الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

# جماليات الصورة
# في الشعر الجزائري المعاصر

**مشروع:الشعرية العربية نظام ل.م.د**

**رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللّغة والأدب العربي**

**إعداد الطالبة:** **إشراف:**

**خدير خضرة** **أ.د/صبار نور الدين**

**أعضاء لجنة المناقشة**

| | | | |
|---|---|---|---|
| أ.د سعيد عكاشة | أستاذ التعليم العالي | جامعة سيدي بلعباس | رئيسا |
| أ.د صبار نور الدين | أستاذ التعليم العالي | جامعة سيدي بلعباس | مشرفا ومقررا |
| أ.د.شعيب سليمة | أستاذة التعليم العالي | جامعة سيدي بلعباس | عضوا مناقشا |
| أ.د.بن سعيد محمد | أستاذ التعليم العالي | جامعة وهران | عضوا مناقشا |
| أ.د.طاهر بلحيا | أستاذ التعليم العالي | جامعة وهران | عضوا مناقشا |
| د.كبير الشيخ | أستاذ محاضر –أ– | المركز الجامعي عين تموشنت | عضوا مناقشا |

**السنة الجامعية:2019-2020**

بسم الله الرحمن الرحيم

# إهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى قرتـــيْ عينـيْ وشمعتـيْ دربـي اللذان أنار لي طريقي

وجعلا العسير يسير والديّ الكريمين أبي وأمي حفظهما الله.

إلى كل أفراد العائلة.

إلى كلّ من أحب الأدب وجسده أحسن تجسيدا.

خضرة

# شكر وعرفان

الحمد الكثير والشكر الكبير لله الذي لا إله إلاّ هو الحي القيوم، منعما علينا بعقل مفكر وقلب مدبر وصبر جميل، ميسرا علينا لا معسرا.

ولوالديّ حفظهما الله.

الشكر الجزيل مع فائق التقدير لأستاذي المشرف: الأستاذ الدكتور **"صبار نور الدين"**،الذي تفضل عليّ بإشرافه على هذه الرسالة، وإثرائها بكل ما هو قيّم. فأقول له طبت وطاب اسمك محفورا في الذاكرة.

كما لا أنسى شكر الأستاذ **"فايد محمد"**

والشكر موصول إلى السادة أعضاء اللجنة الموقرة الذين شرّفوني بقبولهم مناقشة هذه الرسالة، وتحملهم عناء تقييمها وتصويب هناتها.

يعد الخطاب الشعري من أبرز الخطابات الأدبية وأكثرها تطورا يوما عن يوم لما ينطوي عليه من مقومات ومميزات فنية جمالية تبرز حضوره بالدلالات والرموز، ما مكنه من احتلال مكانة سامية في الوسط الأدبي بوصفه تعبير صادق عن واقع وأحوال المجتمعات الإنسانية على اختلاف أجناسهم وثقافتهم ومعتقداتهم، فهو الذاكرة الحية لتاريخ الأمم على مر العصور ، ولعل ما يلفت النظر عناية واهتمام الدارسين والنقاد بالشعر العربي على اختلاف توجهاتهم وآلياتهم الإجرائية مركزين في دراستهم على المواطن الجمالية التي يستحوذ عليها، خاصة وأن الشعراء العرب قد خلفوا إرثا ثريا لا يمكن حصره أماطوا فيه اللثام عن طبيعة حياتهم اليومية.

والحقيقة أن الشعر هو الجنس الأدبي الأكثر رمزية وإيحاء من بقية الأجناس الأدبية الأخرى والأكثر مساسا بالمتلقي، حيال ذلك حظي هذا الأخير بعناية كبيرة في مجال الأدب حيث ركزت عليه النظريات الحديثة وجعلته في مقام مهم لممارسة مَهمَّة تأويل النص الشعري، ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلا بتوفر همزة وصل بين المتلقي وعالم النص في إطار التجربة الإبداعية، وهذه الهمزة هي الصورة الفنية المتفاعلة مع ا لعناصر المكونة للقصيدة لتنتج نسيجا متماسكا مؤثرا في نفس المتلقي المتعطشة لاكتناه حقيقة المعاني الهاربة التي لا تثبت على وجه واحد.

شكلت الصورة الشعرية الجوهر الأساس والقلب النابض لكيان الشعر، كما أنها الآلية الرئيسة التي يعتمدها الشاعر المبدع في رسم لوحته الفنية التي يبث فيها أفكاره وانفعالاته للتأثير على المتلقي، ولهذا لا تزال من المواضيع التي تستهوي الشعراء في نسج نصوصهم الشعرية بهدف عرض تجربتهم الشعرية، فكانت من القضايا الأدبية الأساسية التي دأب الدارسون قديما وحديثا على معالجتها ومحاولة الإلمام بجوانبها والإحاطة بخباياها محاولين اقتناص مفهومها الجامع، إلا أنه ورغم الدراسات التي أسالت من الحبر الكثير ما تزال من الأمور المستعصي الوقوف على تعريف واحد لها، لكون القصيدة ذاتها مبنية في أساسها على أنواع عديدة من الصور المحملة بالدلالات الإيحائية العميقة.

ومن ثم أضحت الصورة ملجأ الشعراء الذين التفتوا إليها ووظفوها توظيفات متعددة للتعبير عن مكنونات النفس ورؤاهم ومشاعرهم، وهذا ما أهلها أن تكون أرضا خصبة صالحة للدراسات النقدية الحديثة المختلفة، فهي مكون أساسيٌّ من مكونات التجربة التي يحياها الشاعر نفسه، ويبدوا هذا جليا عند الشعراء الذين جنحوا إلى محاولة رسم عالم خاص بهم مرتبط بنفسيتهم الفياضة ورؤيتهم الخاصة للأمور.

ومما لا ريب فيه أن الشاعر الجزائري المعاصر قد تمكن من استثمار تجاربه الشعرية وتصويرها شأنه في ذلك شأن الشاعر العربي المعاصر الذي يروم لخلق وابتكار صور جديدة مغايرة لكل ما هو مألوف، فأدركوا بذلك مدى أهمية الصورة كأداة فاعلة في نقل التجربة والتأثير على المتلقي، فهي جوهر الإبداع والوسيلة الفنية الأساسية لنقل التجربة الشعرية المعاصرة بصياغة فنية جميلة ومؤثرة.

والمتتبع للشعر الجزائري المعاصر يلحظ أن جل القصائد الجزائرية المعاصرة لا تخلوا من توظيف الصورة، بغية تجسيد تجربة الشاعر وبلورة رؤاه وتعميق إحساسه بالأشياء ومنحه فرصة تمثيل موضوعه تمثيلا فنيا، فكانت الأطروحة الرئيسة في هذا البحث مبنية على أساس عنصر الصورة ومدى تجلياتها في الشعر الجزائري المعاصر، ولأن بداية أي بحث يعني أنه كان نتيجة مخاض تساؤلات عديدة تنامت في فكر الباحث من مثل ما تعلق بحقيقة توظيف الشعراء للصورة، فهل كان هذا التوظيف يعكس مدى وعي الشاعر الجزائري بالطاقات الهائلة التي تحملها الصورة؟ وما مدى قدرته من الاستفادة منها؟ وهل يمكن أن نعتبر الصورة الجسر الذي بوسعه تمكين المتلقي الغوص في أعماق عالم الشاعر؟ وما هي أهم الأنماط التي يمكن أن يعتمدها الشاعر في نقل تجربته وتصويرها؟ وإلى غير ذلك من الأسئلة التي فتحت آفاقا واسعة للبحث والتمحيص.

وعليه فقد حاول هذا البحث الموسوم "جماليات الصورة في الشعر الجزائري المعاصر" قدر المستطاع الإجابة عن هذه الإشكاليات معتمدين على مبدأ محاورة الخطاب وفك شفراته، إذ يعود اهتمامنا بهذا الموضوع واختيارنا له إلى الصورة بالدرجة الأولى لكونها من أهم الركائز التي تشكل النص الشعري، ولعل الملاحظ فيه هو عدم التركيز على شاعر معين أو ديوان محدد، وإنما اعتمد على دواوين مختارة من المدونة الشعرية الجزائرية دون تحديد المرحلة الزمنية، ولهذا اعتمدت على ديوانين صادرين في مرحلة الثمانينات وهما ديوان "الزمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله، وديوان "في البدء كان أوراس" لعز الدين ميهوبي، كما اعتمدت على دواوين صادرة بين مرحلة التسعينات ومرحلة ما بعد سنة الألفين ميلادي نذكر عل سبيل المثال "أرى شجرا يسير" لعبد القادر رابحي، وديوان "تغريبة جعفر الطيار" ليوسف وغليسي.

وبناء على ما تقدم من تساؤلات أثارها البحث بغية بلورة إجابات تحوز قدرا من العلمية والموضوعية من خلال تقديم قراءات في نصوص شعرية جزائرية، وبمقتضى ذلك قسم البحث إلى مدخل وأربعة فصول فضلا عن مقدمة وخاتمة، جاء المدخل معالجا مفاهيم الجمال والجمالية عند الغرب والعرب، خاصة وأن الإنسان الشاعر ينشد كل ما هو جميل في نسج خيوط نصه الإبداعي، أما الفصل الأول الموسوم بـــ "الصورة مفهومها ، عناصرها، ووظيفتها" فهو فصل نظري عالجنا فيه مفهوم الصورة من حيث اللغة والاصطلاح، وصورة ورودها في القرآن الكريم، وكذا مفهومها في كل من الطرحين الغربي والعربي قديما وحديثا، ثم تحدثنا فيه عن أهم العناصر المكونة للصورة من لغة وموسيقى وخيال، ووظيفتها.

في حين عنون الفصل الثاني "الصورة الكلية، البلاغية والحسية في الشعر الجزائري المعاصر" وهو فصل تطبيقي تطرقنا في المبحث الأول دراسة الصورة الكلية كما تضمن هذا الفصل دراسة الصورة الحسية في المبحث الثاني بأنواعها الخمسة (البصرية والسمعية واللمسية والذوقية والشمية) وتناولنا في المبحث الثالث من هذا الفصل بطريقة تحليلية الصورة البيانية

بأنواعها الثلاثة تضمنت الصورة التشبيهية والاستعارية والكنائية،.

أما الفصل الثالث فجاء ليدرس" الصورة الرمزية في الشعر الجزا ئري المعاصر" وقد تضمن هذا الفصل خمسة مباحث جوهرية متولدة من العنوان الرئيسي لهذا الفصل وهي" الرمز التاريخي، الرمز الأسطوري، الرمز الديني، الرمز الشخصي، الرمز اللوني" كون الرمز وسيلة تصويرية أساسية اعتمدها الشاعر العربي بصفة عامة والجزائري بصفة خاصة في حياكة صورته الشعرية المعبرة عن تجربته الشعرية المعاصرة.

ليأتي الفصل الرابع تحت عنوان:" الصورة الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر" عالجنا الإيقاع الموسيقي ودوره في بناء الصورة في الشعر الجزائري، و أحطنا بجوانب الإيقاع الخارجي الذي تعرضنا فيه للوزن والبحور الشعرية التي اعتمدها الشاعر المعاصر في بناء قصيدته التقليدية والحرة، إضافة إلى دراسة القافية، وعالجنا في هذا الفصل الإيقاع الداخلي الذي آثرنا أن نركز في دراسته على المحسنات البديعية من طباق وجناس وتصريع وترصيع.

لنختم بحثنا بخاتمة حاولنا فيها الإجابة على التساؤلات المطروحة في المقدمة، والوقوف على استظهار أهم النتائج المتوصل إليها من خلال مباحث الفصول الأربعة.

وسعيا منا للإلمام بموضوع الدراسة آثرنا الاعتماد على المنهج التاريخي ليكون دليلنا في تتبع مفاهيم الجمال والصورة، بالإضافة إلى تطعيم هذا المنهج بالمنهج الوصفي التحليلي لأنه يسهم في تحليل عناصر الصورة واستكناه التجربة الشعرية في النصوص الإبداعية المنتقاة في الدراسة التطبيقية، كما استنجدنا أيضا بالمنهج الإحصائي في سبيل تدعيم نتائج البحث.

وككل بحث علمي لم يكن من السهل التوصل إلى هذه النتائج، فقد اعتورت طريق هذا البحث بعض الصعوبات والعراقيل من أهمها قلة المصادر التي تدرس بالتحديد موضوع البحث وما تعلق بأنواع الصورة الشعرية بسبب تعدد الآراء وكثرة الاتجاهات، إذ هو ذاك الإشكال الذي يعاني منه كل بحث أكاديمي، وكذا صعوبة الحصول على الدواوين الشعرية، لذا

اقتضى موضوع البحث التركيز على ما توفر لدي من مصادر ومراجع انتقيتها من المكتبات الوطنية والمكتبات المغربية، والمعرض الدولي للكتاب بالجزائر، إضافة إلى الاستعانة بشبكة الإنترنيت لتحميل المصادر التي تعذر الحصول عليها.

أما مصادر الدراسة ومراجع البحث فتعددت لتكون رافدا مهما ومنارة تنير طريق البحث فكانت في مقدمتها ديوان "الزمن الأخضر"لأبي القاسم سعد الله، وديوان "في البدء كان أوراس"و" كاليغولا يرسم غرانيكا الرايس" لعز الدين ميهوبي، وديوان " تغريبة جعفر الطيار" ليوسف وغليسي، وديوان "أرى شجرا يسير" لعبد القادر رابحي وغيرها من الدواوين التي انتقيتها وفق حاجة الدراسة، كما اعتمدت على العديد من المصادر والمراجع البلاغية والنقدية مثل" عيار الشعر" لابن طباطبا، "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجاني، "العمدة محاسن الشعر" لابن رشيق القيرواني، وكتاب الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب" لجابر عصفور، وكتاب "الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" لعز الدين إسماعيل، بالإضافة إلى المجلات والدوريات.

