الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

الصورة الفنية عند محمود درويش ـلماذا تركت الحصان وحيدا ـ

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي

إعداد الطالب(ة):
*- بوالثلج ياسمينة
*- رحال رتيبة

إشراف الأستاذ(ة):
سليمة خليل

السنة الجامعية: **2014/2013**

دعاء

[ربِّ أَوْزِعْنِي أنْ أشكر نِعمتَكَ التي أنعمتَ

عَلَيَ وعلى والدَيَ وأنْ أعْمَلَ صالحا ترضاهُ

وأدْخِلْنِيْ بِرَحْمَتِكَ في عبادكَ الصالحينَ(19)]

سورة النّمل.

الآية: 19.

شكر وعرفان

الحمد لله والشكر للخالق البارئ الذي وفقنا لإنجاز هذا البحث

نتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى الأستاذة المشرفة: سليمة خليل

نتوجه بشكرنا إلى الأساتذة الكرام: "باروق" و"بوعجاجة"، وإلى كل من علمنا حرفا منذ بداية مشوارنا الدراسي إلى يومنا هذا.

شكرا لكل من ساعدنا من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا العمل.

لكم منا كل الإحترام والتقدير.

رتيبة و ياسمينة.

الإهداء

* يامن أحمل إسمك بكل فخر
إلى من جرع الكأس فارغا ليسقيني قطرة حب.
إلى من كلت أنامله ليقدم لنا لحظة سعادة.
إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم.
إلى القلب الكبير أبي العزيز "لخضر"
* إلى ينبوع الصبر والتفاؤل والأمل.
إلى من أرضعتني الحب والحنان.
إلى رمز الحب وبلسم الشفاء.
إلى القلب الناصع بالبياض أمي الحبيبة "رحيمة".
* إلى من أرى التفاؤل بأعينهم...والسعادة في ضحكتهم.
إلى شعلة الذكاء والنور
إلى الوجوه المفعمة بالبراءة، ولمحبتكم لأزهرت أيامي وتفتحت براعم الغد إخوتي: منيرة حسان، عنتر، عماد الدين، فيصل.
وإلى بلبلتا البيت الغاليتين على قلبي "صفاء ومروى"
* إلى توأم روحي ورفيقة دربي...إلى صاحبة القلب الطيب والنوايا الصادقة، إلى من رافقتني منذ حملنا حقائب صغيرة ومعك سرت الدرب خطوة بخطوة وما تزال ترافقني حتى الآن صديقتي الغالية "هاجر".
* إلى أختي التي لم تلدها أمي...إلى من تحلو بالإخاء وتتميز بالوفاء والعطاء: صديقتي "ياسمينة".
* إلى ينابيع الصدق الصافي: صديقاتي: مريم، نجوى، ابتسام، سميحة، نوال، هيام.

-رتيبة-

الإهداء

إلى من أحمل اسميهما بكل افتخار وإلى من وكلهم الله بالهيبة والوقار. إلى من علماني العطاء دون انتظار. إلى والديّ الكريمين؛

أرجو من الله أن يمد في عمريهما ليرا ثمارا قد حان قطافها بعد طول انتظار وستبقى كلماتهما نجوم أهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد.

إلى من رووني من ينابيع الفضيلة وأخذوا بيدي إلى منهل المعرفة وأضلوني بشرة الإيمان. إلى إخواني الأعزاء: عبد المالك. وهيبة. سعاد. عادل. ريمة. سهام. خالد.

إلى زوجة أخي نصيرة.

إلى بلبل البيت وسر سعادته ابن أخي ''محمد"

إلى صديقتي ورفيقة دربي التي ما كان لهذا العمل أن يكتمل

دون مساندتها "رتيبة"

إلى صديقتي: "نجوة". "ابتسام". "سميحة". "نوال". "هيام"

"بشرى" و"سمية".

دون أن أنسى كل الزميلات والزملاء في قسم أدب عربي(1) وكل طلبة معهد الآداب واللغات.

-ياسمينة-

مقدمة

مقدمة:

إن البحث في الصورة الفنية من أهم عناصر العمل الفني ومقوماته، كما أن العمل الشعري لا يقصد به مجرد التعبير العادي بل يتعدى ذلك إلى رسم صورة موحية مثيرة محركة لوجدان المتلقي وهذا ما يميز الشاعر عن الإنسان العادي وذلك بقدرته على تقديم المعاني المجردة في صورة متخيلة موحية، وهناك دراسات سابقة تناولت الموضوع منها الجاحظ: البيان والتبيين وعبد القاهر الجرجاني "اللفظ والمعنى" وزيد بن محمد بن غانم الجهمي "الصورة الفنية في المفضليات".

وأما عن الأسباب التي دفعتنا لإختيار هذا الموضوع هو تعلقنا بشعر الشاعر الفلسطيني "محمود درويش"، وإطلاعنا الكثير والمتواصل في ذلك، وكون محمود درويش ثورة أدبية في الشعر العربي بعامة والفلسطيني خاصة، وقد كان من أشهر شعراء عصره في شعر الثورة والحماسة، فأردنا الإطلاع أكثر على هذه الشخصية الفذة في الشعر العربي، وإبراز بعض الجوانب الفنية والجمالية في شعره وهذا ما أدى بالضرورة إلى اعتماد المنهج الفني الذي يقف على كشف جماليات الصورة في شعر محمود درويش، وفيما يلي التحدث عن خطة البحث والتي من خلالها نقوم بعرض مضمون هذه المذكرة.

فالبداية عبارة عن مدخل وهو لمحة عن الشعر العربي المعاصر، ويليه الفصل الأول بعنوان مفهوم الصور الفنية وظيفتها تطرقنا من خلالها أولا: مفهوم الصورة الفنية لغة واصطلاحا، ثم مفهومها عند النقاد الغربيين، والنقاد العرب القدامى والمحدثين والمعاصرين، ثم انتقلنا إلى أنماط الصورة الفنية التي كانت متمثلة في ثلاثة محاور أساسية لعلم البيان: التشبيه، الإستعارة، والكناية، ثم أهمية الصورة الفنية، ثم الفرق بين آليات التصوير الشعري قديما وحديثا، ويأتي الفصل الثاني بعنوان الصورة البيانية في شعر محمود درويش، فتعرضنا إلى الصورة البيانية والتي ضمت كلا من التشبيه والإستعارة والكناية، وتليه الخاتمة التي تحدثنا عن أهم النتائج التي توصل إليها البحث، ثم

قائمة المصادر والمراجع نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر ما يلي: البيان والتبيين للجاحظ، وكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري وأيضا كتاب أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، وقد واجهتنا صعوبات في إتمام هذه البحث نذكر منها:

- تداخل المفاهيم وتكرارها في المصادر والمراجع الخاصة بعلم البيان.

- ضيق الوقت مما أثار قلقا في نفوسنا.

وفي الأخير نتقدم بجزيل الشكر وفائق الإحترام والتقدير للأساتذة خليل سليمة التي قدمت لنا الدعم الكافي لإتمام هذا البحث، وكان كل هذا بعون الله الذي نسأله التوفيق وسداد الرأي، والحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا هدانا الله.

مدخل

مدخل:

لمحة عن الشعر المعاصر

مدخل: لمحة عن الشعر المعاصر

أثبتت القصيدة ذات الشطرين والقافية الموحدة مكانتها في الشعر العربي الحديث، خلال العقود الخمسة الأولى من القرن الماضي، حيث أدخل الشعراء تجديدات حيوية، في لغة القصيدة دون أن يغيروا شيئا كبيرا في شكلها، وبهذا أكد هذا الشكل الموروث أي الشعر العمودي حيوية عجيبة لم ينتبه إليها النقاد الذين دافعوا عن القصيدة الحرة بعد الخمسينيات. غير أن هذا لا يعني أن الشكل في الشعر العربي كان مستقرا وأن الشعراء تقبلوه على أنه الشكل النهائي، فقد كانت هناك حركة تجديد طالت الشكل ولا مضمون معا،« ومن الأسباب التي أدت إلى ضف النموذج القديم ظهور بوادر وإرهاصات ظهرت مند الحرب العالمية الأولى كضعف التيار الرومانسي [1] وازدهار الترجمة والقراءة بالغة الأجنبية ودخول تقنيات أدبية وفنية جديدة للثقافة العربية كالسينما والمسرح وفنون الرسم، والتصميم والنحت، والطباعة بأشكالها المتعددة، وكذلك ظهور المجلات بأعداد كبيرة، وهذا كله مهد لانتقال فكرة "الحداثة" إلى الثقافة العربية وقد مهدت لهذه الأفكار جماعات أدبية على نحو محدود مثل جماعة "الديوان"، أدباء "المهجر"، جماعة "أبولو" » ، وقد أسهم هؤلاء في إنبثاق نوع جديد من الشعر "شعر التفعيلة".

ومن المدارس التي حاولت التجديد في الشعر العربي نجد "مدرسة الإحياء" فقد كان الشعر قبل هذه النهضة ضعيفا واستمر على هذه الحال في المراحل التي تلتها، كما انتابه من عوامل الإنحطاط والجمود والعقم منعت من ظهور مواهب جديدة واكتفت الصنعة اللفظية المقطعات والأبيات القليلة التي كان الشعراء قادرين على نظمها، أما الأغراض فكان معظمها أغراض غير جادة كالتهنئة بمولود، أو العودة من السفر، أو التهنئة بعيد الفطر أو الأضحى ومدح الوجهاء، وشيوع العشائر، أو الغزل السقيم، « ومع بدايات النهضة وتأثير العوامل التي ذكرناها وشيوع التعليم وازدهاره والإتصال بالأدب الغربي والإنفتاح على العالم الخارجي، والعودة إلى التراث بعد طبع أمهات الكتب والدواوين،

[1] ينظر الأدب العربي الحديث "الرؤية والتشكيل": حسين علي محمد، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، بلوت 3ش، ملك حقني قبلي للسكة الحديدية – مساكن دربالة– فيكتوريا الإسكندرية، ط1، د ت، ص91.

وكتب المختارات، ومعاجم اللغة، تهيأت الفرص بظهور أصوات شعرية ذات ثقافة أعمق» [1].

وفي خضم هذه المعمعة ظهر رواد الشعر، وأبدوا الرغبة في استعادة رونق الشعر القديم الأصيل الذي عرف به في عصوره الزاهرة من الجاهلي إلى العصر العباسي، وقد ظهر ثلة من الشعراء أحمد شوقي، وخليل مطران، ويبرز على رأس هؤلاء محمود سامي البارودي، الذي حاك في قصائده أساليب فعول الشعر العربي، وقد كان حال الشعر قبل البارودي، يعتمد الصناعة والأساليب اللفظية، وقد تمكن زعيم البحث أن يخلص الشعر من الإهتمام بتوافه الأشياء والظاهر السقيمة، ومع أن البارودي « قد »[2]

وقد سعى البارودي إلى تصحيح مفهوم الشعر بالنسبة للشاعر والمجتمع وذلك بإرجاعه إلى سلامة اللغة ومتانة البناء، كما يعد الطور التقليدي المتأثر بالإنحطاط جرى الشعراء على أساليب العباسيين وأغراضهم لما تميزت به؟ من دقة في التعبير ومتانة في اللغة واستقامة في النظم، وكما يعد أيضا طور بعث لأن الشعراء في هذه المرحلة مزقوا، أي حاولوا تمزيق الأكفان التي حوت الأدب مئات السنين، وقد اعتمدت هذه المرحلة الرجوع إلى الأدب القديم في صورته الزاهية، التي كان ينتج عليها فعول الشعراء المتقدمين، وقد سميت مدرسة الإحياء بذلك لأن شعرائها أحبوا القصيدة القديمة وأعادوا إلى ما كانت عليه فنيا في عصرها الذهبي وأطلق عليها مدرسة البعث، ويقول البارودي مبينا نهجة في مقدم ديوانه:

تكلمت كالماضين قبلي بما جرت به عادة الإنسان أن يتكلما

فلا يعتمدني بالإساءة غافـــــل فلا بد لابن الأيك أن يترنما

[1] مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، إبراهيم خليل: دار المسيرة للنشر والتوزيع ط1، 2003–1424، ط4: 2011–1432، د ت، ص: 264،265.

[2] مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، إبراهيم خليل، ص: 264، 265.

وفي الأخير نرى أن عودة شعراء الإحياء (البعث) إلى القديم والاقتباس منه والتأثر به كان أمرا اضطراريا.

إن الخطوة التي قام بها شعراء الإحياء في بعث الشعر القديم، كان لها الدور الفعال في التمهيد لظهور مدرسة جديدة، مدرسة الديوان وقد ظهرت كمحاولة لوضع حد فاصل ما بين عهدين أحدهما قديم، والآخر جديد وهي حركة ولدتها ظروف اقتصادية وثقافية معينة (فترة ما بين الحربين العالميين)، الأمر الذي أدى ببعض الدارسين إلى عدم إعتبارها مدرسة فنية بل آهات نقدية مزجت الغضب بالإنفعال، وقد جمعت الميول الثقافية والنفسية بين روادها الثلاثة (العقاد، المازين، وشكري) فاتفقوا على التكتل داخل حركة أدبية إشتقوا اسمها من كتاب مشترك بين العقاد والمازني اسمه "الديوان". وقد تم إصداره في جزئين وبسطا فيه دعوتهما الجديدة« وقد أحدث هذا الكتاب الصغير ضجة كبيرة في الجو الأدبي والشعري في مصر والعالم العربي، وكان له أثره على شوقي والمنفلوطي، كما نقدا زميلهما الثالث عبد الرحمان شكري، وعلى الرغم من أن عبد الرحمان شكري فارق زميليه وتركهما وحدهما في الميدان، إلا أنه يعد رائد هذه المدرسة الأول وإمامهما الذي إقتدت به » [1]

وقد احتدم الخلاف بين المازني وشكري وأسرفا في نقد بعضهما البعض، فكتب المازني في كتاب "الديوان" يهاجم عبد الرحمان شكري مقالا بعنوان « صنم "الألاعيب"، وكتب شكري يهاجم في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه زميله القديم المازني، وذكر العقاد أن شوقي وحافظ تأثرا بمدرسة الديوان وهو في ذلك جد مسرف في المغالاة والادعاء» [2]

فمدرسة شعراء الديوان كانت تدعو إلى الجانب الذاتي أو الغنائي الذي يعبر عن دالة الشاعر وشخصيته أبلغ التعبير، والشعر عندهم خلق خيالي مستقل بذاته من صنع الشاعر، ولذلك تظهر فيه شخصية الشاعر الفنية لا شخصيته كإنسان في الحياة، ويعرفه شكري قائلا:« ليس الشاعر من يملأ أدهان قومه بالمعاني الجديدة والآراء الجليلة، إنما

[1] دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، عبد المنعم خفاجي: دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص:05.

[2] المرجع نفسه، ص:23.

الشاعر من يملأ قلوبهم بالرغائب الجديدة، والذي يقوي عواطفه لأن العواطف القوة المحركة في الحياة، والأديب العظيم هو من كانت كلماته كهرباء النفوس هو الذي يحرك النفس كما يحرك العواد عوده، فيوقع عليها من الألحان ما تحتاج له قوى النفس في أعماقها » [1]

ومن هنا نستنتج أن مفهوم الشعر عندهم لا يقتصر على التعبير على الوجدان والعواطف والأحاسيس، إنما يتجاوز ذلك إلى شيء آخر وهو توصيل هذه الأحاسيس إلى القارئ، إذن فالشاعر حسب الديوان من يشعر ويشعر فالشاعر حسبهم لا بد أن ينتج أدبه وهو منفعل، حتى يصل حسه وشعوره إلى النص وثانيا إلى المتلقي.

وقد هيأت جماعة الديوان المجتمع العربي ما بين الحربين من الناحية السيكولوجية، لقبول الجديد، وحضرته فنيا ليقطع صلته بمرحلة الإحياء مستقبلا مرحلة التجديد، وقد أتمت هذه التهيئة النفسية نضجها مع جماعة أبولو وروادها من بينهم « شوقي، مطران، إبراهيم ناجي »، وكان رائدها وصاحب فكرتها « أحمد زكي أبو شادي » 1892–1958 ألفها في سبتمبر 1932، وأسند رياستها إلى شوقي، ولكن الموت عصف به في أكتوبر من نفس السنة، ليخلفه خليل مطران، وفيما بعد أصدر مجلة باسمها ضلت حتى سنة 1935، وأوضح في العدد الأول من إعدادها فكرة الجمعية وغايتها، أما فكرتها فالسمو بالشعر، وأما غايتها العناية بالشعراء وحياتهم المادية، وأما اسمها فقد استعاروه من الميثولوجيا الإغريقية التي تزعم أن أبولو رب الشعر والموسيقى [2] فقد دعى أبو شادي ومعه شعراء أبولو إلى الأصالة والفطرة الشعرية والعاطفة الصادقة والوحدة التعبيرية، ويلحون على التعبير عن أنفسهم، وعن فلسفة الألم التي تنطوي عليها جوارحهم، ويمزجون مشاعرهم بمظاهر الطبيعة، ويدعون إلى الوحدة العضوية للقصيدة، « أما في ما يخص مجلة أبولو فقد عنيت عناية واسعة بالأدب فتارة يكتب الكتاب الفصول الطوال

[1] التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان (رسالة علمية): سعاد محمد جعفر، جامعة عين الشمس، كلية الآداب، قسم الدكتوراه، 1973 م، ص: 130،137.

[2] الأدب العربي المعاصر مصر: شوقي ضيف، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية الرابعة، الطبعة 10، د–ت، ص:80.

في حقائقه وقيمه، وتارة يترجمون لكبار الشعراء الغربيين، ويوضحون مذاهبهم، وينقلون من نماذجهم » [1]

ومن هنا نلحظ أن جماعة أبولو دعت إلى الوحدة العضوية وركزت عليها عكس الديوان التي دعت إلى الوحدة الموضوعية، كما أنها حاربت شعر المناسبات، ودعت إلى تمثيل الشعر لخلجات النفس، وهزات العواطف، وأكدت على البساطة وصدق التعبير، كما أن القصيدة عندهم تطورت من التعبير بالألفاظ والجمل إلى التعبير بالصورة الشعرية.

استمرت جماعة أبولو ثلاث سنوات، لتتفكك أواصرها في 1935 وعلى الرغم من الفترة القصيرة التي عشتها إلا أنها استطاعت أن تأتي بالجديد، وأن تغير في القصيدة العربية شكلا ومضمونا، بفضل روادها، وكما لا ننسى أيضا فضل جماعة الديوان، التي مهدت الطريق لظهور مدرسة « أبولو ».

- فالمحاولات لم تتوقف عند شعراء الإحياء أو شعراء جماعة الديوان أو أبولو، فقد استمرت مع مدرسة أخرى، والتي خلفت، بدورها بصمتها لأجل التغيير في القصيدة العربية، وهي الرابطة القلمية (شعراء المهجر)، وقد بدأت فكرة الرابطة سنة 1916، ولكنها لم تبرز للعلن إلا لاحقا في نيويورك 1920، شكلتها مجموعة صغيرة من أدباء الطليعة يؤمن جميعهم ضرورة التغيير والتطوير ومن أعضائها « جبران خليل جبران»،« ميخائيل »،« شادي »،« نعيمة »،« نسيبة عريضة » و« إيليا أبو ماضي » وفيما بعد أنتخب « جبران » رئيسا لها وبقى كذلك إلى غاية وفاته « أما فيما يخص هدف الرابطة القلمية فقد أعلنت الثورة على الشعر التقليدي، ودعت إلى التجديد في الشعر شكلا ومضمونا، وكانوا ينشرون نتائجهم

[1] الأدب العربي المعاصر مصر: شوقي ضيف، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية الرابعة، الطبعة 10، د–ت، ص:85.

