه"[1]

و كأنّ الشاعر يريد أن يقول إنّ واقع الشعر في هذا الزمن الموبوء أسوء بكثير من ما حدث في زمان خالصة، لذلك ختم الشاعر صورته بقوله :" ألا حبّذا خالصة"، و هي سخرية مرّة جعلته يحبّذ هذه الجارية التي أصبحت رمزاً لضياع الشعر، منذ أن شبّه ضياع الشعر بضياع الدرّ على نحرها.

1 – عبدالقادر أعبيد، المصدر السابق، ص50.

المطلب الرابع : تراسل الحواس.

و يقصد به هدم الحدود بين الحواس، فينتج الشاعر من خلل ذلك صوّراً شعرية يتداخل فيها المسموع بالمرئي، و الملموس بالمشموم، و من الشواهد التي تؤكد حضور هذه الظاهرة لدى الشاعر قوله:

"ظِـــــلاَلُ القَهَاقَـــــهِ أَطْلَقْتُهَـــــا فَـــرَدَّ الصَـــدَى رَجْعُهَـــا المِـــرْتَكِسْ

وَأَيـــنَ الخُطَـــى صُـــوب رُماتِـــةِ لَنَـــا ظِلُّهَـــا قَبْـــلَ أنَ يَفْـــتَرِسْ

وَ نَـــــايٌ تَـــــدَاعَى لِأَنْغَامِـــــهِ حَنَايَـــا البَـــرَارِي وَجِيـــدَ العَـــيّسْ

سَـــوَاقِي جَـــرَتْ مُهْلَهَـــا ، أَو كَمَـــا تَـــدَلّى عَلَـــى الرَّمْـــلِ صَـــلّ الجَـــرَسْ"[1]

فالظلال مدرك حسيّ بصريٌ لكنّه عرفها بالقهاقه، و هي مدرك حسيّ سمعيّ ليشكّل صورة شعرية تداخل فيها المسموع بالمرئي، و أيضاً في البيت الأخير صليل الجرس مدرك حسيّ سمعيّ لكنّه جعله يتداخل مع المدرك البصري حين جعله يتدلّى على الرمل. و هذا التراسل بين الحواس ينتج للشاعر مساحة فنية للتعبير عن مكامن النفس و تصوير خلجاتها العميقة حيث يقول:

"وَ قُلْـــتُ يَـــا نَـــاسُ هَـــا صُـــمْتٌ وَ هِيمَنَـــةٌ مَـــا لَمْ أَقُـــصُّ الـــذِي عَنْـــهُ الآلِى شَـــطَحُوا

وَ عُـــدْتُ أَنفُـــضُ مِـــنْ وَصْـــفِ الشُـــهُودِ يَـــدِي فَمَشْـــــرِبُ النُّـــــورِ إِزْرَاءُ بِـــــهِ القَـــــدْحُ"[2]

و يتجلّى تراسل الحواس في قوله" مشرب النّور"، حيث عرّف المشرب و هو مدرك حسّي حقله الدلالي الذوق، بالنور الذي هو مدرك حسّي بصري، و هذا التراسل بين الحواس يوظفه الشاعر في بناء صوّر شعرية تنهل من روافد مجرّة كالتصوّف، و الفلسفة، و الرؤى، و الأحلام.

1 – عبدالقادر أعبيد، المصدر السابق، ص61.

2 – المصدر نفسه، ص28.

خـــاتمـــــة

خـاتمـة

ما نخلص إليه من خلال هذا البحث :هو أن الصورة الشعرية من المفاهيم التي يصعب تحديدها بدقة نظرا لطبيعتها المعقدة، واختلاف المعايير الفنية، والجمالية التي تقوم عليها من عصر إلى آخر، فهي في منظور النقاد، والبلاغيين القدامى تبنى على المحاكاة، والمشابهة، أما في الطرح النقدي الحديث فتتداخل في بنائها تيارات، وروافد معرفية، وفلسفية مختلفة جعلتها العمود الأساسي الذي يقوم عليه الشعر الحديث، وبعد تطبيقنا للمنهج الأسلوبي على ديوان " روح تتمرأى ...قلب يتشرّق" للشاعر عبد القادر أعبيد استنتجنا ما يلي :