و الحق أن هذا العمل ما كان ليتم لولا الجهود الكبيرة التي قدمها المشرف الدكتور "صبار نور الدين" فله خالص الشكر والتقدير إذ تحمل العديد من عثراتي ولم يبخل علي بتاتا بالنصائح والتوجيهات القيمة والسديدة فكان حقا المرشد الأمين والنبراس الذي أضاء لي دروب البحث الوعرة ، وكل ما نأمله أن نكون قد أحطنا بفحوى الموضوع ولو بالشيء اليسير ليكون نفعا للقارئ .

**وعلى الله قصد السبيـــــل**

خدير خضرة

سيدي بعباس 20 أفريل 2019

**الجمال والجمالية:**

يميل الإنسان خلال مسيرة حياته إلى الإحساس بالجمال والانجذاب نحو كل ما هو جميل لأنه "موجود جمالي مفطور على النزوع إلى الجمال" [1] فهو مهتم بالجما ل عارف مدى أهميته وقيمته، يعزى هذا إلى طبيعته البشرية التي تميل إلى ابتداع كل ما هو جميل من خلال الفنون العديدة من نحت ورسم وشعر...

هذه العلاقة الوطيدة القائمة بين الإنسان والجمال دفعت بالكثير من الفلاسفة إلى الاهتمام بجوهر هذا الأخير، بوصفه فرعا من فروع الفلسفة التي تضبطه "المفارقات المفهومية بحيث يصعب الخروج بحصيلة معرفية عيانية واضحة" [2] إذ اختلفت وجهات النظر حوله لأنه يعبر عن التجربة الذاتية للشخص ، فكان لكل فيلسوف وجهة نظر خاصة به مبنية على حسب المنهل الذي اغترف منه مرجعيته المعرفية.

وعلى هذا الأساس كان للجمال الحظ الموفور عند الفلاسفة فهو بالنسبة لهم "صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سرورا ورضا وتستحسنها النفوس السوية،وعلم الجمال باب من أبواب الفلسفة يبحث في الجمال ومقاييسه ونظرياته" [3] فالشخص يحكم بالجمال على ما يحبه ويعجبه سواءا في الحياة أو في الطبيعة حكما مباشرا.

## 1. مفهوم الجمال لغة واصطلاحا:

### 1.1. لغة:

عند تتبع المصطلح في المعاجم العربية يلحظ اهتمامها بمفهوم الجمال إذ لم يخل ذكره في أي واحد منها، فقد ورد في لسان العرب لابن منظور على أنه "مصدر الجميل والفعل

[1] . أحمد محمود خليل: في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، دار الفكر، دمشق، ط1، 1996، ص. 20.

[2] . هلال جهاد، جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص. 11.

[3] . عبير أيوب الحلو: زينة المرأة المسلمة وعمليات التجميل، نقلا عن جميل علي السورجي، مفهوم الجمال في الفكر الإسلامي، مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية، العدد 20 رمضان 1433هـ، الموافق أغسطس 2012، العراق، ص 11.

جمل، وقوله عز وجل (ولكم فيها جمالا حين تريحون وحين تسرحون) النحل الآية 06، أي البهاء والحسن والجمال، والحسن يكون في الخلق، وقد جمل الرجل (بالضم) جمالا فهو جميل، والجمّال (بالضم والتشديد) أجمل من الجميل، وجملة أي زينة، وجملتها أي زينتها، والتجمل، تكلف الجميل، وجمل الله عليه تجميلا إذا دعوت له أن يجعله الله جميلا حسنا، وامرأة جملاء وجميلة، وقال ابن الأثير: والجمال يقع على الصور والمعاني... ومنه الحديث الشريف "إن الله جميل يحب الجمال" أي حسن الأفعال كامل الأوصاف، والمجاملة المعاملة بالجميل" [1] فالجمال هو نقيض القبح وهو الزينة والحسن لأن "الحسن بالضم الجمال، ج . محاسن على قياس، وحسن، ككرم ونصر فهو حاسن وحسن وحسين، كأمير وغراب ورمان، ج . حسان وحسانون وهي حسنة وحسناء وحسانة "[2] ليرتبط الجمال بالتزيين والاهتمام.

## 2.1. اصطلاحا:

استند العلماء في تعريفهم الاصطلاحي للجمال على المعنى اللغوي فهو"صفة تعني توفر نوع من العلاقات المريحة التي يستجيب لها الإنسان في شتى العناصر والموجودات أو الأشياء الموجودة في الطبيعة أي من صنع الخالق الأعظم عزوجل، أو كانت من صنع الإنسان الفنان الذي صاغها وشكلها في قوالب مختلفة من شتى أنواع الفن المعروفة لدينا كالرسم والعمارة والموسيقى والشعر..."[3] وعليه فالجمال يتحقق من خلال إدراك العلاقات التي تمنح النفس البشرية الراحة والاطمئنان " لأنه يغذي الوجدان ويرفع من مستوى الإنسان إلى آفاق التأمل والاستبصار في هذا الكون "[4] فكل شيء وجد في هذا الكون له جماله الخاص به.

وقد جاء في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة أن " الجمالية نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية للنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل في جماليته، وترمي النزعة

[1] . ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت (لبنان)، ط3، 1994، ج1، ص. 12.

[2] . الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج1، دار الجبل، بيروت (لبنان)، د.ط، 1968، ص. 1535.

[3] . يونس عيد سعد، التصوير الجمالي في القرآن الكريم، عالم الكتب القاهرة مصر، ط1، 2006، ص. 20.

[4] . جهامي جرار، المصطلحات الفلسفية عند العرب، مكتبة لبنان، ناشرون بيروت، ط1، 1998، ص. 21.

الجمالية إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية، انطلاقا من مقولة الفن للفن، وينتج كل عصر جمالية، إذ لا توجد جمالية مطلقة، بل جمالية نسبية تساهم فيها أجيال الحضارات والإبداعات الأدبية والفنية " [1] وعلى هذا فالجمال نسبي، فما يلحظ ويحكم عليه بالجمال في هذا العصر قد يحكم عليه وينظر إليه أنه قبيح في عصر آخر.

## 2. مفهوم الجمال عند الغرب:

يعرف علم الجمال باسم الأستطيقا Esthetique وهي مفردة مأخوذة من اللغة اليونانية Aesthesis وتعني على نحو أدق " علم الإحساس، علم الشعور وبهذا المعنى فإن أصلها كان كعلم جديد أو بالأحرى هي شيء كان لأول مرة عليه أن يصبح علما معرفيا فلسفيا "[2] يهتم بدراسة المعرفة الحسية، وقد استعمل للمرة الأولى خلال القرن الثامن عشر "على وجه التجديد في البحث الذي نشره بومجارتن بعنوان: « pertinenti bus nunnullis Mediatationes phitosophieus dead poema » بعد حصوله على درجة الدكتوراه سنة 1735، وقد جعلها علم خاص ثم تتابع ظهورها في كتاباته "[3] لتصبح محاولة لتنظير علم جديد يعنى بدراسة العلاقات الجمالية للإنسان إذ اعتبره "علم المعرفة الحسية ونظرية الفنون الجميلة وعلم المعرفة البسيطة وفن التفكير على نحو جميل، وفن التفكير الاستدلالي" [4] ليخص دراسة كل ما يمنح أهمية على الفن فللجمال صلة وثيقة بكل ما هو فن جميل.

اعتبر "بومجارتن" علم الجمال أو ما يعرف بالإستطيقا بأنها "علم مستقل وأنها منطق المعرفة الحسية الغامضة التي تدور حول الكمال Perfection، فالكمال إذا أصبح

---

[1] . سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب، بيروت، ط.1، 1985، ص. 62.

[2]. فريدريك هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، ط. 1، 2010، ص. 25.

[3] . عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط،1992، ص. 15.

[4] . المرجع نفسه، ص. 15.

موضوعا لمعرفة متميزة اتصف بالحق، أما إذا طبق على السلوك فإنه يعرف الخير أما إذا كان موضوعا لشعورنا وإحساساتنا فإنه يصير جمالا " [1] ومن هنا يكون علم الجمال قد انحصر في حدود الإحساس بعيدا عن مجال المعرفة وعن مجال السلوك الأخلاقي، وقد اعتبر بومجارتن أن مهمة علم الجمال تقوم على التوفيق بين الشعور الحسي والعقلي عندما ردها إلى المنطق في داخل الفلسفة.

ظهور علم الجمال عند بومجارتن في القرن الثامن عشر لا يعني أنه لم تتم دراسته قبل هذا التاريخ، فالتفكير الفلسفي اهتم بمنح مفهوم للجمال والفنون الجميلة منذ عهد سقراط Socrate الذي تساءل باحثا عن الجمال قائلا "أيمكن ألا ينطوي هذا الجمال الساحر على نفسه تناسبه جمالا وخيرا؟..." [2] فالجمال عنده له علاقة وطيدة بالأخلاق لأنه "صفة للأفعال التي تتسم بالخير والنبل" [3] فسقراط يربط بين القيمة الأخلاقية والقيمة الجمالية محاولا وضع أساس قوي لنظريته المبنية على "العلاقة المتينة بين ما هو أخلاقي وما هو جميل... والفضيلة معيارا يقيس به أفعال الناس ويتميز خيرها من شرها، وهذا الإدراك العقلي للفضيلة ليس غاية في ذاته، وإنما وسيلة يتمكن بها الإنسان من أن يسلك في هذه الحياة سلوكا فاضلا تنطبق عليه أوصاف الفضيلة حسبما أدركها العقل" [4] لتكون عملية توحيد الفضيلة والمعرفة التي هي أساس العمل الأخلاقي القاعدة التي تقوم عليه نظرية سقراط.

يرى سقراط أن للجمال علاقة وطيدة بالأخلاق، وكل فن جميل "ومصدر هذه الفكرة لديه هو أن العقل الإنساني لا يتغير بتغير الأشخاص، والجمال الحقيقي عنده هو جمال

[1] . أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ص.106.

[2] . المرجع نفسه، ص. 31.

[3] . المرجع نفسه، ص. 30.

[4] . غادة المقدم عدره، فلسفة النظريات الجمالية، لبنان، ط1، 1416هـ، 1996م، ص. 47.

الباطن أو جمال النفس، وغاية الفن عنده أخلاقية بالدرجة الأولى وليست في ذاته"[1] فمقاييس الجمال عنده موضوعية وليست ذاتية ترتبط بكل ما هو خير.

تأثر "أفلاطون Platon" بفلسفة أستاذه "سقراط" فتشرب نزعته العقلية القائمة على إصلاح الأخلاق إلا أنه لم يربط الجمال بالعقل المدرك وإنما اعتمد على فكرة العالم المثالي الذي يتمثل خلف العالم المادي "لأنه العالم الأبدي اللامتغير فهو جميل ورائع في كل الأوقات وهو مختلف عن الملموس الرائع والجميل" [2] فالجمال موجود فيه في كل الأوقات وفي كل الظروف، كما اعتبر أفلاطون أن الجمال "معدوم على الأرض وموجود فوق العالم أو ما وراءه... والجمال في ذاته لا يلمس أو يمسك، لكن هذا لا يمنع أن نعمل ما في وسعنا محاولة للتقرب منه"[3] إذ اعتبره موجودا في عالم المثل .

عدّ المؤرخون أفلاطون "من أعظم من استطاع التعبير عن موقف الإنسان حيث يجد نفسه ممزقا بين وجوده الأرضي في عالم الصيرورة والتغير، وبين تطلعه إلى العالم الأعلى حيث يتمثل له فيه الجمال والكمال والخلود" [4] فالرغبة التي تراود الإنسان للانفلات من الواقع إلى عالم المثل الذي يشتمل على الجمال الذي يرقى إلى درجة الكمال قد تمثلت في الحب.

أكد أفلاطون في جمهوريته أن مهمة الفن هي مهمة أخلاقية، فجعل من شروط الجمال الخير ذلك أن الفن في تصوره حامل لرسالة سامية هادفة لتحقيق الخير إذ " إن معرفة الفنان يجب أن تمتد إلى دراسة النفس البشرية حتى يميز فيها بين العنصر الحسن والعنصر الرديء ثم يختار من الوسائل والأساليب الفنية تلك التي تعبر عن الخير والجمال وتوجه الجمهور نحوها"[5] فالفن حسب تصوره هو جزء من علم الأخلاق التربوي ، كما يقر أن الفن

---

[1] . محمد علي غوري، مدخل إلى نظرية الجمال في النقد العربي القديم، مجلة القسم العربي، جامعة فيجار لاهور، باكستان، العدد 18، 2011م، ص. 127.

[2] . غادة المقدم عدره، فلسفة النظريات الجمالية، ص. 54.

[3] . محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم،ديوان المطبوعات الجامعية،1998.، ص. 17.

[4] . أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، ص. 39.

[5] . المرجع السابق ص. 61.

الملهم بالحدس " كالفلسفة الملهمة بالحدس وبالرؤية المباشرة للحقيقة أكثر تعبير عن الجمال وتوجيها إلى الخبرة"[1] فالفن عنده يكمن في مدى قدرته على التعبير عن الأخلاق، وإفصاحه عن الحقائق في العالم المثالي.