في "مجلة الفنون" "لنسيب عريضة"، ثم في مجلة السائح"، وقد عاشت الرابطة مدة عشر سنوات» [1]

- كما أنها سعت إلى التغيير في مضامين القصيدة وشكلها، فقد أتت بمضامين تتماشى وروح العصر، كالنزعة الإنسانية ونظرتها إلى المجتمع كله، نظرة حب ورحمة ورغبة في أن يعم الخير المجتمع وكذلك حنين شعرائها إلى الوطن الأم، وأيضا النزعة التأملية التي يتأملون فيها، وهروبهم من حياة الصخب التي تحيط بهم من كل جانب كما لا ننسى ظاهرة الحزن، والتي كان سببها طول الأيام في الغربة والحنين إلى أوطانهم، أما ناحية الشكل، فقد ركزوا على الوحدة العضوية وتعبيرهم عن تجربة شعورية ذاتية، بمعنى أن يكون الشاعر المهجري قد مر بها، وأيضا تحررهم عن الوزن والقافية، فقد جدد المهجريون في قالب القصيدة، واتبعوا نظام المقطوعات مثل جبران وميخائيل نعيمة، ومن أمثلة ذلك قصيدة "ثلوج" للشاعر "وديع ديب" يقول فيها:

الغيـــــــــــــوم

وهي في الجو تحوم

نزعت عنها الخوافي

ورمتها للفيـــــــافي

علها يومـــــــا تطير

في جناح من عبير [2]

إن المحاولات التي جاءت بها المدارس السابقة، كانت تبحث عن شكل جديد للشعر، وذلك في التغيير في القصيدة العربية القديمة، وذلك بالإنتقال من نظام الشطرين إلى

[1] الأدب العربي الحديث "الرؤية والتشكيل": حسين علي محمد، أحمد زلط دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2000، ص: 147.

[2] ينضر: الأدب العربي الحديث الرؤية والتشكيل، حسين على محمد، أحمد زلط، ص: 147.

نظام الشطر الواحد، والتخلي عن القافية والروي الموحد، وهذا دليل على أن هناك من تنبه لوجود نموذج شعري جديد والذي سمي فيما بعد، "بالشعر الحر" وقد اختلفت تسمياته بتعدد أراء النقاد واختلافها، فهناك من يسميه الشعر المعاصر وهناك من يقول شعر التفعيلة أو قصيدة النثر.

وقد ظهر هذا اللون من الشعر نتيجة الظروف السياسية والاجتماعية التي كانت سائدة بالوطن العربي، وبخاصة في مصر، حيث ظهرت أول في الشعر الحر لنازك الملائكة بعنوان "الكوليرا" التي نظمتها في 27 تشرين (أكتوبر) 1947 وبالتالي تعد رائدة الشعر الحر بلا منازع مع بدر السياب في قصيدته "هل كان حبا"، ولكن" محمد زكي العشماوي" يرى أن هده المحاولة لم تبدا في يوم وليلة بشعراء العراق كما زعمت نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" ولعل القارئ يدهش إذا عرف بأنني عثرت على قصيدة من الشعر الحر بجملة أبولو، عدد ديسمبر1932".[1]

ولكن هناك من يرى خلاف ذلك، من نقاد الحداثة الشعرية العربية على أن مقدمه "نازك الملائكة" لديوانها "شظايا ورماد"، هي التي بدأت الشعر الحر رسميا واعلاميا، وليس هناك وثيقة وبيان أبكر منها، ووصفها "احسان عباس"، بأنها مقدمة نقدية تدل على وعي بأبعاد طريقة جديدة وعدها كذلك "سليمان الواسطي"، حركة تغير وتحديث لم يشهدهما الوطن العربي مند عهد الإزاحة الكبيرة في بغداد العباسيين وفي الأندلس أيضا"[2]

كما أن هناك اتجاه أخر يرى، بأن القصيدتين اللتين وصفتا بأنهما بداية الانطلاقة الجديدة في الشعر الحر، هما قصيدة "الكوليرا" لنازك الملائكة" وقصيدة "هل كان حبا" لبدر شاكر السياب، لا يصلح اتخذهما مؤشرا قويا على شيء سوى تغير جزئي في البنية "فأما الأولى فإنها جنب موسيقي لذلك الموقف المخيف الذي يمثله الموت، ووصف خارجي

[1] دراسات في النقد الأدبي المعاصر محمد زكي العشماوي: دار النهضة العربية، الطبعة الأولى، 2009م، 1430هـ: ص127.

[2] مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن 20 وسامر فاضل عبد الكاظم الأسدي مؤسسة دار الصادق الثقافية، ط2، 1433-2012، ص211.

للوصول إلى إثارة الرعب، دون القدرة على إشارته، باختيار مناضر يراد بها أن تصور هول الفاجعة، أما الثانية فإنها تنطلق من محاولة لتحديد معنى الحب، هل هو نوح وابتسام أو خفوق الأضلع عند اللقاء، ثم تتردد فيها المشاعر بين تصوير للغيرة والشك والحسد للضوء الذي يقبل شعر المحبوبة ولولا تفاوت ضئيل الأشاطر دون بعض لما دكرت هذه القصيدة أبدا في تاريخ الشعر العربي الحديث[1]

فمهما طال هدا السجال والجدال في تحديد رائد الشعر الحر، فإن هذه التجربة ما لبثت أن أصبحت مدرسة تحمل سماتها الخاصة، في شعر القصيدة العربية الجديدة، ومضمونها وأصبحت ظاهرة من ظواهر الحياة الأدبية التي تسعى إلى الاهتمام بقضايا المجتمع، وإحداث توازن جديد في موقف الفرد والأمة معا.

–وتعرف نازك الملائكة الشعر الحر في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" بأنه: "ليس وزن محدد، بل أوزانا وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل، وتدخل فيه بحور عديدة من البحور العروضية وهو شعر دو شطر واحد ليس له طول ثابت".[2]

وفي هذا الصدد تقول نازك الملائكة: "إن أول مدخل ينقد منه الشعر الحر إلى كتب العروض، أن ينص مع الأشكال الشعرية العامة التي ندرسها، وأنا أقترح أن ينص كتاب العروض على أن العرب –ومنهم نحن المعاصرون"[3]–قد كتبوا الشعر على أساليب تنحصر فيما يلي: "أسلوب البيت (الشطرين): ومنه أكثر الشعر العربي: وهو شعر ذو شطرين متساويين في عدد تفعيلاتهما قوام الشطر الواحد فيه أم تفعيلتان كما في المزج والمضارع، أو ثلاث تفعيلات كما في الكامل والسريع، أو أربع تفعيلات كما في المتقارب

[1] ينظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر: إحسان عباس سلسلة الكتب الثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، ط2.

[2] قضايا الشعر المعاص: نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، ط1، 1962، ط2، 1965، ط3، 1967، د–ت، ص58.

[3] المرجع نفسه، ص58.

والبسيط، ولا يشترط فيه أن يكون العروض والضرب متساويان، وإنما يباح في احداهما لا يباح في الآخر".[1]

–نقدم جزء من قصيدة نازك الملائكة "الكوليرا" والتي نشرتها في مجلة العروبة في بيروت، ومن هده القصيدة الأبيات التالية:

"طَلَـــــــــــــــــعَ الفَـــجْـــــــرُ

اِصْغِ إِلىَ وَقْعِ الْخُطَى الْمَاشِيْـــــــــــنَ

في، صمت الفجر، اصغ، أنظر ركب الباكين

عشـــــرة أمـــــــوات، عشـــــــرونا

لا تحـــــــــص، اصغ للبـــــــاكـــينا

اسمع صوت الـــــطفل، المسكـــــــــين

موتى، مـــــــوتى، ضـــــــــاع العدد

مـــــــــوتى، مـــــــوتى لـــــم يبق غد

في كل مكـــــان جسد ينـــــــدبه محزون

لا لـــــــحظة إخـــــــلاء لا صمـــــــت

هدا ما فعـــــــلت كـــــــف الموت

المـــــــوت المـــــــوت المـــــــوت

تشكو البشرية، تشكو ما يرتكب الموت

[1] قضايا الشعر المعاص: نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، ط1، 1962، ط2، 1965، ط3، 1967، د–ت ص59.

الكـــــــــــــــــــوليرا

في كـــــف الرعب مع الأشلاء

في صمت الأبد القاسي حيث الموت دواء"[1]

وفيما يلي قصيدة "بدر شاكر السياب" "هل كان حبا" من ديوان "أزهار ذابلة"، وقد علق عليها الشاعر بعبارة وردت في الحاشية تؤول من الشعر المختلف الأوزان والقوافي"، وفيها يقول:

"هــل يكـــــون الحــب أنـــــي

بت عبـــــدا للـــــــتمنـــــي

أم هو الحب إطراح الأمنيـــــــات

وإلتقاء الثغر بالثغر ونسيان الحياة

واختفاء العين بالعيـــــن انتشاء

كإنثيال عاد يفنى، في هـــــــدير

أو كـــــظل فـــــي غـــــدير"[2]

ونبادر هنا فندكر أن المحاولة التي قام بها شعراء التفعيلة لم تكن نتيجة عجز منهم، على نضم شعرهم في القالب القديم، كما يرى خصومهم العقاد وغيره من اللدين هاجموهم بقوة، كما أن المسألة لم تكن مجرد الرغبة في التخفيف من أعباء الوزن والقافية، فما أيسر التزامها بعد قليل من الدّربة والمرّاس، وإنما كان الدافع الحقيقي هو جعل التسجيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية، التي يصدر عنها الشاعر.

[1] مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث: إبراهيم خليل، دار الميسرة للنشر والتوزيع، ط1، 2003–1424، ص389.

[2] المرجع نفسه ص269.

فالقصيدة في هدا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تتلقى فيها الأنغام وتفترق، محدثة نوعا من الإيقاع، الذي يساعد على تخفيف المشاعر والأحاسيس، والشاعر المعاصر لم يلغ لا الشعر ولا القافية، ولكنه أباح لنفسه، أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما لكي يخفف بهما الشاعر عن نفسه، وذبذبات مشاعره وأعصابه، وما لم يكن الإطار القديم يسعى إلى تحقيقه، فلم يعد الشاعر عندما يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت دو الشطرين، ودو التفعيلات المتساوية العدد وكذلك لم يتقيد بالروي الثابت في نهاية الأبيات.[1]

خصائص الشعر الحر:

وحدة الموضوع: "فلم يعد البيت هو وحدة القصيدة، بل أصبح الشاعر الحديث يؤمن بمذهب (علم النفس الذي يرى أن القصيدة تتألف من وثبات لا من أبيات)، بل تجاوزت الوحدة، القصيدة إلى الديوان فبدت في الشعر الحديث "الوحدة– الديوانية" وأصبح عندنا ديوان كامل في موضوع بعينه مثل: من "وحي المرأة" "لعبد الرحمان صدقي" و "سعاد" للشاعر زكي قنصل"[2]

التخلي عن القافية الموحدة: "جاءت كرد فعل، للبل الدي انتاب الشعراء من الرتابة التي طبعت الشعر العربي على المدى الطويل، وبعامل الانفتاح على المعناسين والأشكال الجديدة عند العرب وتطلع الشعراء إلى خلق القصة والملحمة والمسرحية، في الشعر كالنثر، لقد كان العرب، يعرفون الشعر بأنه "الكلام الموزون المقفى" أي أن الغير موزون وغير مقفى ليس بشعر، إن محاولة التجديد بدأت في القرن20 فالبارودي الذي أولع بتقليد الأقدمين وبعث تراثه بأوضاعه وأغراضه بل بوقفاته التقليدية على الاطلاع، هو الذي حاول التجديد في الأوزان فنضم قصيدة من تسعة عشر بيتا على وزن جديد هو "مجزوء المتدارك" ولم يسبق للعرب أن ينظموا فيه، والذي يقول في مقطع لقصيدة له:

[1] الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: عز الدين اسماعيل، دار العودة بيروت، ط3، 1981، ص64–65.

[2] خصائص الشعر الحديث: نعمة أحمد فؤاد، دار الثقافة العربية للطباعة، د–ط، 1980، ص23.

إملأ القدح وأعص من نصح

وارو غلتي يابنة الــفرح

فالفتى متى داقها انشرح"[1]

وقد أخذ الشعر الحر أنماطا متعددة عند أصحابه، فتعددت في القصيدة الواحدة القوافي والأوزان، ولعل سبب هذا، اختلاف الموضوعات التي عالجوها من مسرحية وقصيدة قصصية، ويظهر هذا الإختلاف في الأوزان والقوافي، في قصيدة "يوسف الخال" "البئر المهجورة"

"عرفت ابراهيم، جاري العزيز، من زمان

عرفته بئرا يفيـــض مـــــــــاؤها

وســــــــائـــر البـــــشـــــر

تمـــــر لا تشـــــــرب منها، لا ولا

ترمـــــــي بهـــــا، ترمي بها حجر"[2]

التجديد في اللغة الشعرية:

لقد حاول الشاعر المعاصر أن يجدد الشعر من خلال التجديد في لغته "أي من محاكاته للحياة اليومية الجديدة، فقد وجد أن اللغة التقليدية جامدة عاجزة عن مواكبة الراهن، ثم إن القاموس التقليدي أصبح مجرد ألفاظ ميتة تحمل معاني متكررة ولا بد من ضرورة التجديد في اللغة لأنهم أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها الخاصة، هدا ما دفعهم

[1] خصائص الشعر الحديث: نعمة أحمد فؤاد، دار الثقافة العربية للطباعة، د–ط، 1980، ص23–24.

2 مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث: ابراهيم خليل، دار المسيرة للنشر والتوسيع والطباعة، ط1، 200–1424، ط4 2011–1432، ص404.

للبحث عن لغة جديدة تواكب التطور الحاصل عبر المحطات الآتية: اللغة والتراث، اللغة والحياة اليومية واللغة والواقع.[1]

الرمز والأسطورة:

من أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في تجربة الشعر الجديدة، الإكثار من استخدام الرمز والأسطورة أداة للتعبير، وليس غريبا أن يستخدم الشاعر الرموز والأساطير في شعره، فالعلاقة القديمة بينهما وبين الشعر ترشح لهذا الاستخدام "الشاعر لا يلجأ إلى الرمز إلا أنه مرغم على ذلك، بسبب وجود عوائق سيكولوجيا واجتماعية وأخلاقية، بإضافة إلى الخوف والحياء تحول دون اللجوء إلى التعبير مباشرة عن رغباته وأحاسيسه، أي أن الشاعر يعمد إلى الرمز بصورة طبيعية وقسرية في آن واحد فيظهر رمز، كمظهر الثورة على الوضوح الكلاسيكي العادي يشوبه الصدق وعدم الافتعال، وبصورة أخرى إن الشاعر يغير طرائق التعبير الشعري، فيحل الرمز والإيحاء وهناك نوعان من الرموز: الرمز الابتكاري والرموز التراثية".[2]

ومن الرموز القديمة التي يستخدمها الشعراء المعاصرون، يتبين لنا أن معظم العناصر الرمزية إنما يرتبط بالقديم وبشخوص أسطوريين، وأبرز هذه الرموز الأسطورية وأكثرها تداولا هي شخوص السندباد، وسيزيف، "وعشتروت" وشهريا وهذه الشخوص إنما تستدعيها التجربة الشعورية الراهنة لكي تظفي عليها أهمية خاصة، فالتجربة إنما تتعامل مع هذه الشخوص والمواقف تعاملا شعريا على مستوى الرمز.

-الموسيقى:

في كل تلك المحاولات التي عرضنا لها، لا نستطيع أن نقول إن الشاعر كان يقوم بحق بعملية تشكيل موسيقية لقصيدته وقصارى ما يمكن أن نسلم به "أن الشعراء أحسوا بوطئه الموسيقى الشعرية القديمة على أنفسهم وأحسوا أن مشاعرهم ووجدانهم، لا يمكن حصرها في تلك البحور العروضية المرصودة، وكل مشتقاتها وأنهم في حاجة لكي يعبروا

[1] ينظر: قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة.

[2] بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره: إيمان "محمد أمين" الكيلاني، دار وائل للنشر، ط1، 2008، ص58-87.

عن الموسيقى التي تنغمها مشاعرهم المختلفة إلى شيء من التعديل في الفلسفة الجمالية، التي تسند تلك القوالب الموسيقية القديمة غير أن استمرار تلك الفلسفة الجمالية في ضمائر الشعراء لكثرة ما قرأوا من الشعر التقليدي ونظموا على نسقه حالت دون الخروج الحقيقي على تلك القوالب، الخروج الذي يفلسف موسيقى الشعر فلسفة تأخذ في الاعتبار الأول، قيمة الايقاع النفسي للنسق الكلامي لا صورة الوزن العروضي للبيت الشعري"[1]

لذلك فقد أدرك الشاعر المعاصر أن ثمة علاقة بين الموسيقى الشعرية والواقع الجديد، فثاروا على موسيقى البحر وانتقلوا بها إلى موسيقى التفعيلة كما خرجوا من موسيقى البيت ووحدته إلى موسيقى التفعيلة ووحدتها التي تؤدي بالضرورة إلى وحدة القصيدة، من منطلق إيمانهم بأن تجربتهم جديدة في الحياة ولابد لها من موسيقى جديدة، تعبر عن علاقة جديدة بالعالم.

ومن الظاهرات الجديدة أيضا في الشعر الحديث شيوع السخرية: تتمثل في قصيدة التمثال (لإيليا أبو ماضي) أو قصيدته "الطين"، أو قصيدته "أنا والبعوض" "للصافي النجفي".

"ولعل مبحث السخرية في الشعر الحديث ما يخفي نفس صاحبه من قلق وما يساوره من شك، ويرهقه من ظمأ، ويمضه من جدب...مادى كالذي يشكوه الصافي والديب وجدب معنوي كالذي يشكوه شباب الشعراء من عصرهم ومجتمعهم.. فقد دفعهم لجدب الحياة وحيرة النفس في زحمتها التي تطغى عليها المادة بثقلها وجفافها إلى التساؤل ما قيمة السعى؟ ما قيمة الصراع؟ ما قيمة الحياة نفسها؟ ما كنهها؟.

ويتصل بظاهرة السخرية والشك، يشوع السؤال الحائر ما الإنسان؟ ما كنهه؟ ما سر وجوده؟.

[1] الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: عز الدين اسماعيل، دار العودة بيروت، ط3، 1981، ص61.

هذا السؤال الذي أصبح، وحده، ظاهرة الشعر الحديث، يستهل به إيليا أبوا ماضي ديوانه "الجداول" ويجعل منه ملحمة يسلسل فيها الأسئلة في سخرية ومرارة عن جدوى الأشياء الكبيرة، والمعاني الموروثة"[1]

وهناك أيضا من الشعراء من يمارس السخرية في شعره بشكل كبير كجميل والزهاوي، بل إن كثيرا من النقاد يرى أن هذه السخرية في شعرهم أفادتهم لتغطية بعض عناصر الضعف، ويعد حافظ إبراهيم أيضا من أكبر الشعراء المحدثين في عنصر السخرية وغيرهم من الشعراء.

كما يصطنع الشعر الحديث "العناوين" متأثرا بشعراء الغرب:

وأحيانا يقدم الشعراء "قصائدهم بسطور تدل عليها كما كان يفعل الكتاب في أوروبا، ومن عشاق هذا النهج الشاعر "محمود حسن إسماعيل"، وإن كانت هذه المقدمات لا تروق ناقدا "كالدكتور مندور" التي يراها (قصاصات فيها ابتدال)، للنفس عنه نفرة".[2]

ومن الظاهرات الكبيرة في موضوع الشعر الحديث ظاهرة التنوع:

كثرة أغراضه وفنونه وألوانه، عندنا اليوم: "شعر رمزي وشعر قصصي تضمه دواوين ناجي والرصافي وعمر أبو ريشة، كما تسرى روح القصة في ديوان" الجداول" لإيليا أبو ماضي، ومن الموضوعات ظهور الرومانتيكية في مدرسة أبولو وفي شعر علي محمود طه، كما ظهرت في شعر المهجر، بل إن بعض الدراسات تشير الآن إلى وجود رومانسية جديدة في أيامنا هذه تمثلها "نازك الملائكة "ملك عبد العزيز" وغيرهم، فغلبت عليهم العاطفة وملأت قصائدهم بحرارة الانفعال"[3]

نستطيع أن نقول في الأخير أن الشعر العربي المعاصر يقع في مفترق الطرق بين القديم والحديث، فهو لا يرفض القديم رفضا تاما، وإنما انطلق منه مستمدا كل المعاني الروحية ليستشرف الحاضر والمستقبل بما يتماشى وعصره.

---

[1] خصائص الشعر الحديث: نعمة أحمد فؤاد، دار الثقافة العربية للطباعة، د–ط،1980، ص51.

[2] المرجع نفسه: ص69.

[3] المرجع نفسه : ص73.

الفصل الأول

الفصل الأول: مفهوم الصورة الفنية ووظيفتها

❖أولا: مفهوم الصورة الفنية.

- لغة واصطلاحا

❖ثانيا: مفهوم الصورة الفنية عند النقاد والبلاغيين.

- عند النقاد الغربيين
- عند النقاد العرب القدامى
- عند النقاد والبلاغيين العرب المحدثين والمعاصرين

❖ثالثا: أنماط الصورة الفنية.