* تعدّ عناوين النصوص في الديوان صوّرا مكثّفة، ومختزلة لمضامينها، ويستعمل الشاعر مختلف الأساليب اللغوية، والدلالية لتشكيلها، كما أن هذه العناوين تعكس عمق التجربة الشعرية عند الشاعر، وانفتاح أفقه المعرفي، والثقافي على ما هو واقعي محسوس، وما هو غيبي مجرّد، ويتضح ذلك من خلال معجمه الذي استعمل فيه أسماء الأعلام، الأماكن، الشخصيات، الأحداث، المواقف والرؤى .

* يوظّف الشاعر في بناء صوّره الشعرية مختلف الأساليب اللغوية كالإحالة بالإضمار، والتكرار سواءً أكان تكرارا لألفاظ، أو لتراكيب، وكذا استعمال أدوات الربط، وكلها أدوات تسهم في البناء الكلي للصورة، كما أنها تضمن التماسك والتناسق الكلي للصوّر الجزئية .

* يبني الشاعر أيضا صوره الشعرية بالانزياح التركيبي، وخرق نظام النحو المعياري؛ ويتجلى ذلك في التقديم، والتأخير بين عناصر المركبات الإسنادية، مع الحفاظ على الترابط المنطقي بين عناصر الصورة المتنافرة باستعمال حروف التعليل، والسب، والاستدراك، والاستثناء.

* ينوّع الشاعر في استعمال الأساليب الإنشائية كالنداء، والأمر، والنهي، والتمني؛ لكن هذه الأساليب اللغوية تكسر أفق المتلقي؛ لأنها تغوص به في عوالم مجردة مثل مناداة الشاعر للجماد، والأمر، والنهي الذي يوجهه لمدركات غيبية، ونفسية غير عاقلة .

* يتجلى البعد الدلالي للصورة من خلال الانزياح الذي يعوّل عليه كثيرا في إبداع صور شعرية جديدة، وغريبة تصنع الدهشة، والمتعة في نفس المتلقي.

* يبني أيضا صوره الشعرية على التناقض، والمفارقات التي لها غاية جمالية في التعبير عن الصراع النفسي والاجتماعي.

* تستمد الصورة أيضا جماليتها من التناص الذي يكون باستحضار موقف، أو نص سائد ثم هدمه لتكوين صورة شعرية جديدة تساير أفق، وموقف الشاعر الذي يحاول إقناع المتلقي به مثل قصيدة "ألا خالصة".

* يتكئ الشاعر أحيانا في بناء صوره على تراسل الحواس لما يجمع بين مدركات بصرية، وسمعية مثل، (ظلال القهاقه)، أو بين مدركات ذوقية، وبصرية مثل (مشرب النّور).

قائمة المصادر و المراجع:

1- أبو دؤاد الأيادي، ديوان أبو دؤاد الأيادي، جمع و تحقيق أنوار محمد الصالحي و أحمد هاشم السامرائي، دار العصماء، ط1، .2010

2- أبو طيب المتنبي ، ديوان أبي طيب المتنبي، دار بيروت، بيروت، د.ط،1985

3- أبو نواس، ديوان أبي نواس، تحقيق أحمد الغزالي،دار الكتاب ، بيروت، د.ت

4- ابن المعتز، ديوان ابن المعتز،دار صادر، بيروت، د.ت،

أحمد علي دهمان ، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا، ط2 ، 2000 ، ص 77وما بعدها.

5- الأخضر عيكوس، مفهوم الصورة الشعرية قديما، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، الجزائر، ع2، سنة1995 .

6- الأعشى ميمون بن قيس ، ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح و تحقيق د.محمد حسين، مكتب الآداب بجماميزت، د.ت.

7- النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، شرح و تقديم عباس عبدالساتر، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، ط3، 1996

8- المتلمس الضبعي ، ديوان المتلبس الضبعي، تحقيق حسن كامل الصرفي، معهد المخطوط العربي، جامعة الدول العربية، 1970.