يقوم العمل الفني في نظر أفلاطون على أساس المشابهة للأنموذج المطلق باعتبار أن " العمل الفني نقل أو محاكاة لهذه الأشياء الشبيهة بمثال الجمال، فهو إذن شبيه بالشبه، والجمال الذي يتمثل فيه يقل عنه في الأشياء، كما أن جمال هذه الأشياء بدورها أقل منه في المثال، والجمال في المثال جمال مطلق، أما في الأشياء فهو نسبي " [2] وعلى هذا الأساس الأشياء في نظره ليست جمال مطلق وإنما جمالها متفاوت بحسب الموضع الذي وضعت فيه، ليكون الجمال الفني في نظره هو الجمال القادر على التعبير عن حقيقية الأشياء، بوصفه منبع الأعمال الفنية حتى تخرج محققة للخير والجمال.

يرفض أفلاطون في جمهوريته " الشعر التمثيلي أو شعر المحاكاة، ذلك أنه يثير الانفعالات ويؤثر على الناس ويتلاعب في مشاعر سامعيه، فيفقد صفته الاجتماعية ووظيفته الأخلاقية... ولذلك يجب أن نتبع الشعر الذي يعتمد على أخلاقية رفيعة ومثل عليا " [3] كالشعر التعليمي الذي يعنى بخدمة الجميع " ذلك أن المحاكاة هنا تقوم على التعبير الصادر عن قيم الحق أو الخير، والجمال على خلاف الشعر التمثيلي الذي يصور الأحاسيس والانفعالات التي تجري في شعور الفرد العادي " [4] وعلى هذا الأساس قام أفلاطون بالتمييز بين المحاكاة المثالية والجمال المرتبط بتصوير الأحاسيس، ما انتهى به إلى التفريق بين الشاعر الملهم والشاعر الذي يعتمد على مهاراته الإنسانية في التعبير، فكان أن جعل الأول في المقام الأعلى أما الثاني فأنزله أدنى منزله.

---

[1] . أفلاطون، محاورة فايدروس لأفلاطون أو عن الجمال، تر، أميرة حلمي مطر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 2000، ص. 07.

[2] . عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص. 32.

[3] . غادة المقدم، فلسفة النظريات الجمالية، ص. 55.

[4] . ينظر، أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، ص54.

سار"أرسطو Aristo" على نهج أستاذه "أفلاطون"، ، إلاّ أنّ مذهبه في الفن يختلف في جوهره عن الأسس التي تقوم عليها الفلسفة الأفلاطونية، فقد ذهب إلى القول "أن الإنسان منحته الطبيعة اليد أقوى الأسلحة، يتمكن أن يصنع بواسطتها من الفنون المختلفة ما يكمل بها الطبيعة ويقومها" [1] فاليد في منظوره، هي الوسيلة التي تمكن الإنسان من توليد ما يشاء من الفنون التي تكمل الطبيعة ليكون بذلك الفن المحاكاة شامل لجميع الفنون الجميلة من رسم وشعر وموسيقى... دون أن يكون "مطابقا لعمل الطبيعة من صورة، بل المحاكاة هنا تعني أن الصور الطبيعية تكون نقطة البداية فحسب في عملية الخلق الفني" [2] إذ الفن في نظره يجب أن يتجاوز الصور الطبيعية ويتسامى على حدود الواقع.

يقر أرسطو أن الشعر يشبه الفنون جميعا من خلال محاكاته للطبيعة، غير أن مهمته الجوهرية في نظره ليست مقتصرة على تصوير الواقع ونقل الأمور كما وردت في مظهرها الحسي، كما أنه اعتبر الشعر الجيد هو الشعر المترفع عن"المعاني المحسوسة الملموسه المبتذلة، فلا يصف الأمور كما تجري في واقعها السهل التناول، ولكنه يتسامى ويصيغ هذه المعاني القريبة التناول صياغة لا تخرج بها عن حقيقتها ولكنها تسمو بها إلى مستوى عال من الأداء العقلي والفني" [3] فالشاعر يقوم بتصوير الواقع في صورة مثالية من خلال تجاوز النموذج الطبيعي بخياله وبأفكاره ليخلق جمالا جديدا، من أجل استكمال ما رآه ناقصا في الطبيعة، محاولا الارتقاء بها بما يبدعه من موضوعات جديدة.، فالفن هو الذي يزينها ويتممها.

أما في العصر الحديث اعتبر"كانط Immanuel Kant"من أبرز الفلاسفة الذين عالجوا قضية الجمال في كتابه "نقد ملكة الحكم" الذي حدد فيه أهم الخصائص التي يبنى عليها الحكم الجمالي، وعلم الجمال عنده هو "نقد أحكام الذوق والحكم النقدي على الجميل لا يمكن تضييقه تحت المبادئ العقلية كما أن القواعد التي يقدمها لا تفيد أي علم

[1]. E F K. Gilbert & Hkuhn, A history of Esthetics, new york, 1939, Ch. III, p. 59.

[2] . محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، د.ط،1993، ص. 18.

[3] . المرجع نفسه، ص. 15.

ولا يمكن أن تتجه إليها الأحكام الذوقية بصفتها قوانين قبلية أي أن نقصرها على نظرية المعرفة الحسية"[1] ومن هنا فالأحكام الجمالية عنده قائمة على أساس الذوق لا العقل.

كما يبين كانط القواعد التي تقوم عليها أحكام الجمال بوصفها قائمة على أساس الحرية كونه يصدر عن الذات، وحتى يتمكن في نظره من معرفة "إن كان أي شيء جميلا أولا، فنحن لا نحيل إلى تمثله للموضوع بواسطة الفهم مع نظرة إلى المعرفة، بل نحيل بواسطة الخيال (الذي ربما كان يرتبط بالفهم) إلى تمثل الذات وشعورها باللذة والألم، ولذلك فحكم الذوق ليس حكما معرفيا، وبالتالي ليس منطقيا بل حكم جمالي... والاستثناء الوحيد من هذا هو الشعور باللذة والألم إذ لا يدل هذا على شيء في الموضوع، بل على الشعور الذي تكونه الذات عن نفسها وعن الطريقة التي تتأثر فيها بالتمثيل" [2] وعلى هذا الأساس يكون الحكم على مشاعر الذات هو حكم جمالي حتى وإن كان الموضوع مؤلما، باعتبار أن الأحكام الذوقية شخصية قائمة على شعور الذات باللذة والألم، دون العودة إلى المعرفة المعتمدة على الذهن أو السلوك الأخلاقي، المعتمد على الإرادة أو النشاط العلمي لأن " الخبرة الجمالية ترجع إلى النشاط النظري الذي يقوم به الذهن والذي يحدد السلوك الأخلاقي المعتمد على الإرادة ولكنه يرجع إلى الشعور باللذة الذي يستند على اللعب الحر بين الخيال والذهن " [3] فعلم الجمال عنده قائم على أساس الشعور والخيال الفني دون تصور علمي.

اهتدى "كانط" إلى أن الأعمال الفنية الجميلة هي التي تملك القدرة على إقناع المتلقي بأنها عمل طبيعي إذ اعتبرها " إنتاج صادر عن حرية الإنسان وإرادته مع ذلك فلا يجب أن يكون لنا إحساس إزاء العمل الفني بأنه عمل صناعي مدبر بل يكون العمل الفني جميلا

[1] . غادة المقدم عذره، فلسفة النظريات الجمالية، ص. 78.

[2] . إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر. سعيد الغانمي، منشورات الجمل بيروت، لبنان، ط 1، 2009، ص. 123 – 124.

[3] . أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، مصر، القاهرة، ط1، 2013، ص. 11.

بقدر ما يوهمنا بأنه من عمل الطبيعة أو أنه إنتاج تلقائي شأن أي موجود طبيعي" [1] وعلى هذا الأساس فمن شروط إنتاج العمل الفني السمو إلى درجة الجمال الطبيعي دون تحسيس نفس المتلقي بأنه من صناعة الإنسان " فالفن الجميل هو نتاج العبقرية the art of genius beautifaul artis والعبقرية موهبة نظرية talen توجه الفن بما لا يمكن لأي قواعد مدروسة أن توجهه فإن خصائص العبقرية هي الأصالة ariginality وما تنتجه العبقرية ليس تقليد بل هو نموذجي exemplary يكون مقياسا أو معيارا نقيم على أساسه الأعمال الفنية" [2] فالعبقرية تكمن في مدى قدرة الفنان من ابتداع الجمال وتمثيله في عمله الفني حتى ولو كان قبيحا في صورته الطبيعة.

كما توقف الدارسون لعلم الجمال عند آراء هيجل Hegel الذي خالفت نظرته نظرة كانط، عندما قام باستبعاد جمال الطبيعة عن الفن لأن " جمال الفن هو أرقى من جمال الطبيعة، إن جمال الفن هو جمال متولد من الروح وتعاد ولادته من جديد وكلما ارتقت الروح ومنتجاتها فوق الطبيعة وظواهرها ارتقى أيضا أكثر جمال الفن على جمال الطبيعة " [3] ذلك أن الجمال يتولد من الروح التي تأخذ حاجتها من خلال البحث عن ما هو أرقى وأسمى بعيدا عن قيود جمال الطبيعة.

كما ذهب "هيجل" إلى أن الجمال هو "التجلي المحسوس للفكرة، إذ أن مضمون الفن ليس شيئا سوى الأفكار، أما الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات والخيالات" [4] فمضمون الفن هنا هو الفكرة في حين أن القالب (الشكل) الذي وضع فيه هذا الفن هو التصوير الحسي والخيالي، والفكرة في منظوره ذات أهمية وأولوية على الشكل في تحقيق الجمالية ذلك أن "المثل الأعلى للجمال لا يتحقق بمجرد مطابقة المضمون

[1] . أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، ص. 117.

[2] . المرجع نفسه ، ص.117.

[3] . فريدريك هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، تر مجاهد عبد المنعم مجاهد، ص. 26.

[4] . محمد أبوريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص. 43.

للشكل، ولكن ينبغي أن يكون المضمون نفسه على مستوى عال من السمو والكمال " [1] مقارنة بالشكل الفني.

قسم هيجل الفن إلى ثلاثة أقسام وهي الفن الرمزي والفن الكلاسيكي والفن الرومانطيقي إلا أنه وعلى حسب منظوره لم تصل الجمالية في الأدب إلى ذروتها إلا في الفن الكلاسيكي الذي نال إعجابه لأنه وعلى حد رأيه يعكس "صورة الفن كما ينبغي أن يكون فإننا نجد توازنا منسجما بين المضمون والصورة حيث تطابق الصورة المضمون وتصلح للتعبير عنه"[2] فالجمال في الأدب يقوم على تحقق انسجام الشكل بالمضمون.

أما "فريدريك نيتشه" فقد قامت نظرته للجمال على القول أن "الإثارة Fezy هي الدافع وراء الفن كما هي الدافع وراء الإبداع والخلق والتغيير بها تفرض إرادتنا على موجودات العالم وبما نغير هذه الموجودات وبهذا التغيير نرى أنفسنا ونعرفها" [3] فالإثارة عنده من العوامل الأساسية التي تتكئ عليها العملية الإبداعية الجمالية.

لعل من أبرز المؤثرات على فلسفة "نيتشه" فلسفة الفيلسوف "شوبنهور A.S Shopen Houer" الجمالية التي ماثل فيها بين الفنان والفيلسوف " العالم إرادة وتمثل، والفنان مثله في هذا الشأن مثل الفيلسوف، إذ يشاركه في عبقريته ومضمونها القدرة على التأمل الميتافيزيقي، فكما أن الفيلسوف يتمثل الموجودات أو الوجود الميتافيزيقي من خلال صور عقلية، نجد أن الفنان أيضا يتمثل هذا الوجود الميتافيزيقي من خلال أعماله الفنية " [4] ومن هنا يكون الجمال في منظوره مرتبط بالمثالية الميتافيزيقية، والفنون عنده ترقى إلى أعلى درجة يمكن أن يصل إليها تفكير الإنسان.

---

[1] . أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ص. 128.

[2] . المرجع نفسه، ص. 47.

[3] . المرجع نفسه، ص. 159.

[4] . محمد أبوريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميله، ص. 49.

في حين يرفض "كروتشيه crucé" مبدأ وجود علاقة بين اللذة والفن، ويقول في هذا الصدد "هناك فارق بين اللذة والفن، فقد يكون المنظر الذي تمثله لوحة من اللوحات حبيبا إلى قلبنا لأنه يوقظ فينا ذكريات جميلة، ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية الفنية، وقد تكون ذكريات جميلة، ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية الفنية، وقد تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية مع أن المنظر ثقيل على النفس مقيت، ورب صورة تعترف بجمالها ثم هي تثير فينا الحذق والحسد، لأنها من صنع عدو لنا أو منافس تدر عليه بعض الفوائد أو تمده بقوة جديدة"[1] فليس من الضروري أن يكون للأثر الذي يتركه العمل الفني في نفس المتلقي مقياسا على الحكم بالقبح أو الجمال عليه.