- الصورة التشبيهية
- الإستعارة
- الكناية

❖رابعا: أهمية الصورة.

❖خامسا: الفرق بين أليات التصوير الشعري قديما وحديثا.

عرف مصطلح الصورة انتشارا كبيرا بين البلاغين والنقاد القدامى والمعاصرين، ومع دلك لم يتمكنوا من تحديد مفهومها تحديدا دقيقا؛ إذ اختلفت الآراء في ذلك وتضاربت، إلا أن جلها اجتمعت على أن الصورة ترتبط بالإبداع الشعري. فالتصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس، وكل الملكات، "والشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية، والصورة منهج- فوق المنطق- لبيان حقائق الأشياء"[1]

"فالصورة إذا واجبة وضرورية على مستوى القصيدة، فإنه من المقبول أن تخلو بعض الأبيات من الصور، لكنه من غير المقبول أن تخلو القصيدة كلها من التصوير لأن ذلك يجعل النص خارج دائرة الشعر، ولا يعاب النثر إذا خلا من صورة".[2]

أولا: مفهوم الصورة لغة واصطلاحا:

أ-لغة:

الصورة في اللغة ورد تعريفها في "لسان العرب" لابن منظور" و" الصورة تعني الشكل كقوله تعالى: "في أي صورة ما شاء ركبك"[3]، والجمع "صُوَرٌ، وصِوَرٌ وقد صوره فتصور وتصورت الشيء، توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير التماثيل".[4]

ويرادف مصطلح الصورة في قاموس "المنجد في اللغة العربية" عدة معان منها: الخيال الوهم والاعتقاد وغيرها من المعاني وذلك حسب السياق الذي ترد فيه، وقد ورد في تعريفها: "صور، صورة: جمع صور: هيئة، شكل: صورة بشرية، "صنع الله الإنسان على صورته" صورة حية: تمثيل لفكرة، ولذكرى يبرزها المتصور في مخيلته بوضوح كلي".[5]

---

[1] الصورة الأدبية، مصطفى ناصف: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د-ط، د-ت، ص9.

[2] المرجع نفسه: ص10.

[3] سورة الإنفطار: أية8.

[4] لسان العرب، ابن منظور، مادة (صور) ضبط وتدقيق رشيد القافي، دار الصبح وادي سوفت، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، ط1 1427 2006م، ج7، ص403.

[5] المنجد في اللغة العربية المعاصرة، باب (صور)، دار المشرق بيروت، لبنان، ط2، 2001، ص861.

"تصور: تخيل، توهم: تصور الأشياء على غير ما هي عليه..." تمثل صورة في الذهن، تخيل.

اعتقد: "تصور وجود شيء... كون معنى مجردا، استحضره في الذهن "العقل يتصور الأفكار"، "لا يتصوره عقل"، لا يصدق، تصور له كذا، بدا له كذا، تصور جمع تصورات: تخيل وهم".[1]

أما في القاموس "المحيط" "الفيروز آبادي" فورد تعريفها كما يلي: "الصورة بالضم: الشكل جمع صور وصور، وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة".[2]

وجاء في "أساس البلاغة": "وصوره، فتصور، وتصورت الشيء، ولا أتصور ما تقول.

ومن المجاز: هو "يصور معروفه إلى الناس".[3]

أما في "المصباح المنير" فقد جاء تعريفها: "الصورة هي التماثل وجمعها صور مثل غرفة وغرف، وتصورت الشيء مثلث (صورته) وشكله في الذهن (فتصور) هو، وقد تطلق (الصورة)، ويراد بها الصفة كقولهم (صورة) الأمر كدا، أي صفته، وصورة المسألة كذا أي، صفتها".[4]

هذا عن المعنى اللغوي لمصطلح (الصورة) والتي نرى رغم تعددها إلا معناها في اللغة هو الشكل أو الهيئة؛ أي شكل الشيء وهيئته وصفته.

وننتقل الآن إلى معنى الصورة بمفهومها الاصطلاحي:

---

[1] المنجد في اللغة العربية المعاصرة، باب (صور)، دار المشرق بيروت، لبنان، ط2، 2001، ص861.

[2] القاموس المحيط، الفيروز آبادي، مادة (صور)، المطبعة الحسينية المصرية، ط2، 1344هـ، ص73.

[3] أساس البلاغة: الزمخشري، تحقيق: عبد الرحيم محمود، مادة (صور)، دار المعارف بيروت، لبنان، د، ط، 1982، ص563.

[4] المصباح المنير، أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقرئ، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، د، ط، 1417هـ-1996م، ص182.

ب- مفهوم الصورة اصطلاحا:

أما مفهوم الصورة في الاصطلاح الأدبي، فقد كانت عبارة عن ترجمة للمصطلح النقدي الفرنسي (image) "وأول من استعمله من الشعراء الرومانتيكيون".[1]

ثم جاء بعدها التنظير لهدا المصطلح الذي شهد تضاربا في مختلف الدراسات النقدية، كما سبق الذكر، فقد شهد مفهوم الصورة تباينا واختلف النقاد في إعطائها مفهوما محددا على اعتبار أن هذه الصورة تمثل جوهر التجربة الفنية، فإذا كان النثر هو الكلام العادي، والشعر كلام موزون مقفى، فإن الذي يمكن من تميز لغة الشعر عن لغة النثر، فهو الصورة الفنية، والتي من خلالها يخفي الشاعر سحرا وجمالا في تجربته الشعرية محدثا بذلك في نفس المتلقي تأثيرا وانفعالا مع هذه التجربة "ولفظة الفنية من الفن، وكما أن الفن متجدر في تاريخ البشرية كدلك الصورة إذ هي قديمة في الخطاب العربي قدم أبيه وعراقة أمته، وإنما النقاد هم اللذين فاتهم أن يعالجوها".[2]

ومصطلح الصورة الفنية في التراث الأدبي غالبا ما نجده مرادفا لما يدخل ضمن علم البيان من تشبيه واستعارة وكناية.

إذا كما سبق الذكر –فإن هدا المصطلح (الصورة) مصطلح فني حديث في التراث النقدي العربي، وتعرض له النقاد العرب القدامى والمحدثين وحتى البلاغين بالدراسة والبحث، وهذا ما جعل من الصعوبة على الباحث اعتماد رأي على أخر، وانتهاج منهج صحيح في الدراسة والبحث ويبدو أن أفضل تعريف دقيق وشامل يمكن الأخذ به لمصطلح الصورة هو تعريف "جابر عصفور" لمصطلح الصورة الفنية حيث يقول:

"هي التي تجعلنا نرى أن الأشياء في ضوء جديد، وخلال علاقات جديدة وخبرة جديدة".[3]

[1] مفهوم الصورة الشعرية حديثا، الأخضر عيكوس، مجلة الأدباء، العدد الثالث، 1996م، قسنطينة، ص148.

[2] الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف، لزهر فارس، ماجستير، مخطوطة جامعة منثوري، قسنطينة، د- ط، نوقشت 2006، ص12.

[3] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص310.

وبعد هذه اللمحة عن التعريف اللغوي والاصطلاحي لمصطلح الصورة ننتقل لعرض بعض أراء النقاد الغربيين، والنقاد العرب القدامى والمحدثين والمعاصرين، عن تصورهم لمفهوم مصطلح الصورة الفنية وتشكيلها للعمل الإبداعي.

ثانيا: مفهوم الصورة عند النقاد والبلاغيين:

أ-عند النقاد الغربيين: ارتبط تحديد الصورة عند الغربيين بتعدد المدارس النقدية؛ إذ يتباين مفهومها ويتقارب تبعا لاختلاف المرجعيات الفكرية للنظريات التي يتبناها النقاد في تعاريفهم، ثم من المواد التي تتشكل منها الصورة حسب أراءهم".[1]

يرى الماركسيون مثلا أن سر الجمال في العمل الأدبي هو في مطابقة الواقع وتحريه في التصوير، فالفن حسب رأيهم تقليد للواقع، والصورة الفنية في العمل الأدبي هي التصوير المترجم الذي تنعكس فيه بصفة كبيرة الجوانب الحسية للواقع، ومظاهر الطبيعة وحياة المجتمع.[2]

"بل ويصبح جمال الصورة مقياسا بمدى المطابقة والصدق الواقعي، ولعل هذا ما يشترطه –"ديدرو"، حتى يبلغ التصوير درجة الجمال، يقول بعد أن يتساءل عم مكمن الجمال في التصوير "إنه في مطابقة الصورة للشيء".[3]

إن تصريحا لهدا يؤكد عبودية الصورة للواقع، ويجعل العمل الفني خاضعا لمبدأ المحاكاة الصماء، لا يتعدى هدفها مجرد إيقاظ الشعور بالواقع.[4]

وقد وصلت المبالغة عند أصحاب هدا الرأي إلى حد تقصى فيه ذات الفنان في عملية التصوير، ولعل هذا ما يقصده الروائي الروسي "تور جينيف" حين يرى أن "منتهى

---

[1] الصورة الفنية في القرآن الكريم، محمد الطول: أطروحة جامعية لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، 1413-1995، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص11.

[3] الواقعية النقدية، ترجمة: شوكت يوسف، منشورات وزارة الثقافة ، بيروت، د-ط، 1983، ص43.

[4] الصورة والبناء الشعري، محمد حسين عبد الله، دار المعارف، مصر، د-ط، د-ت، ص49.

السعادة بالنسبة للأديب أن يصور بالضبط، وفي قوة حقيقة الحياة حتى ولو كانت لا تتطابق مع ميولته الشخصية".[1]

ومن هنا تصبح الصورة نقلا أمينا للواقع المحسوس، بعيدة عن ذات الأديب وتشخيصه تستقى مادتها من مصدرين: الواقع المحسوس، وحياة المجتمع مما يجعلها مباشرة سطحية وتقريرية ومن ثم تفقد تأثيرها، نتيجة لهدا التطابق المفروض بين حديها، وهو تطابق يكاد "يوافق حرص القدماء العرب على التطابق الموضوعي في الهيئات والحركات بين حدي الصورة التشبيهية مثل: إبن طباطبة –الجرجاني والقزويني".[2]

إلا أن لا أحد منهم عرفها تعريفا أدبيا دقيقا فجعلها مصطلحا نقديا بحق غير الشاعرين الفرنسيين "بييرروفيردي" "Pierrereverdy" و"أندري بروطون" "André Breton"

فقد اعتبر الشاعر الفرنسي "بييرروفيردي" أول من تناول الصورة بمعناها الشعري الدقيق الشفاف فيقول: "إن الصورة إبداع خالص يصدر عن القريحة وإنها لا يمكن أن تنشئ عن التشبيه، ولكن بتقريب فيما بين حقيقتين يبعد إحداهما عن الأخرى قليلا أو كثيرا، وكلما تقاربت العلاقات بين هاتين الحقيقتين، ازدادتا تباعدا ودقة، فتكون الصورة بينهما أقوى،

كما تكون –هذه الصورة– ذات قوة تأثيرية، وذات قابلية لتمثيل الحقيقة الشعرية".[3]

ويتحدث "روفيردي" عن الحقيقة الشعرية، ولم يكن يقصد الحقيقة بمعناها الفلسفي، ولكن عن الحقيقة بمعناها الشعري، وهذه الصورة ليست بالضرورة تشبيها أو استعارة أو مجازا أو كناية.

وارتبط مفهوم الصورة عند " أفلاطون" بالتصورات الميتافيزيقية المحاكاة والإلهام وهو بعيد في تفسيره لجوهر الأذب عن مسلك البلاغين، فيقول: " وبالمثل فإن ربة الشعر نفسها

[1] الرواية الروسية في القرن 19، الغمري مكارم، سلسلة عالم المعرفة، العدد 117، 1981، ص40.

[2] الصورة الفنية في القرآن الكريم، محمد الطول، ص12.

[3] ينظر: قضايا الشعريات، عبد المالك مرتاض متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2009، ص321–320.

تلهم بعض الناس أولا ومن هؤلاء الأشخاص تتعلق سلسلة من الأشخاص، الآخرين الدين يتلقون الإلهام "[1]

فقد ربط أفلاطون الصورة بالمحاكاة فقال وهو يشرح نظريته في المحاكاة على لسان سقراط: " إن عمل الشاعر والرسام كعمل المرآة حين تديرها حولك في كل الجهات فسرعان ما تضع بهذه المرآة الشمس والسماء والأرض ونفسك، ثم النبات والحيوان وكل ما تريد صنعه فما تفعله لا يعدو أن يكون انعكاسات لصورة الحقيقة نفسها، فالحقيقة مثالية علوية لا تحقق على الأرض والصور التي يرسمها الشاعر"[2]

فالشعر في نظر أفلاطون مجرد محاكاة لصورة الحقيقة الناقصة والحقيقة المثالية علوية لا تتحقق على أرض الواقع، والصور التي يعرضها الشاعر والرسام هي التي تأخذ بعقول الآخرين.

وارتبط مفهوم الصورة عند أرسطو بالتماثل فهي تعمل على تقريب المعنى وجعله يماثل الواقع " فالتماثل دعامة من دعائم الصورة، وكذلك التشبيه فهو يقوم على مبدأ التماثل أيضا والصورة عند أرسطو هي التشبيه والاستعارة "[3]

ولا نبرح مفهوم الصورة في التفكير الغربي لنلقي الضوء على اتجاه آخر يعد الصورة إبداعا ذهنيا صرفا، وقد ظهر هذا الاتجاه عند الشاعر الفرنسي " بول رفردي " والذي يجعل الصورة " إبداعا ذهنيا صرفا، لا يمكنها أن تنبق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة... إن الصورة لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية، بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة، ولا يمكن إحداث صورة بالمقارنة – التي غالبا ما تكون قاصرة – بين حقيقتين واقعيتين لا تتناسب بينهما وإنما يمكن إحداث الصورة الرائعة تلك التي تبدو جديدة أمام العقل بالربط دون المقارنة بين حقيقتين واقعيتين

[1] الصورة الفنية في التجربة الرومانسية، يحياوي زكية: ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي، نموذجا، ماجيستير، مخطوطة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، نقشت في 2011، ص:11.

[2] الصورة الفنية في النقد الشعري، لعبد القادر الرباعي، دراسة في النظرية والتطبيق، دار جرير للنشر والتوزيع، إربد، عمان، طبعة1: 1430هـ – 2009م، ص: 68.

[3] الصورة الفنية في التجربة الرومانسية، يحياوي زكية، ص: 15.

بعيدتين، لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل "[1] ،ومن هنا نلحظ أن جمال الصورة مرتبط بالفكر دون الوجدان، ومن ثم هذه العلاقات لا يدركها إلا العقل وحده.

ونلخص في الأخير إلى القول بأن مفهوم الصورة في النقد الغربي تأرجح بين عدة مذاهب، واختلف – كما سبق الذكر – تبعا للاختلاف المرجعيات الثقافية للمدارس النقدية في الفكر العربي.

ب-عند النقاد العرب القدامى:

كان لعمود الشعر الأثر الكبير في تقييد حرية الشاعر القديم والحد من انطلاق شاعريته، فكان يسير ضمن حدود معينة لا يتجاوزها، الأمر الذي أدى بالشعراء الجاهلين إلى اتباع منهج خاص وتبعهم في ذلك التقليديون، فكانت النظرة التقليدية تلتزم نهجا معينا في تصوير الأشياء، وتصوير اللغة، ويعجب أصحابها بالنظم ويراعون بقوة الألفاظ والتنوع في السبك ويحيلون في أحاديثهم على الصياغة والسبك، أكثر مما يحيلون على التصوير والخيال ذلك أن النزعة التقليدية أشد ميلا إلى تقرير المعاني الحقيقية في صياغة خلابة، والصياغة الخلابة وفقا للبلاغة القديمة وسائل متنوعة، بعضها معنوي وبعضها صوتي، فالشاعر لا يعني نفسه في صورة وخيال، فضلا على أن يجد في غموض دائم بل يعني نفسه – غالبا- ليكون خطيبا مفصحا، يتحدث إلى السامعين، ويحفل بمطالب المتعة الجماعية، كأن التعبير المجرد أمر سائغ في حدود الوظيفة التي ينهض بها الشاعر".[2]

ومن اعتقادات القدامى أن الصورة تكون في شكل العمل الأدبي دون مضمونه، فالجاحظ الذي حدد موقفه من هذه القضية (الصورة)، حين يورد مصطلح التصوير في سياق تعريفه للشعر يقول: " المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج

[1] الشعر العربي المعاصر قضاياه وظاهره الفنية والمعنوية، عزالدين إسماعيل، دار العودة والثقافة بيروت، ط3، 1981، ص: 133-134.

[2] الصورة الأدبية، ناصف مصطفى: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1981، ص: 12.

وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج وضرب من التصوير ".[1]

ونلاحظ أن الجاحظ متعصب من للفظ دون المعنى، واهتم بالصياغة التي تعتبر الشيء المهم في الصنعة الشعرية في نظره.

إن الأنواع البلاغية للصورة الفنية، كما يقول " جابر عصفور " عديدة ومتنوعة ومن الصعب أن تتوقف عندها جميعا.

" وليس ثمة مفر من التوقف عند التشبيه والإستعارة فحسب، والاختيار هنا، له ما يبرزه بالطبع، فالتشبيه هو أكثر الأنواع البلاغية أهمية بالنسبة للناقد والبلاغي القديم، أما الاستعارة فإنها تتيح لنا أن نشير إلى المجاز دون أن نفصل فيه "[2]، لأن الصورة البلاغية هي نتاج الخيال الشعري، ومن جهة أخرى يقول في التشبيه أنه: " قرين الاستعارة في القدرة على تصوير المعنى وتقديمه من خلال الحواس "[3]

ذلك أن التشبيه يكون من طرف الحواس، قريبا من مجال الإدراك الإنساني ومن ثمة يصبح أكثر قدرة على التأثير والإثارة.

ولا يبتعد " ابن جني " عن هذا الإطار في مفهومه لتقديم المعنى في صورة حسية؛ إذ يجعل التركيب في قوله عز وجل [وأدخلناه في رحمتنا إنه من الصالحين]. [4]

قائما على تشبيه الرحمة بشيء محسوس " لأنه أخبر عن الغرض بما يخبر به عن الجوهر وهذا تعالى بالعرض وتفخيم منه إذ صير إلى حيز ما يشاهد ويلمس ويعاين"[5]

ولم يذهب "عبد القاهر الجرجاني" ت(471) عن مذهب الجاحظ في مفهومه للصورة والتصوير، ممثلة في التجسيد الحسي للصورة، إذ يقول: "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل

[1] الحيوان، الجاحظ: تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج3، د ط، د ت، ص: 131.

[2] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر أحمد عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، د–ط،1994، ص:207.

[3] المرجع نفسه، ص: 317.

[4] سورة الأنبياء، الآية: 74.

[5] الخصائص، ابن جني: تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، الجزء الثاني، د– ت، ص: 443.

التصوير والصياغة وأن سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم وأسواره، فكما أن محالا إذن أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام وأن تنظر في مجرد معناه".[1]

ويؤكد الجرجاني على أن الجودة في العمل الفني تقوم على حسن النظم وتجسيد المعاني المرتبة في النفس في شكل صور؛ بمعنى أن الصورة عند الجرجاني مرتبطة بالصياغة والشكل.

" إذ دّل المصطلح –عنده– أحيانا على التقديم الحسي للمعنى ممثلا في الاستعارة والتشبيه والتمثيل"[2]

ويدّل مصطلح الصورة –عنده– أحيانا أخرى على كيفية تشكيل الخطأ الأدبي وطريقة صياغته يقول مبررا ذلك: "فكما أن تلك التصاوير تعجب وتخلب وتروق...كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصورة ويشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد".[3]

وهنا نلحظ جانبا من المفهوم الحديث (للصورة) عند عبد القادر الجرجاني حيث يتحدث عن أثر التمثيل في النص الأدبي، إذ يربط التمثيل بالتعبير الصوري، فيؤكد على دوره السحري في الجمع بين المتناقضات إذ يقول "يريك الحياة في الجماد ويريك الإلتئام بين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين".[4]

---

[1] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني: تحقيق أبو فهد محمود، محمد شاكر مطبعة المدني، ط3، د–ت، ص197.

[2] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر أحمد عصفور، ص341.

[3] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني: تحقيق محمد عبد المنعم حجاجي، مطبعة العجالة الجديدة، القاهرة، ط1، 1969، ص265.

[4] أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني: تعليق محمد عبد العزيز النجار، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، د–ط، 1977، ص12.