9- الصانع عبدالإله، الخطاب الإبداعي الجاهلي و الصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، الطبعة (1).

10- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تضبط وتصحيح مصطفى عبد الشافي ، دارالكتب العالمية، البنان، ط5، 2004

11- إيليا أبي ماضي، الجداول، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط9، 1972

12- إيليا الحاوي، في النقد و الأدب، دار الكتاب،لبنان، سنة186، الجزء الأول.

13- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، م8، ط3، 2004.

14- بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، لبنان، 1971

15- بشر بن أبي خازم الأسدي، ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق د.عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، سوريا، 1960.

16- طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، شرح و تقديم محمد ناصر الدين، دار الكتب العالمية، بيروت لبنان، ط3،2002

17- كامل حسين البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، المكتبة الوطنية، بغداد، 1987

18- محمود سامي البارودي، ديوان محمود سامي الباروي، ضبط و شرح علي الجارم و محمد شفيق، دار الكتب المصرية، القاهرة، ج1، 1940

19- ميخائيل نعيمة، أشعار و شعراء، دار الكتاب، بيروت، 1995

20- مصطفى الصاوي الحويني، البيان في الصورة، دار المعرفة، الجامعة الإسكندرية، 1993.

21- نسيب نشاوي ، المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.

22- عبدالوهاب البياتي، أشعار في المنفى، دار العودة، بيروت، ط5، 1969

23- عبدالقادر أعبيد،روح تتمرأى...قلب يتشرق، ط1، 2014.

24- علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثالثة.

25- عنترة بن شداد، ديوان عنترة بن شداد،شرح حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2002

26- عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، بيروت، الطبعة 02، 1972.

27- عز الدين اسماعيل، في الأدب العباسي، دار العودة، بيروت، 1975.

28- علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، الطبعة الثالثة.

29- فايز الداية، علم الدلالة العربي، دار الفكر، دمشق، الطبعة2، 1996.

30- قدامى بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق و تعليق محمد عبدالمنعم خفاجي،دار الكتب العالمية بيروت لبنان.

31- تامر سلّوم، نظرية اللغة و الجمال في النقد الأدبي،دار الحور، سوريا، الطبعة01.

محتويات البحث

المحتويات **الصفحة**

- **مقدمة**.....أ

.

- **الفصل الأول**: دراسة نظرية.

- **المبحث الأول**: الصورة من الرمز الديني إلى الموضوع الشعري.

- **المطلب الأول**: مفهوم الصورة الشعرية.....09.

- **المطلب الثاني**: الأصول الأسطورية و العقائدية للصورة.....11.

- **المطلب الثالث**: بناء الصورة في العصر الجاهلي.....16.

المبحث الثاني: **الصورة الشعرية من المحاكاة إلى الغموض**.

- **المطلب الأول**: الصورة في الشعر العربي خلال العصر العباسي.....25.

- **المطلب الثاني**: الصورة في الشعر العربي الحديث و المعاصر.....33.

- **الفصل الثاني**: دراسة تطبيقية.

- **المبحث الأول** : **قراءة في عنوان الديوان**

- **المطلب الأول**: عنوان الديوان.....46.

- **المطلب الثاني**: قراءة في عناوين القصائد.....47.

المحتويات **الصفحة**

- **المبحث الثاني:** التشكيل اللغوي وتأثيره في بناء الصورة.
- **المطلب الأول**: الإحالة.....50.
- **المطلب الثاني**: التكرار.....51.
- **المطلب الثالث**:أدوات الربط.....53.
- **المطلب الرابع**: الانزياح التركيبي.....55.
- **المبحث الثالث:** التشكيل الدلالي و أثره في بناء الصورة الشعرية .
- **المطلب الأول**: الانزياح.....63.
- **المطلب الثاني**: التناقض و المفارقات.....65.
- **المطلب الثالث**: الاستحضار و الهدم.....66.
- **المطلب الرابع** : تراسل الحواس.....68.
- **الخاتمة**:.....70
- **قائمة المصادر و المراجع**.....72.
- **محتويات البحث**.....75.