وتأسيسا على ما قيل علم الجمال هو علم ضارب بجذوره في أعماق التاريخ، ارتبط بالنظريات الفلسفية في البداية ليستقل في بداية النهضة الأوربية كعلم قائم بذاته " فقد كان كلف الإنسان بالجمال قديما قدم الإنسانية، وإن التذاذه بنواحي الجمال فيما يحيط به من مظاهر الطبيعة، وفيما ينتجه من آثار أمر يشهد به تاريخ الإنسانية، وتسجله آثارها منذ العصر الحجري إلى عصور الحضارات القديمة المعروفة " [2] ولم يكن الغرب وحدهم من تفطن إلى هذا العلم، فحتى العرب أولوا اهتماما به منذ العصر الجاهلي.

## 3. الجمال عند العرب:

مما لا غروّ فيه أن الإنسان قد جبل بفطرته إلى التعلق بكل ما هو جميل، نافر من كل ما هو قبيح، لذلك نجده في مسعى دائم للبحث عن الجمال في هذه الحياة سواء في ذاته أو فيما يحيط بها، لهذا بات من الطبيعي أن يكون للعربي دراية بالجمال في حياته، لأنه قد حظي " بحس جمالي دقيق ورفيع، لكن في إطار الشروط البيئية والتاريخية التي ساهمت في صياغة حياته، وبالقدر الذي يتناسب ووعيه لنفسه وللعالم من حوله " [3] فالعربي في الجاهلية

[1] . محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،1980، ص. 12.

[2] . محمد علي أبوريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص. 07.

[3] . أحمد محمود، في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، ص. 33.

وظف العناصر الجمالية التي زينت قصائده من بيئته المحيطة به، فوظف كل جميل حوله كالصحراء والناقة والفرس والواحة والمرأة "غير أن وصف المرأة كان له الحظ الأوفر من الإعجاب، ولا غرابة في أن يكون تعبيرهم نابعا من إحساسهم في تحقيق التكامل بين معطى النفس وملامح الطبيعة، وفقا لما تفرضه الصور الحسية من نقل المشاعر الداخلية" [1] فكان الشعر الوسيلة الجوهرية التي توسل بها العرب للتعبير عن أحاسيسهم وعواطفهم، وعن مواطن الجمال في حياتهم البدوية التي تثير في نفوسهم شعورا جميلا.

إلا أن نظرتهم للجمال قد تغيرت بظهور الإسلام الذي وجههم إلى جمال أرقى بحمله لمقاييس جمالية جديدة مرتبطة بجمال الله امتثالا لقوله صلى الله عليه وسلم "إن الله جميل يحب الجمال" إذ نشأ "عندهم ذوق جديد يستمد مقوماته من الجمال الروحي لاسيما وأن حضور المبدع الأكبر أضحى أقرب مصدر للجمال والكمال لديهم ولذلك كانت محاولاتهم الفنية هي إبراز الجمال اللامتناهي المتجلي في الذات الإلهية " [2] التي هي أساس جمال كل شيء في هذا الوجود.

## 3-1- الجمال عند الفلاسفة العرب:

إن الحديث عن الجمال في الفكر الجمالي العربي الإسلامي من الأمور الأساسية باعتباره السمة المشتركة بين الموجودات، وقد نوه رواده على أن الكمال هو من أسباب الجمال وأهم عناصره ، فكلما اكتملت الموجودات وبلغت غاية الاكتمال كانت في غاية الجمال وبانتقاصه تصبح قبيحة، وبما أن الأمر كذلك عد الفلاسفة العرب الجمال مظهرا من مظاهر تجلي قدرة الله تعالى في إبداع الكون.

[1] . عبد القادر فيدوح، الجمالية في الفكر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص. 46.

[2] – عبد القادر فيدوح، البحث العقلي في الجمالية العربية، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 63، ذي القعدة 1416، أبريل 1996، ص.69.

تأثر "الفرابي" بالفلسفة الأفلاطونية تأثرا عظيما، لكنه صبغها بصبغة العقيدة الإسلامية، إذ أن الجمال الإنساني مغاير عن الجمال في الكون لأن الكمال الذي يتمثل في الذات الإلهية اكتسبه الكامل بنفسه وبذاته، على عكس الجمال الإنساني فهو محصل من خارج ذاته "والجمال والبهاء والزينة في كل موجود هو أن يوجد وجوده الأفضل ويحصل له كماله الأخير، وإذا كان الأول وجوده أفضل الوجود، فجماله فائت لجمال كل ذي الجمال، وكذلك زينته وبهاؤه، ثم هذه كلها له في جوهره وذاته، وذلك في نفسه وبما يعلقه في ذاته، فأما نحن فإن جمالنا وزينتنا بأعراضنا لا بذاتنا وللأشياء الخارجة عنا لا في جوهرنا..." [1]
فالكمال هو أصل الجمال وأين ما يكون الكمال سيتواجد الجمال، لأن كمال الشيء هو الذي يجعله جليلا وجميلا.

كما يشير المفكر الإسلامي "ابن سينا" هو الآخر على أن الجمال مرتبط بذات الإله لأن جمال الله تعالى يفوق كل جمال "فالواجد الوجود له الجمال والبهاء المحض وهو مبدأ جمال كل شيء وبهاء كل شيء" [2] والحق أن الجمال الإلهي هو المنبع الذي استمد منه الكون جماله وبهاءه، وهكذا فكل ما خلقه الله تعالى يحمل معنى من معاني الجمال.

ويذهب أبو حامد الغزالي إلى أن المظاهر الجمالية يجب أن تكون شاملة للصفات الإلهية، "فكل شيء فجماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له، فإذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرا فهو في غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر"[3] ولا شك أن الجمال عنده مرتبط بالكمال فكل ما هو كامل يعتبر جميل كما يعرج الغزالي إلى الإقرار أن الجمال الأسمى يدرك بالعقل والقلب ذلك أن " القلب أشد إدراكا من العين، وجمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصورة الظاهرة للأبصار،

[1] . الفرابي، كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، دار المشرق بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص. 553.
[2] . ابن سينا، الشفاء الإلهيات، تح، الأب قنواتي، سعيد زايد، مكتبة سماحة آية الله العظمى، ط. 2، 1433هـ، 2012، ص. 368.
[3] . المرجع نفسه، ص. 167.

فتكون لا محالة لذة القلب بما يدركه من الأمور الشريفة الإلهية التي تجعل الحواس أتم وأبلغ " [1] ولعل ما يلاحظ هاهنا أن الغزالي قد ميز بين الجمال المدرك بحاسة البصر، وبين الجمال المدرك بالقلب، فالجمال المتوصل إليه بعين البصيرة في نظره أشد وأقوى من الجمال المدرك بالحواس.

تعتبر دراسات "أبو حيان التوحيدي" التي توصل إليها بنزعته العقلية من أبرز الدراسات العربية التي تنسجم في تصور موضوع علم الجمال، فقد مهدت السبيل للتصور الجمالي في الدراسات الحديثة،كونه" أول فنان فيلسوف في تاريخ الإبداع العربي، استطاع أن يقدم فلسفة جمالية إبداعية، واستطاع أيضا أن يخلص مفهوم فلسفة الفن عند العرب في القرن الرابع الهجري " [2] ومما لا شك فيه أن أبا حيان التوحيدي قد نهل من نبع ثقافة الحضارات الغربية من إغريقية ورومانية ما يوافق أفكاره وعقيدته الإسلامية.

اقترن مفهوم الجمال عند أبي حيان التوحيدي بصفة الكمال الإلهي، فمعيار الحسن والجمال من صفات الله وأفعاله، وأن الأشياء تستمد جمالها منه، ومن هنا تكون الذات هي "سبب حسن كل حسن، وهي التي تفيض بالحسن على غيرها، إذ كانت معدنه ومبدأه، وإنما نالت الأشياء كلها الحسن والجمال والبهاء منها وبها " [3] وهو ما يعني أن الجمال الإلهي هو مصدر الجمال الذي تنعكس منه.

كما يحدد أبو حيان التوحيدي القواعد الأساسية التي يقوم عليها الحكم بالجمال منوها على مسألة الجمال والقبح "فأما الحسن والقبيح فلابد له من البحث اللطيف عنهما حتى لا يجوز، فيرى القبيح حسنا والحسن قبيحا، فيأتي القبيح على أنه حسن ويرفض الحسن على أنه قبيح، و مناشئ الحسن والقبيح كثيرة منها طبيعي ومنها بالعادة ومنها بالشرع ومنها بالعقل ومنها بالشهوة، فإذا اعتبر هذه المناشئ صدّق الصادق منها وكذّب الكاذب، وكان

[1] . أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 1983، ج.4، ص. 254.

[2] . عفيف مهنسي، علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي، وزارة الأعلام، بغداد، 1972، ص. 22.

[3] . سعد الدين كليب، البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، منشورات وزارة الثقافة، سورية، 1997، ص. 175.

استحسانه على قدر ذلك" [1] فأسس الجمال ها هنا مبنية على حسب تصوره على خمسة مبادئ جوهرية وهي: الطبيعة والعادة والدين والعقل والشهوة.

## 3-2- الجمال عند النقاد العرب:

حرص النقاد العرب القدماء منذ الأزل على وضع أسس تساعد في الحكم على الأعمال الأدبية، فاستخلصوا عناصر الجمال في الأدب من خلال نقدهم له، والبحث في الشعر وخصائصه الجمالية التي ميزته عبر مسار تطوره، فكانت قضية اللفظ والمعنى من أهم مسائل البحث عن مواطن الجمال التي شغل بها الأقدمون، وهنا انقسم النقاد العرب فيها إلى طوائف "فمنهم من نظر إلى مقومات العمل الأدبي، فرجعها إلى جانب المعنى مغفلا شأن اللفظ وآخرون أرجعوها إلى اللفظ، ومنهم من ساوى بين اللفظ والمعنى، وأخيرا منهم من نظر إلى الألفاظ من جهة دلالتها على معانيها في نظم الكلام " [2] وهنا يكون السؤال المطروح: ما الموضوعية التي يرجع إليها كل من جمال اللفظ وجمال المعنى؟ وهل الجمال يرجع إلى اللفظ وحده؟ أو إلى المعنى وحده؟ أو إلى جمال اللفظ والمعنى معا؟

ويبدو أن الجاحظ قد حفل باللفظ على حساب المعنى، لكن دون إغفال لقيمته فرأى أن "حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ لأن المعاني مبسوطة إلى غاية غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة ومحصلة محدودة" [3] فاللفظ عنده ينزل المنزلة الأولى وقد وافقه في هذا الرأي الكثيرون باعتبار أن المعاني ممكنة للجميع يمكن أن يدركها العام والخاص من الناس.

ويضيف الجاحظ وجه آخر للكلام الجميل حيث يقول " وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه، وكأن الله عز وجل قد ألبسه من الجلالة

---

[1] . أبو حيان التوحيدي، الامتناع والمؤانسة، تح، هيثم خليفة الطبيعي، المكتبة العصرية بيروت، ط1، 2004، ص. 112.

[2] . محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، ص. 243

[3] . الجاحظ، البيان والتبيين، تح.عبد السلام محمد هارون، ج.1، دار الجبل، بيروت، د.ط، د.ت، ص. 76.

وغشاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه وتقوى قائله، فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف، صنع في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة "[1] فأجمل الكلام ما كان بليغا حاملا في طياته من المعاني الكثار، فكلما كان الكلام بليغا كان أجمل .

وقد خالفه في هذا الرأي من النقاد "ابن جني" الذي يرى أن " العرب كما تعنى بألفاظها فتصلحها وتهذبها وتراعيها، وتلاحظ أحكامها بالشعر تارة وبالخطب تارة أخرى، وبالأسجاع التي تلتزمها وتتكلف استمرارها، فإن المعاني أقوى عندها وأكرم، وأفخم قدرا في نفوسها... فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظها وحسنوها، وحموا حواشيها وهذبوها، وصقلوا غروبها وأرهفوها، فلا ترين أن العناية إذ ذاك إنما هي بالألفاظ، بل هي عندنا خدمة منهم للمعاني وتنويه وتشريف منها "[2] فالألفاظ في رأيه تكون خادمة للمعاني المرجوة والعناية بها تكون لهدف خدمة المعنى.

أما" قدامة بن جعفر" فيؤكد "أن جمال الشعر يكمن في بنائه وألفاظه وأساليبه وأوزانه وقوافيه " ليكون ما يوجد من الشعر الذي اجتمعت فيه الأوصاف المحمودة كلها وخلا من الخلال المذمومة بأسرها يسمى شعرا في غاية الجودة، وما يوجد بضد الحال يسمى شعرا في غاية الرداءة "[3] فجمال الشعر يكمن في توفر الأسباب مجتمعة (اللفظ، المعنى، الوزن، القافية) ويمكن الحكم عليه بالجمال أو عدمه بالرجوع إليها.

في حين كان التحول عند "عبد القاهر الجرجاني " الذي يعد من أبرز النقاد الذين عالجوا قضية اللفظ والمعنى في النقد العربي فإليه يعود الفضل في التوحيد بينهما من خلال نظرية أطلق عليها تسمية (النظم)، فقد قرر موضحا أن العلاقة بين المعنى والكلام هي علاقة

[1] . المرجع نفسه، ص. 83.

[2] . أبو الفتح بن جني، الخصائص، تح، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 3، 2008، ج1، ص. 237.