وذهب "أبو هلال العسكري" ت(395هـ) في كتابه "الصناعتين" إلى أن "الكلام يحسن بسلاسته وصناعته وتخيير لفظه وإصابة معناه وجودة مطالعه، ولين مقاطعه واستواء تقاسيمه، وتعاد لأطرافه، وتشبه أعجازه بهواديه، وموافقه مأخره لمباديه، مع قلة ضروراته، بل عدمها أصلا، حتى لا يكون لها في الألفاظ أثر، فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه، وجودة مقطعه، وحسن وصفه وتأليفه وكمال صوغه وتركيبه"[1]

-ويتضح من خلال القول أن أبو هلال العسكري اهتم بجانب الصياغة والشكل، فالأدب عنده صياغة وجماله يكون بجمال شكله.

-كما أورد "أبو هلال العسكري" مصطلح الصورة عند حديثه عن أقسام التشبيه، فجعل من تلك الأقسام "تشبيه الشيء صورة" مشيرا في ذلك إلى أن أجود التشبيه وأبلغه يكون في "إخراج مالا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، وإخراج ما لم تجربه العادة إلى ما جرت به للانتفاع بالصورة"[2]

وإذا ذهبنا إلى "حازم القرطاجي" نجده يتجاوز قاعدة القدماء في هذا المضمار، "وذلك بإفادته من الفكر الفلسفي مثل فلسفة ابن سينا، ابن رشد فإن صبّ إهتمامه على كيفية تشكيل الصورة وطريقة انتظامها".[3]

"كما تحمل الصورة عنده معنى الاستعادة الذهنية لمدرك حسي في الذهن غير موجود في الإدراك المباشر"[4]، يشرح هذه العملية قائلا: "إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان، عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إدا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة

[1] الصناعتين، أبو هلال العسكري: نقلا عن: أحمد بن عثمان رحماني، النقد التطبيقي واللغوي في القرن الرابع هجري، د-ط، د-ت، ص69.

[2] الصورة الشعرية عند دي الرمة، عهود عبد الواحد العكيلي: دار صفاء للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط-1، 1431-2010، ص22.

[3] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر أحمد عصفور، ص341.

[4] ينظر: الصورة الفنية في القرآن الكريم، محمد طول ص7.

الذهنية الحاصلة عن الإدراك قام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم"[1]

ومنه نلحظ أن الصورة عنده هي في ذلك الاسترجاع الذهني والتذكر للخبرات الحسية البعيدة عن الإدراك المباشر الذي يثار "في مخيلة المتلقي عن طريق المنبهات اللفظية الحاصلة في الفعل اللغوي الأدبي، وبذلك يكون حازم قد مس الجانب النفسي في النقد العربي"[2]

وما نكشفه من وجهة نظر القرطاجي، أنه يقصد من وراء التصوير الفني للأفكار المدركة، ووقوع أثر من استحسان أو استهجان ناتج عن انفعال المتلقي عبر عنه بالانبساط والانقباض يقول: "التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل، أو معانيه، أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل بتخيلها وتصورها، أو تصور شيء أخربها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[3]

وانطلاقا مما سبق، نخلص في الأخير إلى أن حازم القرطاجنّي في معالجته لموضوع الصورة لم يتعدى مجرد الإيماءات إلى عناصرها أحيانا وإلى أهميتها وتطورها في العمل الأدبي أحايين أخرى، وعليه فإننا لا نقف على مفهوم دقيق ومتكامل للصورة عنده، شأنه شأن غيره من النقاد العرب القدامى وإن حامت حولها قضايا واختلفت بين البلاغيين في العرض والتناول.

وقد اهتم النقد القديم بوسائل الصورة وأشكالها البلاغية فعالج التشبيه والاستعارة والكناية، "إلا أن علاجه لها على أساس جزئي لا يتعدى الجملة إلى البيت، إلى القصيدة، إلى جانب الاهتمام بقضية اللفظ والمعنى"[4] "ولقد كانت اشارات بسيطة إلى الصورة عند

[1] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجي، تحقيق: محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2 1981، ص18–19.

[2] الصورة الفنية في القرآن الكريم، محمد طول ص7.

[3] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجي ص120.

[4] الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، جامعة اليرموك الأدبية واللغوية، أربد، ط1، 1980، ص15.

النقاد القدامى فهي ليست بعيدة عن معنى الشكل الأدبي العام، ووجود علاقة بين الصورة بالصبغة الشكلية التي تدخل في العقل والواقع".[1]

فالصورة تشكل عالما جماليا للشاعر يتخذها كوسيلة ذاتية للتعبير، وتصوير واقعه النفسي والاجتماعي والفكري، وكل ما يختلج بداخله من أشياء كامنة.

"اعتمد النقاد القدامى نظام وحدة البيت حيث نجد هذا الرأي في كتاب الصورة الفنية في شعر أبي تمام، وهكذا رأيه عن العرف السائد أنداك، عند النقاد القدامى الذين اعتمدوا على وحدة البيت".[2]

وعد "العقاد" هذه الوحدة في البيت وفي الصورة داخل البيت" نقصا مخلا بوحدة القصيدة التي يجب أن تكون عملا فنيا يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التماثل بأعضائه والصور بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها".[3]

ويدعو العقاد في هذه العبارة بالوحدة العضوية التي تقوم على الخاطر المؤلف، والملكات التخيلية الباطنية لا بالعلاقات الحسية المشتتة.

-وفي الأخير يمكننا أن نقول بأن؛ مفهوم الصورة متجدر في النقد العربي القديم، ولقد أخدت ميزة الطابع الحسي، فلم تكن براعة الشاعر في التعبير عن ذاته تشكل فنية المقارنة مع تجربة مطابقة صورة للواقع، وبناءا على هذا لم تتعدد وسائل الصورة الفنية أو أشكالها البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية، فقد عولجت في إطار من الجزئية والانفصال بين أجزاء القصيدة وعناصرها.

[1] الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص15.

[3] الديوان في النقد والأدب، عبد القادر المازيني، عباس محمود العقاد، مكتبة السعادة، القاهرة، ط1، ج2، 1921 ص47.

ج-عند النقاد والبلاغين العرب المحدثين والمعاصرين:

أما إذا ذهبنا إلى مفهوم الصورة الفنية في النقد العربي الحديث والمعاصر فإننا نجد البلاغيون والنقاد والمحدثون والمعاصرون أعطوا هذا المصطلح (الصورة)، أهمية بالغة فانشغلوا بدراسة مفاهيمها ونسجوا لها عدة تعريفات متباينة.

ويمكن التعرف على مفهوم الصورة عند بعض النقاد المحدثين فنجد "مصطفى ناصف" يرى أن الصورة تستعمل "للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعماري"[1]

فالصورة عنده ما استدل بها على التعبير الشاخص الذي يصلنا إلى إدراك حقيقة الشيء من جهة، وعلى دلالة الكلمة الاستعمارية من جهة أخرى، فالشق الأول من كلامه يعنى بإيحاء الصورة، والثاني يعنى بشكلها الخارجي في الدلالات المجازية.

ويرى "جابر عصفور" "أن الصورة طريقة خاصة في طرق التعبير أو أوجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوميه وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير، فإن الصورة لا تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه، وكيفية تقديمه"[2]

فالصورة عنده عرض أسلوبي يحافظ على سلامة النص من التشويه، ويقدم المعنى بتعبير رتيب وهي تعد طريقة لاستحداث خصوميه التأثير في ذهن المتلقي بمختلف وجوه الدلالة التي يستفتيها من النص في منهج تقديمه وكيفية تلقيه، ما يحدثه ذلك عنده من متعة ذهنية أو تصور تخيلي لهذا الغرض السليم.

فالصورة إذا هي وسيلة الشاعر والأديب في تأدية ذلك الغرض، المتمثل في نقل فكرته وعاطفته معا إلى سامعيه.

[1] الصورة الأدبية، ناصف مصطفى، ص3.

[2] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر أحمد عصفور، ص392.

أما إذا انتقلنا إلى "ماهر فهمي" نجده يحدد مفهوم الصورة بأنها "تجسيم لمنظر حسي أو مشهد خيالي، يتخذ اللفظ أداة له، وهناك بالإضافة إلى التجسيم اللون والظل أو الإيحاء أو الإطار، وكلها عوامل لها قيمتها في تشكيل الصورة وتقويمها".[1]

إن الصورة إذن هي عبارة عن تجسيم إما للأشياء حسية أو مشاهد خيالية تتخذ اللغة أداة لها، وترتكز على عوامل شتى من اللون والظلال والايحاءات والأطر ولها وزنها في تشكيل الصورة.

أما عبد القادر القط فقد عرفها "على أنها الشكل الذي تتخذه الألفاظ والعبارات، وبعد أن يضمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة، وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع، والحقيقة الكاملة والمجاز، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وحيزها من وسائل التعبير الفني"[2]

إذن فمفهوم الصورة عنده قد اتسع ليغطي كل الأدوات التعبيرية مما أتاح لها التحرر من القيود التي فرضت عليها في الشعر القديم من تشبيه واستعارة وكناية.

أما "علي البطل" فقد ذهب في تعريفه للصورة إلى الربط بين مصطلح الصورة وشكلها قائلا: "الصورة تشكيل لغوي يكونه خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية"[3]

وقد اعتمد بعضهم على العقل ليكون أساس لتعريف الصورة، فهذا "أحمد همان" يعرفها بقوله "إن الصورة هي تركيبة عقلية عاطفية معقدة تعبر عن نفسية الشاعر وتستوعب أحاسيسه وتعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة عن طريق ميزة

[1] ينظر: نظرية التصوير الفني، عند سيد قطب، ملاح عبد الفتاح الخالدي، ص75.

[2] الإتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة2، 1985، ص116.

[3] الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، علي البطل: دار الأندلس بيروت، ط2، 1981 ص30.

الإيحاء والرمز فيها والصورة، هي عضوية في التجربة الشعرية ذلك لأن؛ كل صورة داخلها تؤدي وظيفة محددة متآزرة مع غيرها ومسايرة للفكرة العامة".[1]

فهو يرد الشعر إلى عوامل عقلية وانفعالات عاطفية، تعبر عن نفسية الشاعر وأحاسيسه الداخلية عن طريق الإيحاء والرمز في التجربة الشعرية.

ويذهب "منير سلطان" بتعريفه للصورة قائلا: "الصورة هي اللقطة التي تسجل وضعا معين لشيء، سواء أكان حيا أم جمادا أم ظاهرة من ظواهر الطبيعة، ولكن الشاعر فيها يمنحها الحركة واللون والإيقاع، فيبث الحياة فيها ويبعثها كائنا جديدا".[2]

فيمكننا القول أن الصورة تركيب لغوي يمكن الشاعر من تصوير معنى عاطفي أو عقلي متخيل، وذلك أن طريق إيجاد علاقة أو رابطة واقعية أو متخيلة تجمع بين أطراف هذه الصورة.

ويذهب "محمد غنيمي هلال" إلى نفي ضرورة اشتراط مجازية الكلمة أو العبارة لتشكيل الصورة، إذن العبارات الحقيقية قد تكون دقيقة التصوير ذات خيال خصب، وإن لم تستعن بوسائل المجاز قائلا: "إن الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال وتكون مع ذلك دقيقة التصوير دالة على خيال خصب".[3]

فالألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى والتي من خلالها يصوغ الشكل الفني، الذي يشكل به الصورة الشعرية.

أما "العقاد" فيركز على جانب الخيال في الصورة، لأنه في نظره، الميزة التي يختص بها الشاعر عن غيره، وذلك من خلال ايحائية الصورة التي كانت نقطة الوثوب التي اختارها العقاد في هجمته على شوقي حين قال في الديوان: "وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان... وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس

[1] الصورة البلاغية عند عبد القاهر، أحمد همان: دار طلاس، دمشق، سوريا، ط1، 1986، ص367.

[2] الصورة الشعرية في شعر ابن الساعاتي، ماجستير، مخطوطة، سهام راضي، جامعة الخليل، 1432هـ، ص2.

[3] المدخل للنقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال: دار النهضة للطباعة ، مصر، القاهرة، د–ط، 1984، ص432.

وبقوة الشعور ويقظته وعمقه واتساع مداه ونفاده إلى صميم الأشياء، يمتاز الشاعر على سواه، لهذا –لا لغيره– كان كلامه مطربا مؤثرا، وكانت النفوس تواقة لسماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة، كما المرآة النور نورا".[1]

وعليه يكون الخيال هو الأساس المعول عليه في كل عمل ابداعي، ولكل شاعر دكاؤه وعبقريته في طريقة إخراج صوره.

ونظرا لاختلاف الآراء في مفهوم الصورة بين القديم والحديث، فبعدما كانت رهينة الواقع والحس، أصبحت تتجاوزه إلى درجة خلق واقع جديد ناتج عن العلاقات الدلالية بين الألفاظ التي ينسجها خيال المبدع وشعوره.

ثالثا: أنماط الصورة الفنية:

* الصورة البيانية:

اعتمد النقاد القدماء على الأساليب البيانية القديمة بأنواعها في تشكيل الصورة الفنية، مثل:

أ-الصورة التشبيهية:

لغة: الشبْه، والشبُه، المثل، الجمع أشباه، وأشبه الشيء بالشيء، ماثله، وفي المثل: من أشبه أباه فما ظلم، وأشبه الرجل أمه وذلك إذا عجز وظلم[2]

والتشبيه أيضا هو التمثيل يقال: "شَبّهْتُ ذلك بذلك، أي مثّلته به، ويعرفه علماء البيان، هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى مشترك بينهما بإحدى أدوات التشبيه المذكورة، أو المقدرة المفهومة في سياق الكلام".[3]

---

[1] الديوان في النقد والأدب، عباس محمود العقاد، عبد القادر المازني، مكتبة السعادة، القاهرة، الجزء2، ط1، 1921، ص21.

[2] لسان العرب، ابن منظور: جزء7، مادة شبه، ص19.

[3] البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص10.

-اصطلاحا

فقد أورد له البلاغيين أكثر من تعريف، وهذه التعريفات، على اختلاف ألفاظها وتعددها إلا أن معناها كان واحد، وهو صورة فنية تحدث نتيجة اشتراك شيئين في صفة ما سواء كانت هذه الصفة حسية أو مجردة نتيجة أن يحدث جمال فني من خلالها، كما تحدث متعة عند المتلقي وتكمن أهميته في ايضاح المعنى وكشف الملتبس وزيادة المعنى وضوحا وقد أورد "ابن رشيق" هذه المسألة في قوله "والتشبيه والاستعارة جميعا، يخرجان من الأغمض إلى الأوضح، ويقربان البعيد، كما شرط الزماني في كتابه".[1]

ويقول "قدامة ابن جعفر" في تعريفه: "إنما يقع بين شيئين بينهما اشترك في معاني تعممها وتوصفان بها وافتراق في أشياء، ينفرد كل واحد منهما بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين شيئين، اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما حتى يدني بها إلى حال الاتحاد".[2]

وقد وقف سيبويه (180هـ) عند التشبيه: وذلك في حديثه في وقع الفعل لفظا لا معنى فعلق على الآية الكريمة: قال تعالى "وَمَثَلُ الّذينَ كَفَرُوا كَمَثَلِ الذِيْ يَنْعَقُ بِمَا لاَ يَسْمَعُ، إِلاَّ دُعَاء وَنِدَاءْ" سورة البقرة أية(171) فقال: "فلم يشبه بما ينعق، وإنما شبهوا بالمنعوق به الذي لا يسمع ولكنه جاء على سعة الكلام والإيجاز لعلم المخاطب بالمعنى".[3]

[1] العهدة في محاسن الشعر وأذابه ونقده، الحسن بن رشيق تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج1، ط5، ص45.

[2] نقد الشعر، قدامة بن جعفر: تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د-ط، د-ط، ص123.

[3] الكتاب (كتاب سيبويه)، سيبويه (أبو عمرو بن عثمان بن قنبر)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار العلم، ج1، د-ط، 1966، ص212.

ب-الصورة الاستعارية:

-**لغة:** "أَعَرْتُ الشَّيء، أُعِيْره، إعارة، واستعار المال إذا طلبه وعارية"[1]

"أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشتبه به، فتعيره المشبه وتجربه عليه"[2]

-ويعتبر الجاحظ من أوائل البلاغيين الذين التفتوا إلى الاستعارة فعرفوها فهي عنده: "هي تسمية الشيء باسم غيره، إذا قام مقامه".[3]

أمّا أبو هلال العسكري فيرى أن: "الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض".[4]

أمّا قدامة بن جعفر فقد قال فيها: "هي استعارة بعض الألفاظ في موضع بعض على التوسع والمجاز".[5]

فالاستعارة بمثابة انحراف وانزياح باللغة في النص عن معناها الدلالي المقصود وخروج بها عن المألوف فتضفي على النص شكلا فني جمالي.

ويرى عبد الله النطاوي: "الاستعارة في القصيدة يجب أن تكون وسيلة لمعرفة غير المعروف، وكشف انفعال الشاعر وتجربته".[6]

---

[1] علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، أمين أبو ليل: دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1427هـ، 2006، ص176.

[2] دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني تحقيق: أحمد مصطفي المراغي، المكتبة العربية، القاهرة، د ط، 1950، ص114.

[3] البيان والتبيين، الجاحظ(أبو عثمان عمر بن بحر) تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، 1967، ص153.

[4] الصناعتين، أبو هلال العسكري تحقيق: محمد أبو الفضل، إبراهيم علي البجاوي، عيسى الحلبي، القاهرة، 1952، ص268.

[5] علم البيان، عبد العزيز عتيق: دار النهضة العربية، بيروت لبنان، د ط، د ت، ص204.

[6] المجاز وأثره في الدرس اللغوي، محمد بدري عبد الجليل، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1980، ص106.

ومن هنا فإن الجامع في الاستعارة يجب أن يكون مشابهة الوقع النفسي للمستعار له، على الواقع النفسي للمستعار منه، وتنقسم إلى نوعين: استعارة مكنية واستعارة تصريحية.

ج- الصورة الكنائية

لغة: قال الجوهري: "والكُنْيَة والكِنْيَة أيضا واحدة الكُنَى، واكْتَنَى فلان بكذا، والكناية أن تتكلم بشيء وتريد غيره وكَنَى عن الأمر بغيره يكْنى كناية، يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه نحو الرفت والغائظ ونحو".[1]

وهذا المفهوم اللغوي غير بعيد عن المفهوم الاصطلاحي، فالمراد بالكناية "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه* في الوجود، فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه مثال ذلك قولهم: "هو طويل النجاد" يريدون طويل القامة، و"كثير رماد القدر" يعنون: كثير القرى، وفي المرآة ""نؤوم الضحى" والمراد أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها من أمرها".[2]

وقد عنى علماء العرب والبلاغيين بتتبع تاريخ الكناية ومحاولة إعطائها مفهوما واضحا والتعرف على كنهها وحقيقتها.

ويعتبر قدامة ابن جعفر من السابقين إلى التعرف للكناية من خلال باب" إئتلاف اللفظ والمعنى"، بحيث أطلق عليها مصطلح الإرداف فيقول:" هو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك" [3] المعنى بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له فإذا دل التابع أبان عن المتبوع.

أما" الجرجاني" يرى أن:" المراد بالكناية هي أن يريد إثبات معنى من المعاني فلا يذكر باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه، وردفه في الوجود فيومىء

[1] لسان العرب، ابن منظور: باب (كنى)، ص168.

*الردف: الراكب خلف الراكب وكلما تبع شيئا فهو ردفه.

[2] دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، ص113.

[3] الإيضاح في علوم البلاغة، مختصر تلخيص المونتاج، الخطيب والقزويني، إعتنى به وراجعه: عماد بيسوني زغلول مؤسسة الكتب الثقافية، ط3 ، د-ت، ص182.

به إليه ويجعله دليلا عليه مثال ذلك قوله: وهو طويل النجاد يريدون طويل القامة.[1]

وقد عني علماء العرب والبلاغيين بتتبع تاريخ الكناية ومحاولة إعطائها مفهوما واضحا والتعرف على كنهها وحقيقتها، ونجد في هذا الصدد" أبا عبيدة ابن المثنى"(209هـ) في كتابه" مجاز القرآن" إذا مثل للكناية في كتابه بأمثلة نحو قوله تعالى:" كل من عليها فان" [2]

وقوله:" كلا إذا بلغت التراقي". [3] إذ يعقب عليها" بأن الله سبحانه كنى بالضمير في الأول عن الأرض، وفي الثانية عن الروح". [4]

وللصورة الكنائية قيمة بلاغية سامية تجعل ذهن المتلقي في قاموس البحث عن المعنى الحقيقي المقصود والمستتر خلف المعنى المجازي، الوارد كما تعمل على تأكيده في في نفسه وترفع من قيمته.

رابعا: أهمية الصورة

بعد التطرق إلى أنماط الصورة الفنية، نحاول في هذا الجزء أن نكشف عن دورها وأهميتها، وبهذا تكون الصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، فهي وسيلة موحية مؤثرة تفوق في تعبيرها اللغة المباشرة" وهي ركيزة مهمة وأساسية في تشكيل العمل الأدبي وبنائه وتنميته، فبالصورة يمكن للشاعر أن يشاهد من حوله أفقا أوسع فيه تقرر بين الأشياء علاقات جديدة، لا تتحدد بالمنطق أو بقانون العلية، وإنما بكيفية يقود إليها الحدس". [5]

كما تقوم الصورة" بربط بين الأشياء في الواقع بطريقة غير متوقعة يتولد عنه إيحاء ورمز غامض، يثير هو بدوره المتلقي، فيحدث دهشة وعجب في مخيلته، وهنا تكمن

---

[1] دلائل الإعجاز، عبد القاصر الجرجاني، تحقيق: رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د ،ط، 1981، ص52.

[2] سورة الرحمان، الآية 26.

[3] سورة القيامة، الآية 26.

[4] ينظر: في البلاغة العربية، علم البيان، عبد العزيز عتيق، ص204.

[5] الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث(السياب، نازك، البياتي)، محمد علي الكندي: دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط–1، 2003، ص50.

مهمة الصورة الحديثة، فتثار شجون المتلقي، وتنشط ذاكرته وحواسه ويخرق أفق توقعه والمبدع أثناء كتابته للعمل الأدبي فهو يشارك المتلقي تجربته في كل كلمة وفي كل شعور يحس به ويكتبه، فيدرك حاجته إلى إستكشاف الصورة أولا، ثم إثارة القارئ أو المتلقي ثانيا". [1]

ومتى وفقت الصورة في امتلاك المتلقي كانت جديرة بهذا الاسم حقا، فالإهتمام بالصورة من جهة المبدع والمتلقي يغري أهمية الصورة.

وهذا ما يؤكده عز الدين إسماعيل في قوله:" إن الصورة تكون جديرة بهذا الاسم، عندما تخلق الإستجابة الإنفعالية، وإذا لم تخلقها كنا أمام بلاغة فقط وليس أمام صورة". [2]

وعلى هذا الأساس يصبح الغموض في الصورة، ميزة تهب الشعر الحياة والاستمرارية والتجدد على مر الأجيال، ذلك أنه يصعب على الشاعر إيجاد ألفاظ محددة للتعبير عن تجاربه وخواطره، فيلجأ إلى إيجاد ألفاظ بديلة" توحي بالمعاني ولا تحددها، وذلك باستخدامهم كلمات لم يكثر دورانها على الألسنة ولم تألفها الأسماع، فتكون غرابتها وندرتها سببا في إبهامها وعدم تحديدها.... وفي هذه الحالات يكون الإبهام قوة أكثر مما يكون الوضوح".[3]

كما تعرض الجاحظ أيضا لأهمية الصورة وعني بقيمتها الأدبية من خلال عنايته بالصياغة، وهذا ما شكل بداية أولية لفهم النقاد العرب وإدراكهم لمعنى الصورة الأدبية " والواقع أن مشكلة الصورة هنا نابعة من تصور فاعلية، الإستعارة والشعر معا، فالنشاط الشعري يعتمد في قوله على التصوير حيث يعني تقديم المعنى من خلال الصورة، ومن ثمة فإن الجاحظ قدر المدركات، كما هي في العالم الخارجي، ولا كما كانت نابعة في الذهن بل بطريقة تتداخل فيها المكونات الداخلية والخارجية، وتنصهر عناصرها في بوتقة الإبداع". [4]

---

[1] التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل: دار العودة، دار الثقافة، بيروت لبنان ، د– ط، 1962، ص67.

[2] الصورة الفنية في القرآن، محمد طول: ص24.

[3] الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص256.

[4] الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث(السياب والنازك، البياتي)، محمد علي الكندي، ص38.

حيث تكمن أهميتها فيما تضفيه من خصوصية المعنى من المعاني وتكسبه خصوصية التأثير، وهي الوسيلة التي يستطيع الشاعر من خلالها نقل مختلف تجاربه الإنسانية.

ويحدثنا أيضا عبد القاهر الجرجاني في هذا المجال، وأيد قدرتها- الصورة- على التأبين التحسين، بل التغير فقال: «المادة في ذاتها تكون جيدة فإذا وضعت في صورة قبيحة، ذهبت جودتها، وقد تكون المادة عادية، ولكنها إذا عرضت في صورة جميلة بدت رائعة تأخذ بالألباب، والشاعر عندما ينقل فكره وعاطفته في صورة فإنه لا يكتب لنفسه، فتجربته ليست مقصورة عليه بل هي إنسانية بطبيعتها، وعندما يعبر الشاعر عن مشاعره فإنه لا ينقلها في حالتها الطبيعية، بل يتمثلها ويتأملها ويحولها إلى مادة تعبيرية عن جهاد ومثابرة لا عن مجرد استسلام للخيال والأحلام".[1]

وعلى هذا الأساس يمكن القول أن للصورة الفنية أهمية كبيرة، فهي كما اعتّبرها البعض مجال للحكم على الشاعر، وبدونها يفقد البيت الشعري كل مؤهل لمعنى الجمال.

خامسا: الفرق بين آليات التصوير قديما وحديثا

إن الصورة قديمة قدم الشعر نفسه، لأنه لا شعر بدون صورة، وأقدم أنماطها- الصورة البلاغية، فلغة المجاز« هي اللغة الإنسانية الأولى وهي الهدف الأسمى للغة الشعرية »[2]

وقد استخدم الأدباء قديما الصورة المجازية التي تقوم على معنى النقل أو الإدعاء، وبخاصة الإستعارة« وكل استعارة تُحِلُ أمرا مكان آخر »[3]

وقديما كانت وسيلة الشاعر في رسم الصورة في أعلى صورها التعبيرية كالتشبيه والإستعارة، فأما التشابيه فقد كان يستحضرها من محيطه أي الطبيعة.

[1] الصورة في شعر بشار ابن برد، عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع، د، ط، 1983، ص51، 52.

[2] ينظر: الصورة والبناء الشعري، محمد حس عبد الله، ص27، 31.

[3] الصورة الشعرية، ساسين، دار مارون عبود، د- ط، بيروت، 1985، ص6.

أما النقد الحديث فقد تعامل مع الإستعارة بطريقة أكثر عمقا،« فلم تعد العلاقة التي تقيمها علاقة تشابه أو تمثيل، وإنما علاقة تفاعلية يفقد كل طرف فيها شيئا من خصائصه ومكوناته ويكتسب خصائص ومميزات أخرى جديدة، لم تكن له من قبل » .[1]

ولذلك فضل النقاد مصطلح الصورة الفنية على غيره من المسميات البلاغية السابقة لإرتباطها بمفاهيم مغايرة لمفهوم الصورة الحديثة ومع ذلك تظل – الصورة المجازية– إحدى أهم أوجه التعبير في الصورة لأن« كل صورة شعرية --- هي بدرجة ما إستعارية » . [2]

ومن هذا القول نستنتج أن الصورة الإستعارية الأصل والمنبع الأول لكل الصور الشعرية الحديثة.

ولهذا فقد ميز مفهوم التفاعل النظرة الحديثة للصورة– البلاغية–،فلم تعد– وفق هذه النظرة– مجرد إزاحة شيء واحلال شيء آخر مكانه.

بل أصبحت الصورة الشعرية« مجموعة علاقات لغوية يخلقها الشاعر لكي تعبر عن رأياه الخاصة وذلك لعجز اللغة العادية المبنية على التجريد والتعميم » . [3]

ومن هنا نلاحظ أن الصورة الشعرية الحديثة تعتمد على الحالة النفسية للشاعر وما يحيط به، لقد تجاوز بذلك اللغة العادية المألوفة التي إعتادها الشاعر قديما، ومن وسائل التصوير الحديثة نذكر الرمز، القناع الذي أولدته ظروف الحرب العالمية الثانية وأوضاعها، وما ترتب عنها من مآمرات ودسائس وما سببته من دمار وخراب جعلت الشاعر الحديث « إزاء مجموعة من التناقضات وحالات التوتر الشديد » . [4]

ولعل الشاعر أولى من يعي خطورة التعامل المباشر في رفض الواقع، والعمل على كشفه وتعرية عيوبه وإثبات فساده، وبخاصة في ظل أنظمة سياسية وإجتماعية

[1] بنية القصيدة الجاهلية، رضا عوض: ص48.

[2] الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، ص29.

[3] الرمز والقناع والشعر العربي الحديث(السياب، نازك، البيان)، محمد علي كندي: ص27.

[4] تطور الشعر العربي الحديث في العراق، علي عباس علوان: دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، د– ط، د– ت، ص556.

تكرس أدواتها الترهيبية والترغيبية لأجل الثبات والركوض ومنهضة التغيير والتجديد،« فمند أن حكم على سقراط بالموت متهما بالإلحاد والمروق والرّدة وعدم التدين لأنه كتب ما يريد مباشرة دون أقنعة » .[1]

وبالتالي فالشاعر يدرك كل هذا ويرفضه في الوقت نفسه، فإنه يلجأ إلى التعبير المقنع عن هذا الواقع، وبالتالي فقد انطلق مقنعا ليعبر عن ضيقه وتبرمه بتلك الظروف والملابسات التي أحاطت بعصره.

ولقد حفل الشعر الحديث كثيرا بالإيحاءات وذلك عن طريق الرمز والأسطورة.

وليس الرمز« إلا وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة » .[2]

إذن فالرمز الشعري مرتبط كل الإرتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر والتي تمنح الأشياء مغزى خاص.

فعندما يستخدم الشاعر كلمات مثل« البحر، الريح، القمر، النجم.....إلخ » فإنه يستخدم كلمات ذات دلالة رمزية؛ وربما كانت بعض هذه الدلالات- على الأقل- مشتركة بين معظم الناس.

ومن هنا تبرز أمام الشاعر إمكانية عظيمة الدلالة،« هي أنه من حقه دائما أن يستخدم أي موضوع أو موقف أو حادثة استخداما رمزيا(الإمكانية نفسها) متاحة للشاعر إزاء شخصيات ذات طابع أسطوري فهو يستخدمها بنفس المنهج الذي يستخدم به الرمز القديم وهو كذلك يضفي أحيانا على بعض الشخوص المعاصرة، التي لم تدخل من قبل عالم الأسطورة طابعا أسطوريا » .[3]

« وفي تدبرنا للرمز الشعري ينبغي أن يدخل في تقديرنا بعداني أساسيان هما التجربة الشعرية الخاصة والسياق الخاص » .[4]

---

[1] تطور الشعر العربي الحديث في العراق، علي عباس علوان: المرجع نفسه، ص 135-136.

[2] الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص59.

[3] المرجع نفسه، ص199.

[4] المرجع نفسه، ص201.

ومهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية فإنها حين يستخدمها الشاعر المعاصر، لابد أن تكون مرتبطة بالحاضر بالتجربة الحالية وكذلك الأمر بالنسبة للأسطورة وللشخوص أسطوريين فتعامل الشاعر المعاصر مع الأسطورة القديمة أو مع شخوصها ينبغي أن يخضع لنفس المبادئ التي تحكم استخدام الرمز الشعري.

ذلك أن الأسطورة« أقرب إلى أن تكون جمعا بين طائفة من الرموز المتجاوبة وفي ضوء هذه المقدمات يحق لنا أن تتأمل رموز الشعر المعاصر القديم منها والجديد والأسطوري منها وغير الأسطوري، لندرك مدى توفيق الشاعر أو إخفاقه في استخدامها، استخداما شعريا بحق »[1]

ومنه نستنتج أن البعد النفسي أو التجربة الشعورية هي التي دفعت الشاعر المعاصر إلى البحث عن وسائل جديدة للتعبير؛ فالصورة الشعرية عندهم تشمل الصورة البلاغية كما تتجاوزها إلى الصورة الرمزية والأسطورية والأقنعة والتنا..... وغير ذلك.

كما أنها قد تتجاوز الحاضر إلى الماضي وتتجاوز الحاضر والماضي إلى المستقبل وهي فوق ذلك ليست جاهزة سلفا وإنما تنتج من خلال علاقة المفردات بعضها ببعض فهي خلق وابتكار وإبداع.

[1] الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث(السياب، نازك، البياتي)، محمد علي كندي: ص28.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: وسائل التصوير عند محمود درويش

*الصورة البيانية

أ- التشبيه

ب-الإستعارة

ج- الكناية

الصورة الفنية في شعر محمود درويش "لماذا تركت الحصان وحيدا":

نعالج في هذا الجانب مستوى الصّورة في شعر "محمود درويش" الفلسطيني لبيان الوسائل الأساسية في بناء صورته الفنية، وارتأينا أن يكون محور الدراسة منصب على المحاور الثلاثة، التي يتشكل منها علم البيان والمتمثلة في الصّورة التشبيهية، والإستعارية والكنائية، فمن يتصفح ديوان "محمود درويش" يجد أنه شاعر مطبوع ذا شاعرية فده بحكم تكوينه الأدبي وحسه الشعري القوي في ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيدا".

الصورة البيانية:

وتتجلى في ثلاثة محاور أساسية:

أ/ التشبيه:

إن للتشبيه قيمة كبيرة في تراثنا النقدي البلاغي لما له من حضور قوي في الإنتاج الأدبي على مرّ العصور المختلفة، والتشبيه أحد الأركان الأساسية التي يقوم عليها عمود الشعر العربي في النقد القديم.

وسيكون الإهتمام منصبا على تحليل ما نجده من صوّر تشبيهية وهذا الأخير عنصرا هاما من عناصر الصّورة الشعرية في معظم الموضوعات التي تطرق إليها.

-قصيدة: "أرى شَبَحِي قَادِمًا من بعيد"

أُطِلُ كَشُرْفَةِ بَيْتِ، عَلَـــــــى مَا أُرِيْدْ[1]

تشبيه مرسل، دكرت الأداة(الكاف) والمشبه(أنا) وحذف المشبه به.

فهو هنا استخدم لفظة "أُطِلُ": ليطِلَ به على شيء خارجي "الشرفة".

[1] لماذا تركت الحصان وحيدا، محمود درويش، رياض الزين للكتب والنشر، د. ط، د. ت، ص11.

فبلاغة التشبيه إلى المشبه لأنه هو الذي يستوحي ما يتعلق به فالتشبيه هنا هو بيان حال المشبه.

أُطِــلُ عَلَى أَصْدِقَائِيْ وَهُمْ يَحْمِلُوْنَ بَرِيْدْ.

المَسَـــــــاءِ: نَبِيـــذًا وَخُبْـــــزًا.

وَبَعْـــــضُ الروَايَاتِ وَالأُسْطَـوَانَاتْ.

أُطِلُ على نَوْرَيسِ، وَعَلَى شَاحِنَاتِ جُنُودْ.

تُغَيّرُ أَشْجَـــــــــارَ هَذَا المَكَـــــانْ[1]

ففي البيت الأول شبه البريد بالخبز والنبيذ، فالمشبه هو النبيذ والمشبه به الخبز، فالنبيذ دلالة على شيء كمالي، أما الخبز يدل على القوت.

وهنا تقرير بحال المشبه "البريد" وذلك بتمكينها وتوثيقها في ذهن السامع ولإظهارها في صورة أوضح.

أُطِلُ كَشُرْفَةِ بَيْتِ عَلَى مَا أُرِيْدْ.[2]

دكر الأداة(الكاف) والمشبه(أنا) أي الشاعر، وحذف المشبه به على سبيل التشبيه المرسل.

فبلاغة التشبيه تكمن في تقرير حال المشبه بتوثيقه في دهن المتلقي.

إن النبرة الأولى هي ذلك المحفز التراكمي الكامن في فعل(أطلُ) وما يولده من شبكة دلالية تتناسل أحداثها في القصائد الأخرى من المجموعة، وأما تكرار لازمة(أطِلُ) إلا عاملا توكيديا للمسافة الكامنة، بين كفعل جَانِس الحركة المستمرة بأطلال(أرى) و(شبحي)

[1] المصدر نفسه، ص11.

حيث تغير حركة النصوص لتنزلق في مسرح(أُطّلُ) الماضي عن طريق بثه فيها روحا أخرى حرّضتها على التداخل مع نسق القصّيدة عبر ثلاث منحنيات بيانية.

1) الإطلال على الخارج الموضوعي(أطلُ، كشرفة بيْتِ على ما أريد) أطل على نورس وعلى شاحنات جنود).

2) إلاطلالة على الداخل الذاتي(أطلُ على صورتي وهي تهرب من نفسها)،(أطلُ على جسدي خائفا من بعيد)

3) إلا–طلالة على اللغة(أطلُ على المفردات انقرضت في لسان العرب في لسان العرب أطل على لغتي بعد يومين).

ب/ الإستعارة:

تعد الإستعارة إلى جانب التشبيه وسيلة بيانية تساهم في تصوير المعنى وإبرازه للمتلقي بطريقة غير مباشرة إيحائية باعتبارها انزياح باللغة عن موضعها الأصلي الذي جاءت به، ومما نلمحه من دواوين الشعراء أن الإستعارة إحتلت مكانة كبيرة في شعرهم فوظفوهما كثيرا في إبداعاتهم الأدبية والفنية، وهذا ما جعل الصورة الإستعارية من أبرز الظواهر الفنية للشعر.

أُطِّلُ عَلَى نَوْرَيسٍ وَعَلَى شَاحِنَاتِ جُنُوْدِ

تُغَيْرُ أَشْجَـارَ هَـــــذا المكَـــــــانْ.

أُطِلُ عَلَـــــــى كَلْـــــبِ جَارِيْ المُهَاجِرْ.

مِنْ كَنَدَا، مُنـــــــدْ عَـــــامٍ وَنِصْفْ.[1]

[1] المصدر نفسه، ص12.

إستعارة مكنية: حذف المشبه به وهو(الإنسان) وأبقى على قرنية دالة عليه وهو(أطِلُ): فالنورس المرتبط بالبحر يجسد الثبات، في حين تحاول شاحنات الجنود أن تضع مكانا جديدا يناسب القادمين من كندا إلى فلسطين، فيكون النورس دالا على حضور الذات الدينامي لكي يرتبط بمرجعياتها المكانية، في حين تشكل الشاحنات النقيض الذي يحاول تدمير تلك المرجعيات.

تكمن بلاغته في: تناسي علاقة المشابهة بين المشبه والمشبه به وإلهام المتلقي بأنه لا فرق بينهما، في هذا إبتكار لصورة المشبه، بحيث تكون بعيدة عن الأدهان، ولا تجول إلا في دهن الأديب.

أُطِلُ عَلَى الوَرْدَةِ الفَارِسِيّةِ تصْعَدْ[1]

فوْقَ سِيَـــــاجْ الحَـــــــــدِيْد.

استعارة مكنية حيث حذف المشبه به وهو الإنسان وأبقى على قرينة دالة عليه وهو الصعود.

(فالوردة الفارسية) المتشبعة بالإيحاءات المتصوفة والمورية ل(الزهرة الذهبية) كدال خفي على(الريح).

تكمن بلاغته في تجسيد وتشخيص المعاني المجردة لأجل البيان والتوضيح.

أُطِّـــــــلُ على شَجَرِ يحـــــرسُ اللّيْلَ من نَفْسِهِ

ويَحْـــــــرُسُ نَـــــوْمَ الذّينَ يَحُبّونـــــــني مَيتًا

أُطّــلُ عَلَى الرّيحِ تَبْحَثُ عن وطَنِ الرّيحِ في نَفْسِهَا[2]

[1] المصدر نفسه، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص13.

إستعارة مكنية حيث حذف المشبه به وأبقى على قرينة دالة عليه وهو الفعل(يحرس) والحراسة خاصة بالإنسان، وكأن الشاعر أراد أن يحرس العتمة التي بات يخشى عليها من الخطر والمألوف أن الإنسان يخشى من الليل وإيماءاته المظلمة أما الخشية على الليل فهي حالة تجسم الخطر وتجعله بعدا إشباعيا يخاف منه الليل ذاته ولا يبقى الحارس غير(الشجر) بما تحمله هذه اللفظة من رمز لون(أخضر).