[3] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت، ص.65

متكاملة، فالمعنى جوهر والكلام صورة " لأن الكلام ما هو كما هو شريف في جوهره كالذهب الإبريز الذي تختلف عليه الصور، وتتعاقب عليه الصناعات، وجل المعول في شرفه على ذاته، وإن كان التصوير قد يزيد في قيمته ويرفع من قدره " [1] لكون المعنى لا يمكن أن يتجلى للآخر إلاّ من خلال اللفظ، كما لا يمكن أن يكون وعاء اللفظ فارغ من محتوى المعنى "لو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس ثم النطق بالألفاظ على جذوها لكان ينبغي ألا يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم، أو غير الحسن فيه لأنهما يحسان بتوالي الألفاظ في النطق إحساسا واحدا، ولا يعرف أحدهما في ذلك شيئا يجهله الآخر" [2] فعلى حسب تصوره لا يمكن إنشاء مواقف جمالية من خلال استقلال اللفظ عن المعنى، لأن اللفظ على حسب رأيه يتكيف بحسب الحالة المعنوية للمعنى.

ويقول عبد القاهر الجرجاني أيضا: " اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها... واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ها هنا في حال ما يضع بيساره هناك "[3] بغية تصوير الكلام وإظهار ما ينطوي عليه من حسن مع ربط فكرة الكلام بمعاني النحو.

يعد العمل الأدبي عمل فني متكامل، فالمبدع أضفى على اللغة الروح وجعلها نابضة بالحياة والجمال في آن واحد ، والجمال وكما هو معلوم في الأدب إنما هو لفظ ومعنى،

[1] . عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار الأبحاث، الجزائر، ط.1، 2007، ص. 25.

[2] . عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مطبعة المدني، القاهرة، ط.3، 1992، ص. 51.

[3] . المرجع نفسه، ص. 81.

فالألفاظ والعبارات تضفي على النص جمالا وحسنا " فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن نصونهما عما يفسدهما ويهجنهما، وعما تعود من أجله أن تكون أسوء حالا منك قبل أن نلتمس إظهارها"[1] وعلى هذا الأساس يعتبر التعبير هو الجمال، ومن الخطأ محاولة الفصل بين اللفظ والمعنى فهما وجهان لعملة واحدة.

## 1- جمال اللفظ:

أما عن جمال اللفظ فإن الأمر يتحقق له بشرطين أساسيين متصلين به اتصالا وثيقا "فأولهما استيفاء العبارة شروط الفصاحة، وذلك بإلفها وعدم غرابتها، وخلوها من تنافر الحروف والكلمات، ومن التعقيد إلى غير ذلك مما هو مذكور في كتب البلاغة، الأمر الذي يؤدي إلى سهولتها وحسن النطق بها، وثانيهما حسن تأثيرها في نفس السامع أو القارئ، بحيث يألف الاستماع إليها، أو الإطلاع عليها، كما يسهل على السامع فهم معانيها وإدراك مراميها"[2] فبهذين الشرطين يمكن الحكم بالجمال للفظ أو القبح، بالجودة أو الرداءة.

## 2- جمال المعنى:

ترتبط المعانى بالألفاظ ارتباط الجسد بالروح فلا يمكن الفصل بينهما، ويتحقق الجمال للمعانى إذا تحقق لها أمران " أولهما حسن تأليفها وتنسيقها، وكمال ترتيبها وانسجامها، وشدة ارتباطها بموضوعها، وثانيهما إصابتها المرمى، ووصولها إلى الهدف من أقرب طريق بإيراد علة السامع أو القارئ ومصادفتها هوى في نفسه فلا يجد في صدره حرجا منها، ولا في نفسه نفورا منها "[3] فالمعانى لا تتأتى بدون الألفاظ ولا الألفاظ بدون المعانى فهما متلازمان ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر.

---

[1] . محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، ط6، 2005، ص. 252.

[2] . صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، ط1، 1995، ص. 13.

[3] . محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ، ص. 14.

ومن القضايا النقدية أيضا التي تصدرت مقاييس الجمال قضية عمود الشعر وهو " ما ارتضته أذواق الناس وتعارف عليه النقاد يتكون من سبعة أبواب هي: شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات والمقارنة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما "[1] فإذا لم يتوفر في السند الشعري باب من هذه الأبواب السبعة يكون قد ضيع جزءا من الجمال فيه، لمخالفته الأذواق التي عهدوها، فكان عمود الشعر هو الإطار الفني الذي يجب على الشاعر احترامه حتى يتمكن من تحقيق جمالية القصيدة.

## 3-3- مفهوم الجمال عند النقاد العرب المحدثين:

تباينت آراء الدارسين العرب المحدثين في طبيعة علم الجمال في الأعمال الفنية ،إذ أن علم الجمال لم يعد ينظر للظاهرة الفنية بوصفها مجرد أشكال وأنواع جمالية أو تشكيلات تضم ما هو جميل وحسب بل أصبح يركز اهتمامه ويكرس جهوده اتجاهها بوصفها ممارسة تقوم على وسيط معين، يميز نطاق عمل علم الجمال بفروعه حيث يتولد علم جمال الموسيقى، علم جمال السينما علم جمال الأدب وغيرها من فروع علم الجمال المعاصر.

تمحورت آراء الدارسين والنقاد العرب المحدثين حول العلاقة الرابطة بين الأدب وعلم الجمال "فالفن عندهم إنما مداره على الشعور الجمالي وليس له غاية وراءه وسواء فصم بعضهم القالب عن المضمون، أو صلوا بينهما وصلا تاما، حتى ليصبح وصلا عضويا فإن الفنون لا تخاطب عندهم شيئا وراء هذا الشعور، إذ الجمال نفسه جوهر له وجوده في ذاته وليس له غاية وراء وجوده، فهو لا يقصد به إلى حقيقة ولا إلى منفعة ولا إلى خدمة أي نظام اجتماعي فعالمه عالم مستقل يتمتع فيه بقوانينه الذاتية... إن النقاد أخذوا يحللون الأدب على أساس البيئة والمجتمع والوراثات الشعبية وما يؤدي من وظائف اجتماعية واعتبر كثيرون منهم

[1] . إحسان عباس، فن الشعر،، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص. 47.

ذلك أساس تقديره وتقويمه " [1] فالبحث عن جمال الأدب يستلزم بالضرورة البحث عن الحالة النفسية للكاتب التي تولد منها العمل الأدبي ومدى تأثيره في نفس المتلقي.

يقوم علم الجمال على مجموعة من الآليات التي تمكن من معالجة المواضيع الفنية لأن " الجمال ليس مفهوما فلسفيا نظريا، إنما هو ممارسة ومن ثم فإنه لا يمكن التفكير فيه على نحو مثمر بمعزل عن تحققه العيني، غير أنه من الضروري تغيير زاوية النظر إليه جذريا ونبذ المنظور التقليدي الذي يربط بين الجمال والحس أو الإحساس، فكونه ممارسة يعني أنه فعل وجود ينطوي على الوعي بوصفه ماهية لها والمبدأ الضروري في المعرفة "، [2] فالجمال في الأعمال الفنية ينطوي على وعي عميق في التشكيل والإبداع بوصفه معرفة قائمة على الوعي والفطنة والذكاء.

وينظر العقاد إلى الفن والجمال من منظور الحرية التي هي في رأيه الوسيلة التي يمكن من خلالها إدراك الجمال، فهي معيار الجمال في أبعاد العمل الفني وفي هذا يقول " على أن الفنون الجميلة أيضا مقياس من الحرية لا يصل فيه القياس، فلك أن تقول أنها كلما ازداد نصيبها من الحرية سمت طبقتها في الجمال والنفاسة وأنها كلما قل نصيبها منها ابتعدت عن طبيعة الفن الجميل، واقتربت من الصناعات النفعية والمشاعر الضرورية " [3] وبالتالي فالتقليد في الفن هو أمر غير مرغوب فيه لأنه من العبودية وليس من الحرية.

هذه الصلة الوثيقة التي عقدها العقاد بين الجمال والحرية "مستمدة من تعلقه بعالم الأحياء فما نراه مناسبا في الحجم والشكل إنما يكتسب صفة الجمال لأنه أقرب الصفات التي تساعد الكائن على أداء وظيفته في يسر وسهولة، وكلما زاد نصيب الشيء من العوائق

[1] . شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط.9، د.ت، ص. 82.

[2] . هلال جهاد، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري، ص.38.

[3] . محمد مجدي الحزيري، نظرة جديدة إلى فلسفة الفن عند العقاد، المطبعة الفنية الحديثة، طنطا،1993، ص. 83.

التي تقيد أداءه لوظيفته تناقص نصيبه من الحرية والجمال على السواء" [1] فالجمال إذن يتحقق في نظره بالحرية سواء في الجسم البشري أو الفنون.

وعلى هذا الأساس ارتبط مفهوم الجمال عنده على كل الموجودات وعلى جميع مجالات الفنون حيث يرى "أن الملمس الجميل هو الملمس الناعم الذي تنساب عليه اليد فلا تحس ما يعوق حركتها، والصوت الجميل هو الصوت الحر السالك... بل يمكنك أن تقول مثل هذا القول في الفكر الجميل فتصفه بأنه هو الفكر الحر الذي لا تزين عليه الجهالة ولا تنقله الخرافات ولا يصده عن أن يصل إلى وجهته صاد من العجز" [2] فالحرية الجمالية هي الوسيلة القادرة على جعل الإنسان الشاعر يميز بين الأشياء.

كما اطلع "توفيق الحكيم" على أمهات الكتب اليونانية فاهتم بدراسة القضايا الفكرية والفلسفية محاولا تفسير المواقف الأدبية، لتكون مسألة الجمال من المسائل الجوهرية التي احتلت مكانة مرموقة في كتاباته ذات الطابع النظري النقدي "ففكرة الجمال تتجسم بالنسبة إليه في مدلولات جمالية، وفي رموز وفي شخصيات تتقمص أو تجسد تلك الفكرة وهي تلتبس في آن بعد لا بأس به من القضايا التي يحاول معالجتها بالإنسان العربي، ومنزلته الفكرية والسياسية والاجتماعية، وفي كل ما يطمح إليه في المستقبل" [3] وإنه بذلك يحاول أن يساوي بين الواقع الإنساني وبين فكرة الجمال الذي يعدها قيمة مصاحبة للفن.

أما إذا عرج إلى الأدب المعاصر يلحظ أنه يواكب كل ما هو جديد في ضوء التحولات الفكرية والاجتماعية والاقتصادية، فيعبر عن الواقع بطرائق مختلفة، فالأديب يحيك أعمالا إبداعية فنية متنوعة، ومما لا غروّ فيه أنه لا يوجد بين أنواع الفن ما له القدرة على مجابهة صرح الشعر لما له من مقومات سامية تمنح له فرصة احتواء عناصر الجمال فهو من أبرز وأهم الفنون التي كان لها الإقبال الكبير باعتبار أن " النفس بطبيعتها وفطرتها تواقة إلى

[1] . أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، ص. 233.

[2] . المرجع نفسه، ص. 232.

[3] . منصور قيسومة، الأدب الحميم في النثر العربي الحديث، الدار التونسية للطباعة تونس،2012، ص. 168.

الجمال، تتعطش إلى تملكه، ولذلك فقد عكس الوعي الشعري كثيرا عن النماذج الجميلة " [1] التي تبعث في النفس الاستقرار، ما ينم على ضرورة نسج الشعر في طابع جميل يمكّن من جذب اهتمام القارئ للإبحار في بحر التجربة الفنية للعمل الفني.

لعل من الأمور الجديرة بالذكر القول أنه انطلقت أصوات في العصر الحديث تنادي بضرورة تطوير القصيدة العربية – شكلا ومضمونا– متأثرين بشعراء الغرب فبدأ كل منهم يصرح برأيه في التجديد ويبين وجهة نظره في التطوير، ودعوات التجديد في العصر الحديث يقصد بها تلك التي بدأت مع القرن العشرين حين بدأت النهضة العربية في العلوم والآداب تشق طريقها، بعد أن انفتح العرب على النهضة الغربية واطلعوا على الكثير من علومها وآدابها، مما أدى إلى ظهور سلسلة من الاتجاهات الأدبية التجديدية مثل (جماعة الديوان، أبولو، الرابطة القلمية) التي أرهصت لحركات التجديد في الشعر، لأن الواقع في نظرهم "يتطلب من القصيدة الجديدة أن تمارس حقها في الثورة، وإن الشعر ضد النفاق بجميع أشكاله، ذلك لأنه يصبح من ناحية أخرى مدعاة للضحك إن لم يقتحم هذا الشعر جميع الجبهات، يخلع المزاليج القديمة الصدئة، ويفتح الناس أبواب الحلم، وإن الشاعر الجديد هو عامل في حقل الكلمة قبل كل شيء، والقصيدة ممتدة ليست تفكير فقط، بل هي تفكير وسعي حول التفكير الجميل "[2] فالتنوع الواسع الحاصل في الساحة الشعرية عند الجيل الجديد هو محاولة لكسر القيود التي قيدتهم فترة من الزمن.

يعتبر الشعر الجزائري امتدادا طبيعيا للشعر العربي بالمشرق فقد "واكب حركة التجديد في مجال المضامين والأشكال، حتى وإن كان ذلك متأخرا إلا أنه وفي الآونة الأخيرة كانت كل خطوة تحررية أو دعوة إصلاحية أو ثورة أدبية يصل مداها بسرعة مذهلة في الجزائر، وتتفاعل مع الجيل الذي يستقبلها مرحبا... وهكذا كان المشرق العربي مؤثرا حيويا في اتجاه الأدب

[1] . هديل محمود حسن، الاتجاه الجمالي في الدراسات النقدية العربية المعاصرة، ص. 102.

[2] . أحمد حيدوش، القصيدة العربية وتوطين الحداثة، مجلة الموقف الأدبي سورية، العدد 463، 2009، ص. 32.