تكمن بلاغته في: تجسيد وتشخيص المعاني المجردة لأجل البيان والتوضيح وذلك بتشبيه أشياء مادية بأشياء معنوية.

وفي قول الشاعر:

أُطِلُ عَلَى المُفْرَدَاتِ التِي انْقَرَضَتْ فِي لِسَانِ العَرَبْ[1]

استعارة مكنية حيث حذف المشبه به وأبقى على قرينة دالة عليه وهو الإنقراض وفي تلك المفردات الموسومة بها العرب والتي لم يعد يجدها الشاعر فيهم(الحرية، الكرامة، الشرف، الشجاعة، الكرم...إلخ)

تكمن بلاغتها في: ترك أثر تقني في نفوس القراء بواسطة الإبداع، فالشاعر شكل لنا صورة جميلة بتصويره للمفردات وهي أشياء معنوية بأشياء مادية وهي تحتاج إلى الدقة في التصوير.

أُطَّلُ عَلَى شَبَحِي

قَادِمًا

مِنْ

بَعِيْدْ[2]

[1] المصدر نفسه، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص14.

إستعارة مكنية حيث حذف المشبه به وهو الإنسان وأبقى على قرينة دالة عليه وهو(أطَّلُ) حيث يختزل الشاعر الفاعل(أطَّلُ) وهو(الذي رأى كل شيء) المتعادل مع الفعل الرؤيوي(أرى) من خلال قول الشاعر: "**أرى شَبَحِي قَادِمًا من بعيْدْ**".

حيث تصبح الرؤيا هنا بمثابة إطلالة، أما كلمة(شبحي) فهي أساسية في تشكيل المعنى الخاص ببناء السيرة، لأن هذا الكائن الذي يحاول الشاعر تشكيله وبعثه على عالم الماضي، لا يستطيع صياغة ذلك الماضي بدقة، بقدر ما يهدف إلى تقديم صورة موازية له، حيث تحل كلمة أطل محل كلمة أرى، وتجيء خاتمة المشهد رغبة واضحة في استدعاء ملامح السيرة الذاتية للشاعر.

تكمن بلاغته في ترك المجال لخيال القارئ للإبداع في الصورة وتشكيلها كيف ما شاء فالشبح شيء معنوي وشخصيته غير محددة والقارئ يستطيع استنتاجه كيفما يشاء.

ج/ الكناية:

وللكناية أيضا أهمية لا تخفى عن عناصر البيان الأخرى من استعارة وتشبيه فهي وسيلة تعبيرية موحية بأوسع المعاني وأدقها في ألفاظ موجزة، وتعتبر أسلوب من أساليب البيان لها أهمية بالغة في تشكيل الصورة الشعرية للعمل الفني شأنها في ذلك شأن الإستعارة والتشبيه لقيمتها البلاغية وقدرتها الفائقة على التصوير الفني.

أُطَّلُ عَلَى إمْرَأَة تَتَشَمَسُ فِيْ نَفْسِهَا.

أُطَّلُ عَلَى مَوْكِبْ الاَنْبِيَاءْ القُدَامَـــىْ

وَهُمْ يَصْعَدُنَ خُفَاةً إِلَى أورشليـــــم[1]

كناية: وهي كناية البحث عن الوطن وهي قيمة مفقودة أي فقدان الوطن معنويا(الإغتراب) تكمن بلاغة الكناية في هذه الأبيات: تقوية المعنى عن طريق تقرير حقيقة مصحوبة بدليل وذلك ذكره للأنبياء، ولأورشليم.

[1] المصدر نفسه، ص11.

وأَسْأَلُ هَلْ مِنْ نَبِي جَدِيدْ

لِهَذَا الزّمَـــــانِ الجَدِيدْ؟[1]

كناية: فالشاعر يعرف تماما أنه لا نبي جديد...ولكن(النبي).

تكمن بلاغة الكناية في هدين البيتين في الإيجاز والإختصار بدليل أنه أغلق المجال بأسئلة لا إجابة لها.

هنا تمركز رمزا للسؤال عن إمكانية وجود مصدر إنساني تغييري ملائم لهذا العصر الموجود بالفساد والظلم والباطل.

أُطِلُ عَلَى صُورَتِي وهِي تَهْرِبُ مِنْ نَفْسِهَا.

إِلَى السّلّمِ الحَجَرِي، وتَحْمِلُ مِنْدِيلُ أمِـــي

وتَخْفِقُ فِي الرّيح: مَاذَا سَيَحْدُثُ لَوْ عُدْتُ.

طِفْلاً؟ وعُدْت إِلَيْـــكَ....وَعُـــدْتِ لِي.[2]

كناية عن القيم: فالشاعر يشير إلى إشكالية مهمة في تشكيل السيرة الذاتية، تتمثل بعلاقة المرء بماضيه، أو بطفولته على وجه التحديد، فاستعادة الذكريات عملية صعبة، لذا تغدو كتابة السيرة تعويضا عن زمن هارب، وتعويذة من موت داهم فهي بمثابة الهروب من الذات وعدم المواجهة بفقدان معالم الهوية.

تكمن بلاغة الكناية: أنها تضع المعاني في صور محسوسة(تجسيد المعاني المجردة) مثلا: "الصُوَرْ" أشياء مادية جسدتها في شكل أشياء معنوية.

أُطّلُ عَلَى هُدْهُدْ مَجْهَدٍ مِنْ عِتَابِ المَلَكْ

أُطّـــلُ عَلَـــى وَرَاءَ الطبيـــعـَةَ.

أُطّلُ علَى جَسَدي خَائِفًا مِنْ بَعِيـــــدْ.[3]

كناية عن نهاية الحرب(أعقاب الحرب).

---

[1] المصدر نفسه، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص13.

[3] المصدر نفسه، ص13.

تكمن بلاغتها في أنها تضع المعاني في صور محسوسة(وتجسيد المعاني المجردة) في قوله "أطل على جسدي خائفا من بعيد" فقد أعطى الشاعر للجسم وهو شيء "مادي" صفة الحياة إذ نسب له صفة "الخوف".

ونلحظ أن محمود درويش قد استخدم تقنيات حديثة في التصوير مخترقا نيران الرموز حيث يطالعنا، الرمز ومنذ العنوان بطريقة استفهامية ولا تصب هذه الطاقة المتحررة في الرمز وحده، بل تتجاوزه تاركا لنا الرمز ككهف نعبر منه الدال إلى الدلالة، ومنه فإننا نستكشف كيف تتلاقى الرموز المورثة والمبتكرة لتتناص مع الأسطورة كذاكرة خلفية متفاعلة مع الصورة الدرويشية.

فمن الرموز المستحضرة من الموروث الأسطوري(السومريون)،(اسخ يلوس)، أما الرموز المستحضرة من الموروث الديني(زكريا، هدهد سليمان).

ومن الرموز المستحضرة من الموروث الشعري(أبو الطيب المتنبي، الفرس، الروم أنطونيو) وصراعات طاغور.

ومن الإنزياحات المستحضرة من الموروث الديني(أطّلُ على جدع زيتونة خبأت زكريا).

بما في هذا الإنزياح من استبدال واضح بين(النخلة) وبين(مريم) و(عيسى).

فالزيتونة تساوي الأرض كما تساوي فلسطين ظهر هذا الإستبدال كبعدا ثانيا للجملة التي رغبت بإيصال محملها المباشر أيضا(زكريا).

فنجد الشاعر يتوحد بروحه وجسده وشبحيته مع(زكريا) بالإضافة إلى تضمن فضاء جغرافي انعكس بين(مصّر) و(أورشليم) وهم يصعدون حفاة إلى(أورشليم).

ومن الرموز نجد كذلك حصان النشيد هذا الرمز من إيماء إلى(الشعر) ذاته وإلى(حصان طروادة) وإلى الجزء الأخير من عنوان المجموعة(الحصان وحيدا) وإلى فجوة التغير المبثوثة من القصيدة:

الرِّيحُ تَبْحَثُ عَنِ وَطَنِ الرِّيحْ فِي نَفسِهَا.[1]

[1] المصدر نفسه، ص14.

وهي عبارة عن الغوص في الذات واكتشاف أسرارها(أناها) بين الشعر والملحمة(الحصان).

ونجد كذلك من الرموز "المد والجزر" وهذا ما يدل على استمرار الحياة رغم بدئها من جديد.

فالمرأة والزيتونة والحرية والوطن تمثل الذات الشاعرة.

رغم هذا التشابك الدلائلي إلا أن قصيدة(أرى شبحي قادما من بعيد) لم تخلُ من اللغة المباشرة، مع إضفاء صبغة من خلال الرموز المستحضرة في القصيدة.

مجموعة: "فضاء هابيل".

قصيدة: "سنونو التتار".

أولا: التشبيه:

عَلَى قَدْرِيْ خَيْلِيْ يكون المسَاءُ، وكَانَ التَتَــارْ

يَدُسُونَ أَسْمَاءَهم في سُقُوفِ القُرَى كَالسُنُونُوْ

وكانـــــوا ينامون بين سنابلنا آمِنِيْـــــنَ.[1]

فهنا تشبيه بليغ، فالمشبه هو "التتار"، ووجه الشبه "الدَّسّ" شيء في سقوف القرى، والأداة هي "الكاف".

فقد أجرى الشاعر مقارنة بين الماضي والحاضر، حيث كانت السكينة والأمان، وحل محلها الظلم، والخوف، كالسنونو الذي كان يلجأ إلى سفوف البيوت ليحتمي بها.

تكمن بلاغة التشبيه في بيان حال المشبه: ونعني بها الصفة التي هو عليها وذلك إذا المتلقي يجهل صفة المشبه عندها.

فالمتلقي يجهل سبب توظيف الشاعر للمتلقي.

[1] المصدر نفسه، ص58.

وفي قوله:

لَنَّا حـــُلُمٌ وَاحِدٌ: أنّ تَمـــــرَ الهَوَاءْ

صَدِيقًا، ويَنْشُرُ رَائِحَةْ القَهْوةُ العربــيةُ

فَوقَ التِلاَلِ المحِيْطَةُ، بِالصَيّفِ والغُرَبَّاءْ.[1]

تشبيه بليغ الأداة محذوفة، التلال، حيث شبه الصّيف بشيء مادي يمكن أن يحاط به رغم أنه شيء معنوي حذف المشبه به، وأبقى على قرينة(أو على شيء من لوازمه) وهو التلال.

تكمن بلاغة التشبيه في: بيان حال المشبه، ونعني بها الحال أو الصفة التي هو عليها وذلك إذا كان المتلقي يجهل صفة المشبه عندها.

بِجَنَحِ سُنُوْنُوَةٍ، واتَسَعَتْ، أَنَّـــا حُلْمِيْ...

فيْ الزُحَامِ اِمْتَلأَتْ بِمِرْآةِ نَفْسِيْ وَأَسْئِلَتِيْ[2]

تشبيه بليغ بإضافة المشبه إلى المشبه به، فالنفس المشبه والمرآة مشبه به والأداة محذوفة وتكمن بلاغته في تشبيه شيء معنوي(النفس) بشيء مادي(المرآة).

تكمن بلاغته: في تقرير حال المشبه: أي تمكنها وتوثيقها في دهن السامع بإظهارها في صورة أوضح وأقوى.

وفي قوله أيضا:

وَفِيْ عُزْلَتِيْ طُرُقٌ لِلْحَجِيْجِ إِلَى أُوْرَشْلِيْمْ-

الكَلاَمُ المُنــتَفُ كَالرِيْشِ فَوْقَ الحِجَارَةِ.[3]

تشبيه: الكلام مشبه، والأداة الكاف ووجه الشبه "المنتف" فالشاعر يتحدث عن أصالة وطنه وأنه ملك لهم، لا يدعي المستعمر، فهو يبحث عن هويته الضائعة.

---

[1] المصدر نفسه، ص58.

[2] المصدر نفسه، ص59.

[3] المصدر نفسه، ص60.

تكمن بلاغته في: بيان حال المشبه: ونعني بها الحال أو الصفة التي هو عليها وذلك إذا المتلقي يجهل صفة المشبه به.

مثلا في قوله:

"للحـــــجيج إلـــــى أورشليـــــــم"

لَنَّا نَحْنُ أَصْلُ اللَيَالِيْ اَلْقَدِيْمَةِ، عَادّيْنَا

فيْ الصُعُوْدِ إِلَى ظَهْرِ قَمَرِ القَــافِيَةِ.[1]

تشبيه بليغ فالمشبه القافية، والمشبه به القمر فهو شبه صورة معنوية بصورة مادية(القمر). فالشاعر هنا يبين تغير الحياة من عادات وذلك مند دخول التتار.

تكمن بلاغة التشبيه في تقرير حال المشبه: أي تمكنّها وتوثيقها في دهن السامع، وذلك بتبين عادت العرب السهر قادما، وعادات أخرى جُبِلُ عليها.

مِـــــنْ عَــلَمٍ، فَلْيَكُنْ هَكَـــــذَا عَارِيًّا

مِنْ رُمُوْزِ تَجعَدُهُ...ولْنَكُـــــنْ هَادِئِيْنَ

لَئِلاَ نُطَيْرَ أَحْلاَمَنَا فَوْقَ قَافِلَةِ الغُرَبَاءِ[2]

تشبيه: حيث شبه الأحلام وهي شيء معنوي بالعصفور الذي يطير وهو شيء مادي محسوس، فالشاعر هنا يبحث عن الحرية.

تكمن بلاغته في تحسين صورة المشبه، وذلك بتحسينها في دهن السامع وذلك بإلحاقها بصورة حسنة، فقد شبه الشاعر الأحلام، بالعصفور الذي يطير وهنا تحسين للصورة.

وفي قوله:

لنّـــــــا حُلْمٌ وَاحِدٌ: أَنَّ نَجِدُ

حُلْمـــــنَّا كَانَ يَحْـــــــمِلُنَا

مِثْلَمَا تَحْمِلُ النَجْمَةُ المَيْتِيْنَ[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص60.

[2] المصدر نفسه، ص61.

[3] المصدر نفسه، ص61.

تشبيه تام المشبه "نحن"، والمشبه به "النجمة"، والأداة "مثلما" ووجه الشبه الحمل(طريقة الحمل)، وغرضه التخلص من المعاناة والسجن الدائم والمقيد والبحث عن الحرية الأسمى التي طال إنتظارها.

تكمن بلاغته في تقرير حال المشبه: أي بتمكنها، وتوثيقها في دهن السامع وذلك بإلحاقها وإظهارها في صورة واضحة وأوضح وأقوى.

ثانيا: الإستعارة:

فِيْ الزُحَامِ اِمْتَلأَتْ نَفْسِـــيْ وَأَسْئِلَتِيْ.

عَنْ كَوَاكِبِ تَمْشِيْ عَلَى قَدَمِ مَنْ أُحِبْ...[1]

استعارة مكنية، شبه الكواكب بشيء مادي له أرجل يمشي بها، حذف المشبه به وهو هذا الشيء الذي يمشي، وأبقى على قرنية تدل عليه وهو فعل المشي.

تكمن بلاغة الإستعارة في هذين البيتين: في ترك أثر فني في نفوس القراء بواسطة الإبداع في الصور وإضافة قراءات أخرى للأبيات عن طريق التنقيط.

وفي قوله أيضا:

الكَلاَمُ المُنَتَفُ كَالــرّيْشِ فَوْقَ الحِــجَارَةِ،

كَمْ مِنْ نَبِيَّ تُرِيْدُ اَلمَدِيْنَةَ كَيْ تَحْفَظَ اِسْمَ.

أَبِيْهَا وَتَنْدَمْ: "مِنْ غيْرِ حَرْبٍ سَقَطَـــتْ"؟

وَكَمْ مِنْ سَمَاءِ تُبَدَلْ، فــي كُلِ شَـــعْبٍ.

لِيُعْجِبَـــــهَا شَالُــهَا القُرْمُـــــــزِيُ؟

فَيـــــــــا حُـــــلُمِـــــيْ.[2]

استعارة مكنية حذف المشبه به وهو "الإنسان" وأبقى على لازمة من لوازمه وهي الإرادة التي يريدها.

[1] المصدر نفسه، ص58.

[2] المصدر نفسه، ص59.

"وكم من سماء تُبَدَلُ": إستعارة مكنية حيث شبه السماء بامرأة وحذف المشبه به وهي "المرأة" والقرينة الدالة على ذلك في لفظة "المرأة" بمعنى "شالها القرمزي".

تكمن بلاغة الإستعارة: في تجسيد وتشخيص المعاني المجردة لأجل البيان والتوضيح، فقد جسد الشاعر الكلام وهو شيء معنوي بشيء مادي "الريش"، وكذلك جسد "المدينة" وهي(مادية) بإنسان، يريد ويتنفس ويحيى.

فالشاعر في هذه الأبيات يقدم أدلة على أن فلسطين من حق الفلسطينيين منذ الأزل بقوله: كم من نبي تريد المدينة كي تحفظ اسم أبيها.

وفي قوله:

نُصَدَّقُ أَحْـــلاَمَنَا، ونُكـــــذَّبُ أَيَامَنَا،

فَأَيَامَنَا لَمْ تَكُنْ كُلّهَا مَعْنًا مُنْذُ جَاءَ التَّتَارِ،

وَهَـــاهُمْ يَعُـــــدّونَ أَنْفُسَهُمْ لِلرّحِيْلِ.[1]

ففي نصدق أحلامنا إستعارة مكنية، حيث شبه الأحلام بالإنسان الذي يمكن أن يكون صادقا، وفي نكذب أيامنا إستعارة مكنية أيضا شبه الأيام بالإنسان الذي يمكن أن يكذب غرضه الإتيان بصورة جديدة غير مألوفة: تجسيد معنوي.

تكمن بلاغة الإستعارة في: تناسي علاقة المشابهة بين المشبه والمشبه به، وإيهام المتلقي بأنه لا فرق بينهما أي(الأحلام والإنسان) وفي هذا إبتكار لصورة المشبه به بحيث تكون بعيدة عن الأدهان.

وفي قوله:

وَيَنْسَوْنَ أَيّامَنَا خَلْفَهُمْ، وَسَنَهْبِطُ عَمَا قَلِيْل.

إِلَى عُمْرِنَا فِي الحُقُولِ، ونَصْنَـــعُ أَعْلاَمَنَا.

مِنْ شَرَائِفِ بَيْضَـــــاءُ، إِنْ كَـــــانَ لاَبّدَ

مِنْ عَلـــــَمِ، فَلْيَكُـــــــنْ هَكَذَا عَارِيًا.[2]

---

[1] المصدر نفسه، ص59.

[2] المصدر نفسه، ص60.

إستعارة مكنية: "وسنهبط عما قليل"، شبه العمر بشيء مادي يمكن النزول إليه، فالشاعر يبحث عن الحرية والاستقلال بدليل قوله: "شَرَائِف بيضاء".

تكمن بلاغة التشبيه في ترك أثر فني في نفوس القراء بواسطة الإبداع في الصور وتناسقها وإعطاء إبداع جديد في تشكيلها.

ثالثا: الكناية:

يَدُسُـــــوْنَ أَسْمَـــــــاءَهُمْ فـــــي سُقُـــوْفِ القـــــرَى كَالسُنُوْنُوْ،

وَكَانـــــوُا ينامـــــونَّ بَيْـــــنَ سنابلنـــــا آمنيـــــن آمِنِيْـــــنَ

ولا يَحْمِلُوْنَ بِمَا سَوْفَ يَحْدُثُ بَعْدَ الظهيرة، حِيْنَ تَعُودُ السَمَاءُ، رُوَيْدًا، رُوِيدًا.[1]

بين سنابلنا آمنين: كناية عن الأمن الذي كان يعيشه الفلسطينيين، والذي أصبح خوف وضمار.

وبعد الظهيرة: كناية عن المستقبل الغامض، فالشاعر يتطلع إلى مستقبل أفضل حال من الإستعمار.

وتكمن بلاغة الكناية في أنها تضع المعاني في صور محسوسة، تجسيد المعاني المجردة في قوله "يدسون أسماءهم". إلى أهلها في المساء.

فالمساء: كناية عن السكينة والهدوء الذي أصبح عند الفلسطينيين بمثابة حلم حيث تكمن بلاغتها في الإيجاز والإختصار، حيث كلمة واحدة أو معنى واحد يحمل أكثر من دلالة وهنا فيه ضغط للمعنى المراد توصيله.

وفي قوله أيضا:

لِيُعْجِبَها شَعْرُهَا القُرْمُزِيُ، فيا حُلُمِيْ...

لاَ تُحَـــــدِقْ بِنَّـــــا هَكَـــــذَا !

لاَ تَكُـــــنْ أَخِـــــرَ الشُهَـــــدَاءِ ! [2]

[1] المصدر نفسه، ص59.

[2] المصدر نفسه، ص59.

لا تحدق بنا: كناية عن التفرس في الشيء، أخر الشهداء: كناية عن انتهاء الحرب وانتهاء التضحيات حيث تكمن بلاغته الكنائية في تقوية المعنى.

أَخَافُ عَلَى حُلُمِيْ مِنْ وُضُوْحِ الفَرَاشَـــــةِ

وَمِنْ بُقَعِ التّــوتِ فَوْقَ صَهِيْلِ الحِصَـــــانْ

أَخَافُ عَلَيْهِ مِنْ الاَبِ والابن والعَـــــابِرِيْن

عَلَى سَاحِلِ الاَبْيَضِ المُتَوسِّطِ بَحْثًا عَنْ الآَلِهَة

وَعَـــــنْ ذَهَـــــبِ السّــــــابِقِـــــينَ

أَخَـــــافُ عَلـــــَى يَـــــدِيْ مِنْ يَـــدِيْ[1]

فوضوح الفراشة كناية عن الضعف وعدم القدرة على الإستمرار فالشاعر يخاف على حياته من بقع التوت والمستعمر والخوف على التراب الذي هو حق الفلسطينيين، حيث تكمن بلاغته في تقوية المعنى، عن طريق تقرير حقيقة مصحوبة بدليل.

وَهَاهُـــمْ يَعـــــُدّونَ أَنْفُسَهُمْ لِلرّحِيل

وَيَنْسَوْنَ أَيَامَنَا خَلْفَهُمْ وَسَنَهْبِطُ عَمّا قَلِيْل

إِلَى عُمْرِنَا في الحُقُول، وَنَصْنَعُ أَعْلاَمَنَا.[2]

وهي كناية عن الماضي، فبذهاب التتار عادت المياه إلى مجاريها وعاد الشعب إلى ما كان عليه، ورجوع الحياة من جيد، ويصنع لشعبه هوية وتكمن بلاغته الكنائية في الإيجاز والإختصار.

قصيدة البئر: من مجموعة "**فوضى على باب القيامة**".

أ) التشبيه:

ربما امتلأت سماءً، ربَّما فاضت عن المعنى وعَنْ

أمثولة: الراعـــــي، سأشربُ حفنـــة من مائها.[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص61.

[2] المصدر نفسه، ص61.

[3] المصدر نفسه، ص68.

تشبيه بليغ، حيث شبه السماء بشيء نستطيع ملئه ويفيض فالمشبه "السماء"، والمشبه به(البئر) وهو محذوف.

فاستخدام الشاعر للبئر هنا تشير إلى عمق العلاقة بينه وبين أرضه، وقدم هذه العلاقة ليس كل بئر يمثل هذه العلاقة وتكمن بلاغته في بيان حال المشبه.

عن حجر: سلامًا أيها الحجَرُ الصغير !العلنّا كنّا جناحي طائر مازال يوجعنا، سلاما.

تشبيه بليغ: حيث شبه الحجر بإنسان يتكلم، فالمشبه "الحجر"، والمشبه به محذوف، وأبقى على قرينة دالة على ذلك(سلاما)، فالشاعر هنا يقدم دليل على قدم العلاقة بينه وبين أرضه.

لك الغبارُ، لعلنّا كنّا هنا وترى كمــانِّ

في وليمة حارسات اللازورد، لعلنّا كنّا

دْراعـــــــــيْ عـــــاشـــــــــق.

قَدْ كُنْتُ أَمْشِيْ حَذْوَ نَفْسِيْ: كُـــــنْ قَوِيًا

يَا قَرِيْنِي، وَارْفَعْ المَاضِيْ كَقَرْنَيْي مَاعِزْ

بِيَدَيْكَ وَإِجْلِسْ قُرْبَ بِئْرِكَ، رُبَّمَا إِلْتَفَتْتَ.[1]

تشبيه بليغ، فقد شبه الشاعر نفسه بقرينه الذي يسانده فالمشبه الشاعر، والمشبه به القرين والأداة "الكاف"، فالشاعر هنا يشجع قرينه، ونسيان الماضي واليأس الذي مر به الشعب وتكمن بلاغته في بيان حال المشبه، ونعني بالحال الصفة الذي يمر بها الشاعر وبيانها إلى المتلقي الذي يجهل حالته.

إِلَيْـــــكَ أَيَائِلُ الوَادِيْ....وَلاَحَ الصّوْتُ

صَوْتُكَ صُورَةُ حَجَرِيَة لِلْحَاضِرِ المَكْسُورِ.[2]

[1] المصدر نفسه، ص69.

[2] المصدر نفسه، ص69.

تشبيه بليغ: حيث شبه الشاعر صوت القرين، بصورة حجرية للحاضر المكسور، فالشاعر هنا عقد مقارنة بين الماضي والحاضر، الحاضر الذي يسمع فيه صوت المغلوب والمظلوم ولا يستنجد به، تكمن بلاغته في تقرير حال المشبه، وتوثيقها في دهن السامع بصورة واضحة.

وَاسْمِيْ يَرِنّ كَلِيْرَةِ الذّهَبِ القَدِيْمَةِ عِنْدَ

بَابِ البِئْرِ، أَسْمَعُ وَحْشَةُ الأَسْلاَفِ بَيْنَ

المِيْمِ وَالوَاوِ السّحِيْقَةِ مِثْلُ وَادٍ غَيْرَ ذِيْ.[1]

فقد شبه الشاعر جدور اسمه وقدمه، بالليرة الذهب القديمة، وسماعة وحشة الأسلاف فالمشبه هو الاسم، والمشبه به ليرة الذهب والأداة الكاف، فالإنسان هو الذي يستوحي ما يتعلق به، تكمن بلاغته في تقوية المعنى.

الأَرْضُ خَارِجَ أَرْضِهَا، وإِسْمِيْ يَرِنّ عَلَى خُطَايَّ

كحَـــــدْوَةِ الفَرَسِ: اقْتَرِبْ...لأَعُوْدَ مِنْ هَـــذَا.[2]

تشبيه بليغ: حيث شبه رنين اسمه بحدوة الفرس فالمشبه "رنين الاسم"، والمشبه به "حدوة الفرس"، والأداة "الكاف"، فالشاعر يشعر بالحزن الشديد فهو على الرغم من أنه ابن وطنه إلا أنه يعيش كالغريب عنه.

تكمن بلاغته في تقوية المعنى وتوضيحه.

ب/ الإستعارة:

حَولَ البِئرِ فِي مَاءِ الفــراشة !أرفعُ الطيُّونَ

عن حجرٍ: سلامًا أيها الحَجَرُ الصغيرُ !العلنَّا.[3]

[1] المصدر نفسه، ص70.

[2] المصدر نفسه، ص70.

[3] المصدر نفسه، ص68.

إستعارة تصريحية، فالمشبه به ماء الفراشة، والمشبه به محذوف فهذا البئر حسب الشاعر سر الأسرار وملتقى كل مفردات الوطن تشرب من مائه وتستوطن محيطه، فالفراشة ترتاده والطيون ينبت عند حفافيه وتكمن بلاغته في الإيجاز في الكلام.

كنّا جناحـــــــيْ طائرٍ مازال يوجــعنا، سلامًا

أيّها القمر المحلقُ حول صورتِهِ التي لن يلتقي.[1]

إستعارة مكنية: المشبه القمر، والمشبه به محذوف وأبقى على قرنية دالة(المحلق حول صورته).

فحتى القمر المشاع في نظر الشاعر لا يستموأ النظر إلى صورته إلا في ماء هذا البئر فكان القمر قد أعلن توبته وأوبته فهو فلسطيني الأصل والمنبع والتاريخ وتكمن بلاغته في البيان والتوضيح.

بيــديك، واجلسُ قرب بئرك، ربّما إلتفتت

إليـــــك أيائلُ الوادي...ولاح الصـــــوت.

صَوْتُكَ صُورَةُ حَجَرِيَة لِلْحَاضِرِ المَكْسُورِ...[2]

إستعارة مكنية: فالمشبه "أيائل الوادي"، والمشبه به محذوف، فالشاعر شبه أيائل الوادي بشخص والقرينة الدالة على ذلك "يلتفت" وتكمن بلاغته في ترك أثر في نفوس القراء بواسطة الإبداع.

وأيضا استعارة مكنية: فيقوله: للحاضر المكسور

فالمشبه الحاضر، والمشبه به محذوف والقرينة الدالة(مكسور)، فالشاعر يؤكد أن الصوت الفلسطيني لا يزال صلبا لم يهن ولم يستسلم، كما لم تستسلم الأحجار في عالم الآثار وتكمن بلاغته في تجسيد وتشخيص المعاني المجردة لأجل البيان والتوضيح.

[1] المصدر نفسه، ص70.

[2] المصدر نفسه، ص70.

وقلت للذكرى: سلامًا يا كلام الجدة العفويّ

يأخذنا إلى أيّامنا البيضاء تحـــــت نعاسها.[1]

إستعارة تصريحية: وقلت للذكرى: فالمشبه محذوف، والمشبه به الذكرى، فقد شبه الشاعر الماضي المجيد.

استعارة مكنية في قوله: أيامنا البيضاء، فالمشبه الأيام البيضاء، والمشبه به محذوف وأبقى على قرينة دالة على ذلك "النعاس".

فالشاعر هنا قام بزيارة قصيرة للنسيان تذكره بما كان، فالشاعر طلب ما يكفي من الأشياء التي تذكره، لهذا فهو ليس بحاجة إليها، فهو الوطن لا يزال وما تزال أجراسه مغلقة أمامه، بالصنوبر الواقف بشموخ وما تزال الكواكب من أبناء هذا الوطن وتكمن بلاغته في الإيجاز في الكلام.

الميم والواو والسحيقة مثل وادٍ غير ذي

زرع وأخفي تعبي الودّي أعرفُ أمتـــي.[2]

استعارة تصريحية: حيث دكر المشبه به "التعب"، أما المشبه محذوف(الإنسان)، والقرينة الدالة "أخفى".

فالشاعر على الرغم ما يحصل له إلا أنه لا يزال صامدا في وجه العدو لأن طموحه أكبر من ذلك.

والأرض خارج أرضها، واسمي يرّن على خطايّ.[3]

استعارة مكنية: حيث شبه الشاعر "الاسم" وهو معنوي، بشيء مادي والقرينة الدالة على ذلك "يرنّ".

[1] المصدر نفسه، ص70.

[2] المصدر نفسه، ص70.

[3] المصدر نفسه، ص70.

فالشاعر يقر حقيقة لا طالما ظللها المستعمر وهي أحقيته بأرضه المسلوبة، وإصراره على استرجاعه لحقه الضائع. وتكمن بلاغته في ترك المجال لخيال القارئ للإبداع في الصورة وتشكيلها كيفما شاء في دهن القارئ.

ج/ الكناية:

قَدْ كُنْتُ أَمْشِيْ حَذْوَ نَفْسِيْ: كُنْ قَـــــوِيًا

يَا قَرِيْنِي، وَارْفَعْ المَاضِيْ كَقَرْنَيْ مَاعِزْ[1]

كناية عن صفة وهي الوحدة، حيث أن الشاعر يمشي مع نفسه ويحدث نفسه لأنه لم يجد أدان صاغية تسمعه وتمشي معه وتشاركه همومه وهموم الفلسطينيين وتحس بوجعهم وتكمن بلاغته في تقوية المعنى.

جَرَسِيْ عَلَى رِيْحِ الصَنَوْبَرِ

سُلَمِيّ قُرْبَ السَّمَـــــــاءِ

كَوَاكِبِيْ حَوْلَ السُطُــوْحِ.

فسلمي قرب السمـــــاء

كناية عن صفة "العــلو"

كواكبيْ حَوْلَ السطــوح[2]

كناية عن صفة "العلو" أيضا

فالشاعر هنا يبين بعد الغدر الذي لحق به وبالفلسطينيين بتخلي العرب عنهم قرر الرحيل مع نفسه بعيدا وذلك بأخذ معه أدوات قلبه وهي السُلَّمْ، والكواكب وتكمن بلاغته في وضع المعاني في صورة محسوسة، وتجسيد المعاني المحددة.

الشاعر محمود استحضر رمز جلجامش هذا الحاكم الذي تألم لموت صديقه، هذا ما دفعه للبحث عن حكيم يساعده لمقاومة الموت والبحث عن الخلود.

---

[1] المصدر نفسه، ص68.

[2] المصدر نفسه، ص68.

فالشاعر شبه نفسه بجلجامش، فمحمود درويش يطلب الخلود والبقاء، لأجل ألاف الفلسطينيين الذين ماتوا وضحوا بحياتهم للوطن، وبقاءه هو يغني التحرير والإستقرار التام للوطن.

قصيدة: تدابير شعرية: مجموعة "غرفة للكلام مع النفس"

أ/التشبيه:

القَصيْدَةْ فَوْقَ، وَفِيْ وِسْعِهَا
أَنْ تُعَـــــــلِمَنِيْ مَا تَشَاْءْ
كَـــــأَنْ أَفْتَحَ النـــــّافِذَةُ
وَأَدِيْرَ تَدَابِيْـــــرِيْ اَلمَنْزِلِيّةِ
بَيْنَ الأَسَاطِيــْرِ، فِيْ وِسْعِهَا
أَنْ تُزَوّجَنـــِيْ نَفْسَهَا...زَمَنًا.[1]

تشبيه تمثيلي: حيث دكر المشبه القصيدة، والمشبه به محذوف(المرأة) والأداة "الكاف"، لأن محمود درويش يقرأ نفسه شاعرا، والقصيدة بين يديه كائن أسطوري، قادر على إختراق اللامعقول بالمعقول وتكمن بلاغته في بيان حال المشبه.

اَلقَصِيْدَةُ مَا بَيْنَ بَيْـــن، وَفِيْ وِسْعِهَا
أَنْ تُضِيْـــئَ اللّيَالِيْ، بِنَهْـــدَيْ فَتَاةْ
وَفِيْ وِسْعِهَا أَنْ تُضِيئَ تُفَاحةٍ جَسَدَيْن
وَفـــــيْ وِسْعِـهـــا أَنْ تُعـــــيْدَ
بِصَرْخَـــةِ غَارِ دِيْنَـــا وَطَنـــــًا.[2]

تشبيه مرسل ذكر المشبه "القصيدة" والمشبه به محذوف، لشيء متحرك يعمل ويغير فالشاعر هنا يقرأ نفسه، بوصفه شاعرا ولكنها في عملها هذا تزيد من تغريب الشاعر عن نفسه وتكمن بلاغته في تقوية المعنى وإيضاحه.

[1] المصدر نفسه، ص98.

[2] المصدر نفسه، ص99.

الإستعارة:

لَمْ يَكُنْ لِلْكَوَاكِبِ دَوْرُ

سِـــوَى أَنـــــَهَا

عَلّمَتْنـــــي القــرَاءَة

لِيْ لُغَةُ فِـــيْ السّمَاء

وَعَلَى الأَرْضِ لِيْ لُغَة

مَنْ أَنَـــــا، مَــنْ أَنَا.[1]

إستعارة مكنية: شبه الشاعر الكواكب وهي أشياء مادية بشيء معنوي وهو الإنسان والقرينة الدالة على ذلك هي القراءة(فعل إنساني).

إن الشاعر هنا يحاور ذاته ليعيد قراءة ما كتبته الأيام فيها من سطور، ولكي يرى ما رمته الريح من ذكريات في اللغة ليحدد مكانه في هذا العالم الذي يدور فيه وتكمن بلاغته في بيان حال المشبه وهي حال الشاعر التي لم يعرف لها طريق.

لاَ أُرِيْـــــدُ الجـــَوَابَ هُـــنَا

رُبّمَا وَقَعَتْ نَجْمَة فَوْقَ صُورَتِهَا.[2]

إستعارة مكنية: حيث شبه النجمة(شيء مادي) بإنسان يقع ويرتفع فالشاعر يتطلع إلى الحرية والبحث عن الأمان والإستقرار، بعيدا عن الحرب والدمار، وذلك بالهروب من الواقع المظلم والبحث عن النور المطلق بين النجمات وتكمن بلاغته في تجسيد وتشخيص المعاني المجردة لأجل البيان والتوضيح.

رُبّمَا إِرْتَفَعَتْ غَابَةُ الكَسْتَنَا

بِيْ نَحـــــْوَ المَجرّة، لَيْلاً

وَقَالَتْ سَتَبـــــــْقَى هُنَا.[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص99.

[2] المصدر نفسه، ص99.

[3] المصدر نفسه، ص99.

إستعارة مكنية: حيث شبه الغابة(شيء جامد) بشيء يتحرك والقرينة الدالة على ذلك إرتفعت وتكمن بلاغة الإستعارة في ترك المجال لخيال القارئ للإبداع في الصورة وتشكيلها كيفما شاء.

القَصِيْـــــــدَةُ تَبـــــــعُدُ عَنّيْ
وَتَدْخُلُ مِيْنَاءَ بَحّارَةِ يَعْشَقُونَ النّبِيْذ
وَلاَ يَرْجَعُونَ إلاَ إمْـــــرَأَةِ مرّتَيْنِ
وَلاَ يَحْمِلُونَ حنِيْنَا إِلَـــى أَيّ شَيْء
وَلاَ شَجـــــنَـــــــــــــــا.

إستعارة مكنية: شبه القصيدة بإنسان، والقرينة الدالة "يدخل"، و"يعشقون النبيذ وتكمن، بلاغة الإستعارة في البيان والتوضيح.

الْقَصِيدَةُ بَينَ يَدَيْ، وَفِيْ وسْعِـــهَا
أَنْ تُدِيْرَ شُـــــــؤُوْنَ الأَسَـــاطِيْرَ،
بِالْعَمَلِ الْيَـــــــــدَوِيّْ، وَلَكِـــنَنِيْ
مُدْ وَجَدْتُ الْقَصِيْدَةُ شَرَدْتُ نَفْسِيْ
وَسَائَلْتُهَا: مَنْ أَنَا مَـــــــــنْ أَنَّا؟[1]

إستعارة مكنية حيث شبه القصيدة بإنسان يكتب تاريخه ويصوره، فالشاعر هنا يبحث عن نفسه وهويته، فالقصيدة تزيد من تغريب وتخليل الشاعر عن نفسه وتلقيه على عتبات السؤال الأزليّ: من أنا؟ وتكمن بلاغة الإستعارة في ترك المجال لخيال القارئ للإبداع في الصورة وتشكيلها كيفما شاء.

الكناية:

لِيْ لُغَـــــة فِيْ السّمَاءْ
وَعَلَى الأَرْضِ لِيْ لُغَــة
مـــَنْ أَنَا، مَـــــــنْ أَنَا.[2]

[1] المصدر نفسه، ص100.

[2] المصدر نفسه، ص98.

وهي كناية عن "العلو" والبحث عن الهوية فالشاعر يبحث عن هويته بين السماء والأرض من خلال لغته محاولا أن يعرف نفسه وتكمن بلاغة الكناية في تقوية المعنى عن طريق تقرير حقيقة مصحوبة بدليل.

وَأَبِيْ تَحْتُ يَحْـمِلُ زَيْتُونَة

عُمْرُهَـــــا أَلْفَ عَـــامْ

فـــــلاَ هِـــيَ شَـــرْقِيَة

وَلاَ هـــــيَ غَرْبِيَـــة.[1]

كناية عن الإنتماء والأصل، فمحمود درويش يعطي أدلة على انتمائه وأصله وأنه فلسطيني في قوله: وأبي يحمل زيتونة عمرها "ألف عام" وتكمن بلاغة الكناية في تقوية المعنى.

لَـــــمْ أَمُـــتْ بَـــعْـــدُ حُـــــــــبًا

وَلَكِنْ أُمّا تَرَىَ نَظَـــــرَاتِ ابنـــــــــها

فِيْ القُرُنْفُل تَخْشَى عَلَى المِزْهَرِيّة مِنْ جُرْحِهَا.[2]

كناية عن صفة: الحب والحماية، فالأصل في الأم أنها تخاف على إبنها من كل شيء فالشاعر هنا لم يجد من يهتم لأمره، ويخاف عليه، وهو وحده يكافح ويعاني من المصائد وتكمن بلاغة الكناية في تقوية المعنى عن طريق تقرير حقيقة مصحوبة بدليل.

قصيدة: أيام الحب السبعة مجموعة: "مطر فوق برج الكنيسة".