الجزائري"[1] فقد سار الشعراء على المنهج السائد في المشرق والذي طرحه أدونيس، السياب، نازك الملائكة، البياتي، صلاح عبد الصبور، نزار قباني... وكانت بمثابة القفزة النوعية حين تجاوزت النمط الشعري السائد ما أدى إلى تزحزح البنى الفكرية السائدة أنذاك.

ومن الملامح الجمالية التي حاول الشعراء العرب خلقها رغبة في التغيير وكسر السيرورة وتحديث الشعر من حيث الشكل والمضمون حتى يتمكن الشاعر بهما من تحقيق ذاته، إذ أن الشاعر لم يعد مقيدا بشكل معين وكذلك لم يعد مقيدا بروي متكرر وقافية موحدة ومما لا ريب فيه أن "الشكل الجديد أسهم إسهاما واضحا في توسيع الحرية والتصرف والإنجاز سهل فعالية الانتقال (شكليا) من نظام الشطرين المقيد إلى نظام السطر الشعري مع كل ما تقتضيه فعالية التحول من قيم ومعطيات كتابية وتعبيرية واستقبالية" [2] فليصبح بذلك الشاعر أمام ثلاثة سبل لكتابة القصيدة، يختار ما يناسبه للبوح والإفصاح عما يخالج نفسه وهذه الأنواع هي: القصيدة العمودية، القصيدة الحرة وقصيدة النثر، ما ينم على وجود تحولات جمالية في مسار القصيدة العربية المعاصرة.

أضحت القصيدة العربية مفعمة بروح المعاصرة والارتقاء بمستواها الفني والجمالي والإيحائي فصار الشعر أكثر ارتباطا بالحياة واندماجا في قضايا الإنسان وعلى هذا احتفت القصيدة " بالتشكيل الموسيقي أيما احتفال لا لأن ذلك ضروري في الشعر بعامة، بل لأنه أساسي في الشعر المعاصر بخاصة، فالكيان الفني للشعر المعاصر قائم في هذا التشكيل الموسيقي الذي جعل من موسيقى الشعر ذبذبات تتحرك في النفس لا مجموعة من الأصوات التي تروع الأذن "[3] ومن ثم عد التشكيل الموسيقي من أساسيات جمال الشعر المعاصر الذي جعل منه تعبيرا عن حالات شعورية ونفسية وجدانية تصاغ في عبارة موسيقية، وهي بداية

[1] . أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية، تونس، 1985، ص. 25.

[2] . محمد صابر عبيد، مرايا التخييل الشعري، عالم الكتب الحديث، ط.1، 2006، ص. 11.

[3] . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة بيروت،2007، ص. 78.

جوهرية تحمل دلالات جمالية لتطوير القصيدة العربية بغية إثارة القارئ المتلقي ليعيش معه هذه التجربة الشعرية.

ومما يستوجب الذكر أن الكلمة عنصر جوهري في عملية التحديث الشعري " فلا ريب أن للكلمة التلقائية الجميلة حيوية بذاتها وتجسد قوة تعبيرية إذا تآلفت في سياقها، وهي تجتذب إليها النفوس بقوة تأليفها واتساق اختيار ألفاظها ودقة تخييلها، فإذا اجتمع لها هذا مع الماهية الفعالة في دلالتها على ما يختلج في الوجدان ويدور في الذهن كان أبعد تأثيرا وامتناعا وإن الإحساس بالجمال يتضاءل إذا اختلت المعادلة الفنية " [1] لتكون هذه أهم الخصائص والسمات الفنية التي تمنح الكلمة جمالها اللائق بها للارتقاء بالإبداع الشعري حيث أن " الشعر الجديد يجنح للتصوير والتشيء، والتكثيف والتحييز، كما يميل للتأمل والتفكر، فجماليته ليست في تتابع إيقاعه، ولكن في عمق تصويره ولغته" [2] التي تحمل دلالات إيحائية هائلة،كما حفل الشعراء المعاصرون بالصورة إحتفاءا كبيرا واهتموا بصور تشكيلها وبنائها وبطبيعة العلاقات القائمة بين عناصرها المختلفة لكونها "من أبرز المقومات الفنية للقصيدة، بوصفها الجزء الأكثر فنية في بنية القصيدة الذي لا يمكن أن ينفصل أو يتخلخل توازنه مع الأجزاء الأخرى " [3] فالصورة الفنية عنصر أساسي من عناصر الجمال التي تتوافق مع الإبداع الشعري الأصيل.

[1] . حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي، دراسة في نقد النقد، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق،2003، ص. 92.

[2] . عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات دار القدس، الجزائر، ط. 1، 2009، ص. 291.

[3] . محمد صابر عبيد، مرايا التخيل الشعري، ص. 170.

## 1. مفهوم الصورة في اللّغة والقرآن الكريم:

### 1.1. في القرآن الكريم:

وردت لفظة الصورة في القرآن الكريم حوالي ست مرات وبصيغ مخ تلفة فجاءت أفعالا وأسماء، ومن الآيات القرآنية نذكر:

1 قال تعالى: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَآئِكَةِ اسْجُدُواْ لآدَمَ فَسَجَدُواْ إِلاَّ إِبْلِيسَ لَمْ يَكُن مِّنَ السَّاجِدِينَ ﴾ **الأعراف** (**11**) بمعنى الخلق

2 وقوله أيضا: ﴿ اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاء بِنَاء وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ ذَلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ ﴾ **غافر** (**64**) بمعنى التحسين مع الخلق.

3 ويقول أيضا المولى عز وجل: ﴿ هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاء لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ ﴾ **آل عمران** ( **06**) بمعنى التشكيل في الخلق وفي هذا الصدد يقول ابن كثير"أي الذي أراد شيئا فإنه يقول له كن فيكون على الصفة التي يريد والصورة التي يختار"[1].

4 قال تعالى ﴿ يَا أَيُّهَا الإِنْسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ الكَرِيمِ ( 6) الذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ (7) فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ﴾الانفطار(6-7) بمعنى التشكيل.

5 قال تعالى ﴿ هُوَ الخَالِقُ البَارِئُ المُصَوِّرُ﴾فالمصور من أسماء الله الحسنى فهو مبدع الكون ومصور الأشياء ومنحها هيئات على أحسنها.

[1] – ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار الفكر، بيروت ، 1401، ج.4، ص. 46.

6 قال تعالى: ﴿ قَوْلُهُ الْحَقُّ وَلَهُ الْمُلْكُ يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ﴾ الأنعام ( 73) الصور آلة النفخ وهو البوق الذي ينفخ فيه الملك إسرافيل يوم الحشر.

ومن هذه الشواهد القرآنية نستشف أن مصطلح الصورة ارتبط بمعنى الشكل والهيئة والصفة الظاهرة لكل ما يمثل أمام تصور الإنسان وفي هذا المضمار نلفي السيد قطب يقول أن " من معاني التصوير هنا الخلق، الإبداع، ومنها التعدد في مراحل الخلق، والتصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، فهو يعني بالصورة المحسسة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية، وهو أسلوب يستخدم لبيان مواطن الجمال، كما أن الأديب وسيلة من وسائل تشكيل الصورة"[1] .

## 2.1. لغة:

إن تجسيد مدلولات لفظة " صورة " لغة يتطلب أن نلتمس أصول أحرفها وصيغ اشتقاقها حيث يرى ابن فارس قائلا: " الصاد والواو والراء كلمات كثيرة متباينة الأصول وليس هذا بباب قياس ولا اشتقاق "[2] ولكن المتفق عليه أن لفظة صورة هي اسم مصدر من الفعل الثلاثي بتضعيف العين ورد مصدره قياس بصيغة تصوير وفعله يفيد التأثير في شيء والشيء يتقبل التأثير إذ قيل في اللغة: "الصورة جمعها صور وصور وصور وقد صوره فتصور والصورة مأخوذة من تصورت الشيء توهمت صورته فتصور لي والتصاوير التماثيل. الصورة ما ينقش ويتميز بها غيرها وللصورة وجهان أحدهما محسوس أو مادي يشترك في إدراكه الخاص دون العام، كالصورة التي اختص بها الإنسان من العقل والرؤية والمعاني التي خص بها الشيء بشيء وفي هذا قول النبي صلى الله عليه وسلم " أتاني الليلة ربي في أحسن صورة " قال ابن

[1] – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط.7، 1982 ص. 36.

[2] – ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج 3، ط 1، ص. 319.

الأثير معلقا على الحديث: المراد بما جاء في الحديث أنه أتاه في أحسن صفة ويجوز أن يعود إلى النبي صلى الله عليه وسلم: " أتاني ربي وأنا في أحسن صورة " وتجري معاني الصورة كلها عليه إن شئت ظاهرها أو هيئتها أو صفتها، أما إطلاق ظاهر الصورة على الله عز وجل، تعالى الله عز وجل عن ذلك علوا كبيرا " [1] إذن إن لفظة الصورة قد ترد على معنى حقيقة الشيء وصفته وهيئته.

ويعتبر "الراغب الأصفهاني" أن الصورة هي " ما ينقش به الأعيان ويتميز بها غيرها، وذلك ضربان: أحدهما محسوس يدركه الخاصة والعامة بل يدركه الإنسان وكثير من الحيوان كصورة الإنسان والفرس والحمار بالمعاينة والثاني: معقول يدركه الخاصة دون العامة كالصورة التي اختص الإنسان بها من العقل والروية والمعاني خص بها شيء بشيء"[2] كما جاءت لفظة الصورة في القاموس المحيط على أن" الصورة بالضم الشكل...وقد صوره فتصور وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة"[3]

## 2. مفهوم الصورة اصطلاحا:

يعتبر مصطلح الصورة من أبرز المصطلحات التي تناولتها الدراسات النقدية، والصورة ليست أمرا جديدا ولا التصوير شيئا مبتكرا فهي " مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديم يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن " [4] ذلك لأن الشعر يقوم

[1] – ابن منظور، لسان العرب، حرف الراء، باب صور، ص. 373.

[2] – الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تح. محمد سيد الكيلاني، دار المعرفة، بيروت، د.ت، مادة صور.

[3] – الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، ج.2، فصل الصاد، باب الراء ، ص. 75.

[4] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط. 3، 1992، ص. 07.

على الصورة منذ أن وجد ولكن استخدامها اختلف من عصر إلى عصر، فالصورة تعكس نوع العلاقة بين المبدع وبيئته في كل عصر، كما الثقافة والمجتمع والذات عناصر تحدد موقف الحياة من القديم والحديث[1].

وعلى هذا الأساس وانطلاقا مما قيل يمكن القول أن الصورة قد تعددت تعاريفها وتنوعت بحسب تعدد الرؤى التي ينظر من خلالها إليها، سواء باعتبارها عنصر بنائي جوهري يعضد بها الشاعر قصيدته ليزيدها قوة وثراء، أو كموضوع نقدي تصدر من خلاله أحكاما، وبهذا تباينت مفاهيمها ومدلولاتها والقضايا التي شغلت بها باختلاف نظرة العرب ثم نظرة الغرب وصولا إلى نظرة النقاد العرب المحدثين والمعاصرين فهناك من أدرجها ضمن خانة علم البيان لتتمحور دراستها في التشبيه والاستعارة والمجاز وغيرها من الألوان البلاغية، وهناك من اعتبرها تركيب معقد مركب من عناصر الخيال والرموز.

### 3. الصورة في النقد القديم:

حفلت الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية منذ القدم بالصورة الشعرية، التي احتلت مكانة عالية عندها لما لها من شأن عظيم في الأعمال الشعرية العربية، لهذا لا ينبغي بأي حال من الأحوال القول أنها كانت غائبة عن أذهان النقاد العرب القدامى، فهي دراسة لها جذورها الممتدة في أعماق الموروث العربي ، كون الشعر العربي في حد ذاته مبني في جوهره على أساس الصورة الشعرية، بوصفها سمة ذات أهمية بارزة مساهمة في تشكيل النصوص الشعرية وهذا ما يفسر " أن نقادنا القدماء قد تعرضوا لمفهوم الصورة الشعرية لأن دراستها

[1]- ينظر عيسى بودوحة، الصورة الفنية في النقد العربي بين القديم والحديث، جامعة أم البواقي، ص.498.

رسخت جذورها في الموروث من البحث البلاغي" [1] فجاءت بدلالة الصياغة والشكل والنظم وحسبنا في ذلك ما ألفيناه عند النقاد الذين كانت جهودهم وآراءهم بارزة في هذا المضمار.

ومن هذا المنطلق سنحاول أن نتوقف على بعض النماذج التي أسهمت إسهاما قويا في مضمار الصورة، والتي تلونت بها الساحة النقدية العربية القديمة والتي أرست دعائمها المعرفية والموضوعية في الموروث العربي النقدي.

- ✓ **الجاحظ (ت 255 هـ)**: كان الجاحظ أول من استعمل مصطلح الصورة في النقد القديم كما كان من أوائل الذين تنبهوا إلى المعنى الفني للصورة فعندما بلغه أن أبا عمرو الشيباني استحسن بيتين من الشعر لمعناهما مع سوء عبارتهما علق برأيه قائلا إن " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير " [2] وبهذا يكون الجاحظ قد ميز بين المعنى العام الذي سماه بالمعنى المطروح في الطريق وجوهر الشعر يأتي من تأليف المواد مع بعضها مثل خيوط النسيج عندما تمتزج مع بعضها فينتج عن ذلك مولود جديد هو الصورة.

وبهذا يكون مفهوم الصورة عند الجاحظ هو مرحلة أولية لتحديد دلالة المصطلح كما قد ارتبط مفهومه بثنائية اللفظ والمعنى التي شغلت عقول النقاد القدماء، ففضل المعنى لا يرجع إلى صياغة الكلام وتشكيله والتصرف في ألفاظه وتراكيبه تصرفا يليق بقائله

[1] – كامل حسن البصير، الصورة الفنية في البيان العربي، المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987، ص.547.

[2] – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، دار الفكر، ج3، ص. 131-132.

لأن الشعر نوع من التصوير. لذلك أفاد البلاغيون والنقاد العرب الذين جاءوا من بعد الجاحظ من فكرته حول التصوير.

✓ **قدامة بن جعفر (ت 337 هـ):** واصل قدامة بن جعفر ما بدأه الجاحظ فقد استعمل لفظ الصورة من خلال قوله: "وهنا يوجب تقدمته وتوسيده أن المعاني كلها معرضة للشاعر وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه وإذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح، وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة" [1] فالمعاني على حسب رأيه موجودة عند كل شاعر والمتميز الحذق هو الذي يستطيع أن يخلق صورة جديدة بألفاظ قديمة.

كما أن الصورة في نظر "قدامة بن جعفر" هي وسيلة يستعان بها في تشكيل المادة وصوغها شأنها شأن باقي الصناعات، والمتصفح لكتاب "قدامة بن جعفر" سيلحظ بأنه لم يقم بدراسة الصور البلاغية بشكل مستقل وإنما أشار إليها فقط من خلال تعرضه لبناء القصيدة الشعرية بكل مكوناتها " اللفظ، المعنى، الصورة، الوزن، القافية " إلا أنه ومع ذلك يلحظ أنه ركز على التشبيه في قوله: " ومن أبواب التصرف في التشبيه أن يكون الشعراء قد لزموا طريقة واحدة من تشبيه شيء بشيء، فيأتي الشاعر بتشبيه على غير الطريقة التي أخذ فيها عامة الشعراء ..." [2] فالناقد هاهنا يقوم بدعوة

[1]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح. محمد عبد المنعم خفاجي، ص. 65-66.

[2]- المصدر نفسه، ص. 128.

الشاعر إلى التجديد في التشبيه على خلاف الطرق المعهودة فأحسن التشبيه في نظره هو " ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدنى بهما الحال إلى الاتحاد " [1] فكان منهجه في دراستها منهج متميز عما سبقه وعلى الرغم من إفادته الكبيرة من جهودهم فقد أفاض في حديثه عن الصورة.

✓ **أبو الهلال العسكري (ت. 398هـ)**: أشار أبو الهلال العسكري إلى الصورة في باب الإبانة عند حد البلاغة بقوله: " والبلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنما جعلنا المعرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضة خلقا لم يسم بليغا، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى " [2] لتعتبر الصورة عنده شرط أساسي من الشروط التي تقوم عليها البلاغة.

ومما لا ريب فيه أن التشبيه من المصطلحات الأولى التي تعرفت عليها البلاغة العربية، فالنقاد البلاغيون استعانوا به من أجل تحديد الصورة لكونها أكثر الأنواع البلاغية لفتا للانتباه فهو يحتوي على أداة تميزه وتجعله واضحا، ولهذا نجد أبو الهلال العسكري يرى الصورة في التشبيه الذي يساوي " الوصف بأحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه"[3] والصورة في نظره تقع بتشبيه أمر بأمر أما الاستعارة وهي تشبيه حذف أحد طرفيه فهي " نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة لغرض، وذلك الغرض

[1]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر ، ص. 124.

[2]- أبو الهلال العسكري، الصناعتين، تح علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط. 1، 1371 هـ / 1952، ص. 10.

[3]- المصدر نفسه، ص. 239.

إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة بالقليل من اللفظ أو تحسين الغرض الذي يبرز فيه "[1]

ويضيف أبو الهلال العسكري إلى دور الصورة في الكتابة الأدبية حيث يقول:

"وينبغي أن يطلب الإصابة في جميع ذلك ويتوخى فيه الصورة المقبولة والعبارة المستحسنة ولا يتكل الشاعر فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره إياه ولا يغره ابتداعه له، فيساهل نفسه في تهجين صورته، فيذهب حسنه ويطمس نوره، ويكون فيه أقرب إلى الذم منه إلى الحمد " [2] فالمعنى التام يكون في صوابه وتوخي إخراجه في الصورة المقبولة.

- ✓ **إبن طباطبا ( ت 322 هـ)**: يعرف ابن طباطبا الشعر بأنه: " كلام منظوم بائن عن المنثور "[3] وبذلك يكون هذا التعريف هو تمييز بين الشعر وبين النثر، فالعرب القدامى انطلقوا في تحديدهم لمفهوم الشعر من خلال التمييز بينه وبين النثر عن طريق الخصائص الصوتية للكلام وقد ركز ابن طباطبا على استعمال العرب للتشبيه إذ يقول: " واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركها عيانها ومرت به تجاربها ... فليست تغدوا أوصافهم ما رأوه منها وفيها "[4] ومنه فالعرب في نظره يغترفون التشبيه من نهر بيئتهم، وهنا نجد ابن طباطبا يقوم بتوجيه خطاب إلى الملتقى " إذا اتفق لك في إشعار العرب التي يحتج بها، تشبيه لا تتلقاه بقبول أو حكاية تستغربها فأبحث عنه، ونقر عن معناه فإنك لا تعدم أن تجد تحت حيبئته، إذا أثرتها، عرفت فضل القوم بها وعلمت أنهم

[1]- أبو الهلال العسكري، الصناعتين ، ص. 268.

[2]- المصدر نفسه، ص. 69-70.

[3]- ابن طباطبا، عيار الشعر، تح. عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص. 09.

[4]- المصدر نفسه، ص. 16.

أرق طبعا من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته وربما خفي عليك مذهبهم في سنن يستعملونها بينهم في حالات يصفونها في أشعارهم " [1] فالشعر مرآة عاكسة لصورة بيئتهم بالتشبيه.

- ✓ **المرزوقي (ت 421 هـ):** إن من بين أهم الركائز التي اتفق عليها النقاد العرب عموما في صناعة الشعر ما سمي: " بعمود الشعر " للمرزوقي إذ يقول في ذلك: "فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها فهو عندهم المخلق المعظم والمحسن المقدم ومن لم يجمعها كلها فيقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقييم والإحسان وهذا إجماع مأخوذ به ومتبع نهجه حتى الآن " [2] وإذا قرأنا النص بقليل من التدبر نصل إلى أن الناقد قدم جملة من المقومات التي يقوم عليها بناء النص الشعري، إلا أننا سنحاول التركيز فقط على ما ارتبط بالصورة الأدبية فيما أطلق عليه بالمقاربة في التشبيه، ويرى المرزوقي أن "معيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه التشبيه بلا كلفة إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأمكنها له لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس"[3] والملاحظ أن القانون الذي أعده المرزوقي في نظم الشعر هو مقياس ذكاء الشاعر وحسه وذوقه.
- ✓ **ابن رشيق القيرواني (390 هـ – 465 هـ):** لعل المتأمل في كتاب العمدة يلحظ أن ابن رشيق عند ذكره للصورة في باب اللفظ والمعنى " جعل مهمة الشاعر تبدوا من

[1]- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص. 17.

[2]- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تح، عبد السلام هارون، دار الجبل، بيروت، ط. 1، 1991، ج.1، ص. 11.

[3].- المصدر نفسه، ص.11.

خلال قدرته على إبراز الصورة في قالب لفظي يوافقها مع اتساق زمن القول وأدوات الصورة من تشبيه واستعارة ... إلخ فالبليغ من يحوك الكلام على حسب الأماني ويخيط الألفاظ على قدود المعاني " [1] فالصورة عنده قائمة على أساس التنظير البلاغي.

- ✓ **عبد القاهر الجرجاني ( ت 471)**: يعد "عبد القاهر الجرجاني " من بين النقاد الذي أولوا للصورة عناية فائقة في دراساتهم النقدية فقد ألف كتب خاصة ككتاب "أسرار البلاغة " و" دلائل الإعجاز " حيث تمحور الحديث فيهما عن المجاز والصورة إذ يقول في ذلك: " واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان تبين إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهود في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: " وإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير" [2] فالصورة في نظره لها بالغ الأثر في نفس المتلقي لأن " التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها وشبَّ من نارها، وضاعف قواها في تحريك بالنفوس لها، ودعا القلوب إليها واستثار

[1] – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تح. محمد محي الدين عبد الحميد، ج 1، الجزائر، عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص. 128.

[2] – عبد القار الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص. 508.

لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا " [1] فالكلام يطرب سماعه لما فيه من تمثيل وتصوير.

لقد أفرد عبد القاهر الجرجاني كتاب " دلائل الإعجاز " حيزا للصورة الأدبية إلا أنه لم يخرج عن نظرية النظم وإنما تمم فقط ما بدأ ه الجاحظ لكن بمنهج مغاير، ومن ذلك يقول: " بل ذلك يقتضي دخول الاستعارة ونظائرها فيما هو به معجز وذلك لأن هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل، وسائر ضروب المجاز من بعدها، من مقتضيات النظم، وعنه يحدث، وبه يكون لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يتوخ فيما بينها حكم من أحكام النحو " [2] فلا يمكن أن تدخل من هنا الاستعارة على الاسم أو الفعل فقط.

فالصورة إذن تخضع في نظره للنظم ولا تخرج عن نطاقه بسبب التأليف والصياغة فهي عنده تعني "الصياغة أو النظم والسياق الذي يعطي القيمة الفنية للصياغة، هو ما يتحمله من ارتباط عضوي بين المعاني الحقيقية أو النحوية وبين المعاني المجازية" [3] وبذلك يكون عبد القاهر الجرجاني قد أعطي اهتماما للمعنى دون اللفظ ولكن على الرغم من هذا فهو ينوه على أن الصورة هي عماد الشعر وقوامه الذي لا يمكن التخلي عنه.

- ✓ **حازم القرطاجني ( ت 684)**: لجأ النقاد والبلاغيون القدامى إلى الحديث عن الصورة من خلال حديثهم عن التشبيه والاستعارة، إلا أن حازم القرطاجني حاول تطوير مفهومها عن طريق الإفادة من التراث الفلسفي وتطبيق نظرية المحاكاة لأرسطو

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح محمد فاضلي، دار الأبحاث، الجزائر، ط.1، 2007، ص. 93.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص. 393.

[3] – أحمد الدهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني،دار طلاس،دمشق، ط.1، 198،ص.405.

على النقد العربي القديم فهو في تعريفه للشعر يقول: " أنه كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحببه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو مقصورة بحسن هيأة تأليف الكلام " [1] فهو يقر بوجوب حضور الخيال إضافة إلى الوزن والقافية في عملية الخلق الشعري، فالخيال عنده هو:" أن تتمثل السامع من لفظ الشاعر أو المخيل أو معانية أو أسلوبه ونظامه ويقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[2].

وبهذا يمكن القول أن التخييل في نظر حازم القرطاجي هو ما يثيره العمل الشعري عن طريق المعاني والأسلوب والصور المتخيلة من المتلقي الذي يعيد تشكليهما، كما يرى "أن المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة في أفهام السامعين وأذهانهم " [3] مما يعني أن الصورة تقوم على استثارة القوى المتخيلة في الأذهان لكونها استرجاع لأشياء حاصلة في الوجود، وبذلك إن الهدف من هذا ربط خيال الشاعر بخيال المتلقي في الحالة التي يتأثر بها.

- ✓ **يرى ابن خلدون:** في مقدمته أن الصورة هي أصل قوام الأسلوب، والأسلوب في نظره: " لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا

[1]- حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، محمد الحبيب بن الخوجه، تونس،1966، ص. 63.
[2]- المصدر نفسه، ص. 79.
[3]- المصدر نفسه ، ص. 17.

باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ... وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب ... وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيرها في الخيال كالقالب والمنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصا كما يفعل البناء في القالب والنساج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه ... "[1].

وبذلك يمكن القول أن النقد العربي القديم لم يقف على مصطلح جامع للدلالة، إلا أنه كان واعيا بأن الصورة هي من أهم التقنيات التي يعضد بها الشاعر نصه، فهي عماد الشعر وقوامه، إذ كانت موجودة في التشبيه والاستعارة والمجاز وبذلك يكون النقد القديم قد اهتدى إلى الصورة في إطار جزئي ضمن مضمار علم البيان وعلم البديع.

## 3. الصورة في النقد العربي الحديث والمعاصر:

عرفت الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث والمعاصر اهتماما كبيرا من قبل الباحثين والدارسين، باعتبار أن الصورة الشعرية هي ركن أساسي من الأركان التي يقوم عليها الخلق الإبداعي، لما تنطوي عليه من شحنات وطاقات دلالية تبعث الحياة في روح العمل الشعري وتمنح له جمالا يأسر روح المتلقي لقد تباينت الآراء واختلفت المفاهيم حول ماهية الصورة بحسب اختلاف المنابع التي تشرب منها الباحثون أفكارهم فهناك من حصرها في زاوية الألوان البيانية لتختص بدراسة المجاز والتشبيه والاستعارة، في حين يراها البعض على أنها

[1]- عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. 8، 1424هـ/2002، ص. 489-490.