أ/ التشبيه:

يُحِبّكِ، إِقْتَرِبِيْ كَالْغَيْمَةِ...إِقْتَرِبِيْ.[3]

تشبيه حيث حذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه وهو(يحبك) فشبه الإنسان بالغيمة غرضه تقوية المعنى.

---

[1] المصدر نفسه، ص98.

[2] المصدر نفسه، ص100.

[3] المصدر نفسه، ص145.

مِنْ الغَرِيْبِ عَلَى الشُّبَاكِ يَجْهَشُ رَبيْ:

أُحِبُّهَا، انْحَدِرِيْ كَالنّجْمَةِ انْحَـــدِرِيْ

عَلَى المُسَافِرِ كَيْ يَبْقَى عَلَى سَـفَرِ:

أُحِبُّكِ، انْتَشِرِيْ كَالْعَتْمَةِ...انْتَشِـرِيْ

فِيْ وَرْدَةِ العَاشِقِ الحَمْرَاءِ، وَارْتَبِكي

كَالْخَيْمَةِ، ارْتَبِكِيْ، فِي عَزلَةِ المَلِـكِ.[1]

تشبيه: حذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه فشبه المرأة بالنجمة، العتمة، الخيمة.

ففي هذا المقطع عمد درويش إلى المقابلة اللفظية(كالنجمة، كالخيمة، كالعتمة) فالواقع الموسيقي واحد في هذه الكلمات الثلاثة وهو يطلب من المرأة بصيغة الأمر(اقتربي انتشري، انحدري، ارتبكي)، يكمن الغرض في تقوية المعنى.

أَمَرُّ بِإسْمِكِ، إذْ أَخْلُو إلى نَفَسِيْ

كَمَـــــا يَمُرّ دِمَشْقِيٌّ بِأَنْدَلُسْ.[2]

تشبيه: حذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه وهو الفعل(يمر)، (أمر)، فالشاعر إذ ما يخلوا إلى نفسه يراوده اسمها(المرأة) فالشاعر يرى أن اسمها قريب من نفسه قرب دمشق من الأندلس.

أَمُرُّ بِإسْمِكِ لاَ جَيْشَ يحاصرني

ولا بلادُ، كأني أخر الحَـــرَسِ

أو شاعرَ يَتَمَشّى في هواجِسِهِ.[3]

تشبيه: حذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه وهو(اسمك) والأداة (الكاف) فالشاعر يمر باسمها(المرأة) ولا وجود لحراس يحرصون أحاسيسه وعواطفه، وكأنه هو

[1] المصدر نفسه، ص145.

[2] المصدر نفسه، ص146.

[3] المصدر نفسه، ص147.

من يحرسها وتكمن بلاغة التشبيه في بيان حال المشبه وهي حالة الشاعر التي يتجاهلها القارئ.

ب/ الإستعارة:

الثلاثـــــــاء: عـــــنـــــقاء.

يَكْفِيْ مُرُورِكِ بِالأَلْفَـــــاظِ كَيْ تَجِدِ

العَنْقَاءُ صُوْرَتَهَا فِيْـــــنَا، وكَيْ تَلِدَ

الرّوحُ التّي وَلَدَتْ مِنْ رُوحِهَا جَسَدًا

لاَبُدَ مِنْ جَسَد لِلرّوحِ تَحْـــــــرِقُهُ

بِنَفْسِـــــهَا ولَهَــا، لاَبُدَّ مِنْ جَسَدْ

لتُظْهِرَ الرّوحُ مَا أَخْفَتْ مِـــنْ الأَبَدِ

فَلْنَحْتَـــــرِقْ، لاَ لِشَيْءِ، بَل لِنَتّحِدَا ! [1]

إستعارة مكنية: حيث حذف المشبه به وهو الإنسان وأبقى على قرينة دالة عليه وهو الروح، الجسد، فالإنسان هو الذي يخفي، إذن فبداية الأسبوع عند درويش في أيام حبه السبعة هي الإحتراق، وكأنه يريد القول إن الحب يقلب الموازين رأسا على عقب، حتى الثوابت التي لا يمكن تغييرها وتكمن بلاغة الإستعارة في تجسيد وتشخيص المعاني المجردة لأجل البيان والتوضيح.

تَزُورُكِ الأَرْضُ أَحْيَانًا لِزِيْنَتِهَا

وَلِلصّعُودِ إِلَى مَا سَبّبَ الحُلُمَا[2]

إستعارة مكنية: حذف المشبه وأبقى على لازمة من لوازمه(زيارة) حيث شبه زينة المرأة بزينة الأرض(الوطن)، وتعتبر الأرض هي الأم الثانية لكل إنسان وتكمن بلاغة الإستعارة في الإيجاز في الكلام.

[1] المصدر نفسه، ص145.

[2] المصدر نفسه، ص146.

أَصْغـــــيْ إِلَى جَسَدِيْ: لِلنّحْلِ أَلِهَة
وَلِلصّـــــهِيْلِ رَبـــَابَاتُ بَلا عَـــــدَدِ
أَنَا السّحَابُ وَأَنْتَ الأَرْضُ يُسْنِدُهَـــا
عَلَى السّيَاجِ أَنِيْنُ الرّغْبَةِ الأَبَـــدِيْ.[1]

إستعارة مكنية: حذف المشبه به وأبقى على قرينة دالة عليه(إصغي) فالشاعر يشبه نفسه بالسحاب وشبه المرأة بالأرض، وتتعاقب الأيام ويصغي الشاعر فيها إلى صهيل القصائد التي تنثال عليه من عمق روحه الشفافة وتكمن بلاغة الإستعارة في البيان والتوضيح.

الأربـــــــعـــــــــاء: نرجـــسة.
خَمْسَ وَعِشْرُونَ أُنْثَى عُمْرُهَا، وَلَدَتْ
كَمَا تُرِيد...وَتَمْشِي حَوْلَ صُورَتِـــــهَا
كَأَنّهَا غَيْرُهَا فِي المَاءِ، وَيَنْقُصُـــــنِيْ
حُبّ لأَقْفِزَ فَوْقَ البُرْجِ...وابتعـــــدت
عَنْ ظِلّهَا ليمرَّ البَرْقُ بَيْنَـــــــــهُمَا
عَمَا يَمُرّ غَرِيْبَ فِي قَصـــــــــيْدَتِهِ.[2]

إستعارة مكنية: حذف المشبه به وأبقى على قرينة دالة عليه(يمرّ) فالشاعر يخرج الأسطورة من نفسها، حيث يجعل من نرجس أنثى تبحث عن صورتها الحقيقية، على عكس نرجس الذي هام عشقا بنفسه، بعد أن رأى صورته في الماء، بينما نرجسة ينقصها الأخر الضدّ لترى نفسها، فالإنسان لا معنى لوجوده في الفراغ والوحدة وتكمن بلاغة الإستعارة في توضيح المعنى.

[1] المصدر نفسه، ص146.
[2] المصدر نفسه، ص146

إِذَا ذَهَبْتِ بَعِـــيْدَا، عَـلّقِيْ حُلُمي
عَلَى الخِزَانَةِ ذِكْرَى مِنْكِ أَوْ ذِكْرَى
مِنّي سَيَأْتِيْ شِتَاءُ أَخـــرُ وَ أَرَىَ
حَمَامَتَيْنِ عَلَى الكُـــرْسِيِّ، ثمَّ أَرَىَ
مَاذَا صَنَعَتْ بِجُوْزِ الهِنْدِ، مِنْ لُغَتِيْ.[1]

إستعارة مكنية: حذف المشبه به وأبقى على قرينة تدل عليه علقي، الكرسي، حيث يعتقد الشاعر أن كل شيء يذكرها باسمه ومهما ابتعدت فكل شيء يذكرها به وتكمن بلاغة الإستعارة في تجسيد وتشخيص المعاني المجردة لأجل البيان والتوضيح.

ومن خلال هذا التحليل نجد أن كل أبيات القصيدة –تقريبا– إستعارات مكنية لجأ إليها الشاعر ليبين لنا مدى ألمه ومقاومته لهذه الحياة الصعبة وإرادته القوية في نيل الإستقلال وإحياء روح الحرية في شعبه المحتل فكانت الإستعارة المكنية السبيل والطريقة الأنجح لإيصال رسالته، وتكون أفكاره وأحاسيسه أصدى صرخة طال صمتها، لتوقظ القلوب النائمة لأنه حان وقت شد العزيمة وطرد الغرباء عن أوطانهم.

إن الباحث في قصائد "محمود درويش"، وعلى الأخص ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" يجد أنها قصائد تدعوا للمقاومة وتحريض الشعب ضد المستدمر وهذا شأن كل الدول العربية التي عاشت تحت وطأة المستعمر، ولذلك كان شعر المقاومة هو الأكثر ظهورا لأجل التصدي للعدوان الأجنبي ونداء للثورة والتحرير والإستقلال والجلاء إلى إرادة حمل السلاح بأشكاله المتاحة وتمجيد فعل البطولة وهذا ما أدى بالشاعر الحديث والمعاصر إلى إستعمال أسلوب جديد في كتابه الشعر عكس ما كان قديما من صور بيانية مستوحاة من طبيعته، أما في الشعر الحديث فقد تغير استخدام الصور البيانية(من تشبيه وإستعارة وكناية) فشاعر المقاومة أصبح جل اهتمامه مربوط "باهتمامات قومه وعما

[1] المصدر نفسه، ص147.

يضطرب في نفسه وما يجول في فكره ملهبا للعواطف موقظا نار الحماسة مدافعا بالمنطق والحجة عن الحقوق والحريات".[1]

والشعر القومي في بحث "سميرة محمد زكي أبو غزالة"« ينطوي على رسالة إنسانية يؤكد وجود الكيان العربي أولا، وتسعى للمحافظة عليه لتدوق شتى نواحي الجمال والعزة والكرامة فيه، وكلما ازداد شعور المرء بوطنه ازداد شعوره بالحياة كلها، وازداد تقديره للرسالة الإنسانية الحضارية وكان إنسانا يشارك في تقدم العالم وسعادته وتحقيق معاني الطمأنينة والسلام والرخاء له» [2]

وهذه المقاومة هي مقاومة الطغيان والظلم والقومية العربية وانتقاض القيم العربية ومقاومة اللغة العربية وتحرر الشخصية العربية.

وما يلحظ أيضا أن شعراء المقاومة في وصفهم للبطولة وتجلياتها لا يكتبون عن أنفسهم بل عن أوضاع مجتمعاتهم تعبيرا نضاليا عن القضايا القومية ولا سيما قضية الأرض وما يتصل بها من قضايا الحرية والإستقلال.

وفي الأخير نستنتج أن شعر المقاومة غرض جديد سببه الإستعمار وهي تجربة جديدة عند الشعراء العرب منهم: أمل دنقل، فدوى طوقان، سميح قاسم، محمود درويش، لذلك فهي تحتاج إلى أسلوب ولغة جديدة معبرة عن واقع الشعب لتبث فيهم روح الحماسة والنضال مستحضرة من المورث الديني والأسطوري والشعري والإنزياحات.

[1] شعر المقاومة عند زياد نجيب ذبيان، لعبد الله أبو هيف، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص23.

خاتمة

خاتمة

إن استنتاجات بحثنا تتمحور في النقاط الأتية:

- الصورة الفنية عنصر أساسي وأصيل من عناصر التعبير وهي الحد الفاصل الذي يميز بين التعبير والتصوير.

- أصبحت الصورة الفنية ذات قيمة عاطفية ووصفية ومعرفية وخرجت من حيز النقل المباشر، كما أنها لم تعد مجرد زخرف لفظي، وتعددت وظيفتها في الهدف الجمالي والقصد الشخصي.

- حدد النقاد القدامى مفهوم الصورة الفنية تحديدا ضيقا يشتمل على الصور البيانية، أما النقاد الحداثيين فقدموا في حدود الصورة إلى مفهوم جديد فهي نقل للعاطفة وصدق تجربة الشاعر.

- تتكون الصورة الفنية من نسيج من الألفاظ في التعبير عن مشاعر وتجربة الشاعر فاللغة هي عماد الصورة الفنية.

- استعمل "محمود درويش" عناصر الصورة البيانية ليوظفها في خدمة فكرته والتعبير عن عاطفته.

- شغلت الكناية والإستعارة حيزا مهما في بناء الصورة الفنية في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا".

- كانت فلسطين وبيروت حيزا مكانيا مهما في تشكيل الصورة الفنية في قصائده.

- تميزت لغة "محمود درويش" بالبساطة والإيحاء في الوقت نفسه.

- يحتوي شعر "محمود درويش" على رموز كثيرة ومتنوعة تقبل عدة تأويلات وإيحاءات بالإضافة إلى توظيف الأساطير.

– طغا على قصائد "محمود درويش" الإستعارة المكنية وذلك راجع إلى قوة التأثير وبلاغة الإستعارة.

– أصبحت لنا القدرة على التحليل واستخراج الإستعارة المكنية والتصريحية والتشبيه والكناية من خلال هذا البحث.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أ/ المصادر

القرآن الكريم

1- أبو هلال العسكري، الصناعتين: نقلا عن: أحمد بن عثمان رحماني النقد التطبيقي واللغوي في القرن4هـ، د-ط، د-ت.

2- أبو هلال العسكري، الصناعتين: تحقيق: محمد أبو الفضل، إبراهيم علي البيجاوي علي عيسى الحلبي، د-ط، القاهرة، 1952.

3- ابن جني، الخصائص تحقيق: علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت ج2، د-ط، د-ت.

4- ابن منظور، لسان العرب: مادة(صوّر): ضبط وتدقيق رشيد القاضي، دار الصبح، ولاد يسوفت، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، ط-1، 1472،2006.

5- ابن منظور، لسان العرب: مادة(شبه)، الجزء-7.

6- ابن منظور، لسان العرب: باب(كنى).

7- جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، د-ط، 1494.

8- جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط-3، .1992

9- الجاحظ(أبو عثمان عمر بحر) البيان والتبيين: تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، 1967.

10- الحيوان: تحقيق عبد السلام هارون: دار إحياء التراث العربي، بيروت ج3، د-ط د-ت.

11- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق: محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981.

12- الزمخشري، أساس البلاغة تحقيق: عبد الرحيم محمود، مادة(صوّر)، دار المعارف بيروت، لبنان، د-ط، 1981.

13- سيبويه(أبو عمرو بن عثمان بن قمبر) الكتاب تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار العلم، ج1، د-ط، 1966.

14- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.

15- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: تحقيق: أبو فهد محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط3، د-ت.

16- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة العجالة الجديدة، القاهرة، ط1، 1969.

17- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان تعليق: محمد عبد العزيز النجار، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، د-ط، 1977.

18- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني تحقيق: أحمد مصطفى ناصف، المكتبة العربية، القاهرة، د-ط، 1950.

19- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: تحقيق: رشيد رضا، دار المعارف بيروت لبنان، د-ط، 1982.

20- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، لبنان د-ط، 1982.

21- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة(صوّر)، المطبعة الحسينية المصرية، مصر 1344.

22- محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، د-ط، د-ت.

23- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط1، 1962 ط2 1965، ط3، 1967.

24- المنجد في اللغة العربية المعاصرة باب(صوّر)، دار المشرق، بيروت، ط2، 2001.

ب/ المراجع:

25- أحمد محمد بن علي الفيومي المقرئ: المصباح المنير: المكتبة العصرية صيدا بيروت، د-ط، 1417هـ، 1996.

26- أخضر عكوس، مفهوم الصورة الشعرية حديثا، مجلة الأدباء، العدد الثالث، 1969 قسنطينة.

27- أحمد همان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار طلاس، دمشق سوريا، ط1، 1986.

28- أمين أبو ليل، علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، دار البركة للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 1427، 2006.

29- إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، ط1، 2008.

30- إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار الميسرة للنشر والتوزيع ط1، 2003، 1424، ط4، 2011، 1432.

31- إحسان عباس: إتجاهات الشعر العربي المعاصر سلسلة الكتب الثقافية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، ط2، د-ت.

32- بكري الشيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، بيروت ط2، 1984.

33- حسين علي محمد، الأدب العربي الحديث "الرؤية والتشكيل"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، بلوك3ش، ملك حفني، قبلي للسكة الحديدية فيكتوريا الإسكندرية، ط1، د-ت.

34- الحسن ابن رشيف، العمدة في محاسن الشعراء وأدبه ونقده تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج1، ط5، د-ت.

35- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة مختصر تلخيص المونتاج، اعتنى به وراجعه بسيوني، م-ك-ت، ط3، د-ت.

36- سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان(رسالة علمية) جامعة عين الشمس، كلية الآداب، قسم الدكتوراه، 1973.

37- سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي، مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن20، مؤسسة دار صادق الثقافية، ط2، 2012، 1433.

38- سهام راضي، الصورة الشعرية في شعر ابن الساعاتي، ماجيستير، مخطوطة، جامعة الخليل، 1432هـ.

39- ساسين، الصورة الشعرية، دار مارون عبود، د-ط، بيروت، 1985.

40- شوقي ضيف، الأدب العربي المعاص في مصر، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية الرابعة، ط10، د-ت.

41- شركت يوسف: الواقعية النقدية، بيتروف، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د-ط 1983.

42- عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل بيروت، ط1، 1962-1992.

43- علي البطل، الصورة في الشعر العربي، حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دراسته في أصولها وتطورها: دار الأندلس، ط3، بيروت، لبنان، 1983.

44- العمري مكارم، الرواية الروسية في القرن19، سلسلة عالم المعرفة، العدد117 1981.

45- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق دار جرير للنشر والتوزيع، إربد، عمان، ط1، 1430هـ، 2009.

46- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك الأدبية واللغوية، إربد، ط1، 1980.

47- عبد الله أبو هيف، شعر المقاومة "عند زياد نجيب"، د-ط، د-ت.

48- عهود عبد الواحد العيكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار الصف، للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1431-2010.

49- عبد القادر المازيني، عباس محمود العقاد، الديوان في النقد والأدب، مكتبة السعادة القاهرة، ط1، ج2، 1921.

50- عبد القادر القط، الإتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، دار النهضة العربية بيروت، لبنان، ط2، 1985.

51- عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د-ط، د-ت.

52- علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د-ط، د-ت.

53- عبد الفتاح صالح، الصورة في شعر بشار ابن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، د-ط، 1983.

54- لزهر فارس، الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف، ماجيستير، مخطوطة، جامعة منثوري قسنطينة، نوقشت، 2006م.

55- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، ط1، 1430، 2009م.

56- محمد الطول، الصورة الفنية في القرآن الكريم، أطروحة جامعية لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، 1413-1959.

57- محمد حسين عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، د-ط، د-ت.

58- محمد غنيمي هلال، المدخل للنقد الأدبي العربي الحديث، دار النهضة للطباعة مصر، القاهرة، د-ط، 1984.

59- محمد عبد المنعم خفاجي، نقد الشعر لقدامى بن جعفر دار الكتب العلمية، بيروت، د-ط، د-ت.

60- محمد بدري عبد الجليل، المجاز وأثره في الدرس اللغوي، دار النهضة العربية بيروت، د-ط، 1980.

61- محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث(السياب نازك، البياتي) دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

62- ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2 1981.

63- يحياوي زكية، الصورة الفنية في التجربة الرومانسية، ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي، أنموذجا، ماجيستير، مخطوطة، جامعة مولود فرعون، تيزي وزو، نوقشت 2011.

فهرس

فهـــــــــــــرس

دعاء	
شكر وتقدير	
إهداء	
مقدمة	أ
مدخل: لمحة عن الشعر المعاصر	**10**
الفصل الأول: مفهوم الصورة الفنية ووظيفتها.	
أولا: مفهوم الصورة الفنية	**27**
أ-لغة	**27**
ب- مفهوم الصورة اصطلاحا	**29**
ثانيا: مفهوم الصورة الفنية عند النقاد والبلاغيين	**30**
أ-عند النقاد الغربيين	**30**
ب-عند النقاد العرب القدامى	**33**
ج-عند النقاد والبلاغيين العرب المحدثين والمعاصرين	**39**
ثالثا: أنماط الصورة الفنية	**42**
-الصورة البيانية	**42**
أ-الصورة التشبيهية	**42**
ب-الإستعارة	**44**

ج–الكناية	**45**
رابعا: أهمية الصورة	**46**
خامسا: الفرق بين أليات التصوير الشعري قديما وحديثا	**48**
الفصل الثاني: وسائل التصوير عند محمود درويش	
أ–التشبيه	**54**
ب–الإستعارة	**56**
ج–الكناية	**59**
خاتمة	**84**
المصادر والمراجع	**87**
فهرس	**95**