"تشكيل لغوي يكونها 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"[1].

وعلى هذا الأساس لم تعد الصورة مقتصرة على دراسة الاستعارة والتشبيه والمجاز بأنواعه، بل تطورت لتكسب مفهوما جديدا باعتبارها صورا ذهنية من جهة ورمزية من جهة أخرى، وإذا أريد تحديد مفاهيم الصورة لوجد أنها عديدة لا يمكن حصرها في مبحث واحد وعلى هذا سيقتصر الكلام في هذا المبحث على استعراض مجهودات بعض النقاد العرب المحدثين والمعاصرين الذين كانت لهم آراء بارزة في مضمار الصورة مثل: مصطفى ناصف، علي البطل، جابر عصفور، عبد القادر القط، ...

- ✓ **مصطفى ناصف:** يعد أول من كتب دراسة خاصة بالصورة والملاحظ على هذا الناقد أنه كان رافضا لفكرة أن يكون للنقاد القدامى معرفة بالصورة الفنية أو اهتمام بالخيال إذ يقول:" والحق أن لدينا قرائن أخرى تكشف عن إهمال الخيال في النقد العربي" [2] كما يرى بأن الدراسات النقدية المعاصرة اختلفت " في النظر إلى أصالة مصطلح الصورة فرأى قسم منها أن الصورة مصطلح حديث نشأ بتأثير النقد الغربي ومصطلحاته في نقدنا العربي الحديث " [3] ولعل ما يلاحظ على قراءات مصطفى ناصف هو اختزاله للصورة الشعرية إلى مجرد استعارة من خلال قوله:" يتفق النقاد على مكانة الاستعارة الفطرية من الشعر فكل ما عدا الاستعارة من خواص الشعر

[1]- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، ط.2، 1401هـ-1981، ص. 30.

[2]- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط 3، 1996، ص. 9.

[3]- المرجع نفسه، ص. 41.

يتغير، من مثل مادة الشعر ولغته ووزنه واتجاهاته الفكرية ولكن الاستعارة تظل مبدأ وبرهانا جليا على نبوغ الشاعر " [1]. فالاستعارة على حد رأيه هي العنصر الجوهري الثابت في الشعر.

وفي تعريفه للصورة يقول:" أنها منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء" [2] وأنها تستعمل " للدلالة على ماله صلة بالتعبير الحسي ونطلق أحيانا مرادفه للاستعمال الاستعاري "[3] فارتبطت الصورة عنده بالحس.

- ✓ أما **أحمد الزيات** فنلفيه يرى أن الصورة الشعرية تتمثل في " إبراز المعنى العقلي أو الحسي في صورة محسة وبالعاطفة تحريك النفس لتميل إلى المعنى المعبر عنه أو لتنفر منه "[4]، وبهذا التعريف يكون أحمد حسن الزيات ينظر للصورة الشعرية من باب إبراز المعنى في صورة محسوسة على شرط أن يكون من ذات الشاعر ونظرة خاصة به.
- ✓ **أحمد الشايب:** اعتبر الصورة الشعرية هي " المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية الموسيقية ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل " [5] فالصورة الجيدة في نظره هي الصورة القادرة على " نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة والصورة Form هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية، وهذا مقياسها الأصيل وكل ما نصفها به من جمال وروعة وقوة إما مرجعه إلى التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويرا دقيقا خاليا من الجفوة

[1]- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ص. 124.

[2]- المرجع نفسه، ص. 8.

[3]- المرجع نفسه، ص. 120.

[4]- أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1967، ص. 77.

[5]- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، بالتصرف، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994، ص. 248-249.

والتعقيد"[1] فالصورة إذن في نظره هي تلك القوة القادرة على نقل الفكرة وإبراز العاطفة والتعبير عن الحالة الشعورية النفسية المحتجبة للمبدع.

- ✓ **عبد القادر القط**: اعتبر هذا الناقد الصورة في الشعر" الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني " [2] فقد أجمع الناقد في هذا التعريف بين وسائل التعبير والتصوير التي يمكن أن تتوفر للذات المبدعة، فالألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر التي يعبر من خلالهما عن رؤاه المعاصرة والأداة المثلى التي بواسطتها يقدر على تشكيل الصورة الشعرية ونحتها.
- ✓ **جابر عصفور**: إن الصورة الفنية في نظره هي " الجوهر الثابت والدائم في الشعر قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته، فتتغير بالتالي مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظل قائما مادام هناك شعراء يبدعون" [3] فهي ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي.

يعتبر جابر عصفور الصورة أنها" طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته،

[1]- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي ، ص. 250.

[2]- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، مكتبة الشباب، د.ط،1988، ص. 391.

[3]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص. 07.

إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه " [1] فالشاعر أثناء بناء قصيدته "يتوسل بالصورة ليعبر عن حالات لا يمكن أن يتفهمها أو يجسدها بدون الصورة ... فهي بتآزرها مع غيرها من العناصر خير موصل لخبرة جديدة بالنسبة للشاعر الذي يدرك والقارئ الذي يتلقى " [2] وعلى هذا الأساس الصورة في نظره هي التقنية الرئيسية التي اصطفاها الشاعر لما لها من قدرة على التعبير عن تجربته والتأثير على الملتقى بمختلف السبل.

كما ألفينا الناقد قد نوه على مدى مدى أهمية الخيال ودوره في تشكيل الصورة من خلال قوله "إن الصورة نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه كما أسلفنا وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة، وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيدا أدركنا أن المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل النسخ للمدركات السابقة، وإنما هو إعادة تشكيل لها وطريقة فريدة في تركيبها....ولا يمكن فهمها أو تقديرها إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته، باعتباره نشاطا خلاقا يتخطى حاجز المدركات الحرفية" [3]

- ✓ **بشرى موسى صالح**: ترى الباحثة وجود صعوبة في تحديد مفهوم دقيق للصورة حيث تقول: " عانت الصورة الشعرية اضطرابا في التحديد الدقيق مصطلحا مستقرا حتى بدت تحديداتها متناهية وصار غموض مفهومها شائعا بين قسم كبير من الدارسين" [4]، ولكنها على الرغم من هذا تحاول تحديد مفهوم دقيق لهذا المصطلح إذ تقول أنها " التركيبة اللغوية المحققة في امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي

[1]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص. 13.

[2]- المرجع نفسه، ص. 264.

[3]- المرجع نفسه ،ص.309- 310.

[4]- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت،1994، ص. 19.

موح وكاشف ومعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية "[1] وفي جانب آخر تركز الناقدة على شروط إدراك الصورة من خلال قولها: " إن إدراك الصورة يعتمد على الإحساس المرن المدرب القادر على التأويل وكشف الأبعاد العميقة غير المباشرة فيها"[2] فالباحثة من خلال هذا التصور تشترط وجود متلقي متمرس حتى يتمكن من فك شفرات الصورة والبحث عن الدلالات المحتجبة العميقة عمق أحاسيس الشاعر.

- ✓ أما **عبد القادر الرباعي**: فقد اهتدى إلى أن الصورة لا تعني " ذلك التركيب المفرد الذي يمثله تشبيه أو كناية أو استعارة فقط ولكنها تعني أيضا ذلك البناء الواسع الذي تتحرك فيه مجموعة من الصور المفردة بعلاقاتها المتعددة حتى تصيره متشابك الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضمونة بعضها إلى بعض في شكل اصطلحنا على تسميته بالقصيدة "[3] فهو يرى أن الصورة لا تعتمد في تشكيلها على الألوان البلاغية فقط، بل يمكن أن تكون العبارات حقيقية الاستعمال دقيقة التصوير تنم على خيال خصب للمبدع.
- ✓ **محمد حسن عبد الله**: حاول هذا الباحث تقديم تعريف تقريبي للصورة وقال بأنها "علاقة وليست علاقة تماثل بالضرورة صريحة أو ضمنية، بين تعبيرين أو أكثر، تقام بحيث تضفي على أحد التعابير أو على مجموعة من التعبيرات، لونا من العاطفة، ويكثف معناه التخيلي، وليس معناه الحرفي دائما ويتم توجيهه ويعاد خلقه إلى حد ما من خلال ارتباطه أو تطابقه مع التعبير أو التعبيرات الأخرى "[4] ومن جهة أخرى يركز الباحث على الدور الفعال الذي تقوم به العاطفة في بناء الصورة الشعرية، حيث يرى

---

[1]- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، ص. 20.

[2]- المرجع نفسه، ص. 19.

[3]- عبد القادر رباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار جرير، ط1، 2009، ص. 10.

[4]- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص. 37.

"أن الصورة حسية في كلمات، استعارية إلى درجة ما، في سياقها نعمة خفيضة من العاطفة الإنسانية ولكنها أيضا شحنت – منطلقة إلى القارئ – عاطفة شعرية خالصة أو انفعالا " [1] وبذلك فللعاطفة والانفعال في نظره دور فعال في بناء الصورة باعتبار أن الطابع الحسي مبدأ أساسي لها.

- ✓ كما قام **العقاد** بمحاولة لتحديد مفهوم الصورة قائلا "إن الصورة الشعرية عند الشاعر تتجلى في قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع في الحس والشعور والخيال، أو هي قدرته على التصوير المطبوع لأن هذا في الحقيقة هو فن التصوير كما يتاح لأنبغ نوابغ المصورين"[2]
- ✓ **صلاح فضل**: تعددت في نظره مجالات دراسة الصورة واتسع نطاقها فأضحت تعني " الشكل البصري المتعين بقدر ما هي المتخيل الذهني الذي تثيره العبارات اللغوية بحيث أصبحت الصورة الشعرية مثلا اتفق على نفس مستوى صورة الغلاف وصار من الضروري أن نميز بين الأنواع المختلفة للصور في علاقتها بالواقع الخارجي غير اللغوي، حتى نستطيع مقاربة منظومة الفنون البصرية الجديدة ونتأمل بعض ملامحها التقنية ووظائفها الجمالية " [3] ومن هنا تنوعت مظاهر الصورة فأصبحت تدل على الصورة الذهنية والبصرية وصور الغلاف وما تشير إليه من معان متعددة.

**محمد غنيمي هلال**: يعد من أبرز النقاد الذين تناولوا الصورة بحسب وجهات النظر الفلسفية الأدبية الحديثة فهو ينفي وجوب مجازية العبارة لتشكيل الصورة "إن الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية

[1] – محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري ، ص. 32.

[2] – العقاد، حياته في شعره، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1984، ص. 207

[3] – صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، ط 1، 1997، القاهرة، ص. 05.

الاستعمال وتكون مع ذلك دقيقية التصوير، دالة على خيال خصب " [1] إذ أن العبارات الحقيقية في نظره تكون دقيقة التصوير معبرة تعبيرا فنيا.

كما تعتبر الصورة عنده هي نقل التجربة الشعورية التي يمر بها المبدع من عالمها المجرد إلى وسائل فنية إذ نجده يؤكد على وجوب دراسة "هذه الصورة الأدبية في معانيها الجمالية وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة، وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي، والمتآزرة معا على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري " [2] كما يوضح هذا الباحث أن النظرة القديمة للخيال كانت حاجز في طريق فهم كنه الصورة فهما حقيقيا عند النقاد القدماء.

- ✓ **علي علي الصبح:** حظيت الصورة الشعرية عند هذا الناقد باهتمام كبير وذلك من خلال دراسته لها في كتابه "البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر" حيث ألفيناه يعرفها على أنها "التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الفني الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر – أعني خواطره ومشاعره وعواطفه – المطلق من عالم المحسات ليكشف عن حقيقة المشهد والمعنى في إطار قوي محس مؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين" [3] ومعنى ذلك أن الصورة مرتبطة بالعالم الوجداني للشاعر المبدع الذي اصطفاها للتعبير عن خواطره وعواطفه بغية جعل المتلقي يعيش معه هذه الأحاسيس.

[1] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 2008، ص.432.

[2] – المرجع نفسه ، ص. 387.

[3] – علي علي الصبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، د.ط،1996، ص.11.

- ✓ كما **نجد عبد الله راجع** يعتبر أن الصورة تتكون من: " جانبين متلازمين هما البناء والتشكيل ... فهي بناء لأنها على أساس لغوي تتكون في نطاقه هيئتها الفنية، وتشكيل لأنها تتضمن في جوهرها شعرية الفن ومتعة الجمال التي تخلق عناصر الإثارة والتشويق في الشعر " [1] فقد حدد عبد الله راجع أهمية التصوير وتأثيره الجمالي والإيحائي في الشعر.
- ✓ في حين نجد **محمد عبد المنعم خفاجي** قد استخلص معنى جديد للصورة فالشعر عنده " يجب أن يكون أسلوبه معبرا بالصور، أي يرسم الأسلوب مواقف الشاعر وأفكاره وتجاربه وانفعالاته رسما معبرا قويا واضحا، بحيث تصبح فكرة الشاعر مصورة في صورة حقيقية تزخر بالعاطفة والتجربة والانفعال، لا مجرد تصوير عادي ميت، وتصبح وكأنك أمام مناظر تصوير متحركة مؤثرة " [2] تتوافق وطبيعة الشاعر النفسية والعقلية.
- ✓ بينما يرى **محمد الولي** أن "جوهر الصورة الشعرية الحس وستضل الصورة المجردة على هامش الصورة الشعرية باعتبارها ملموسة " [3] فالصورة في معتقده مرتبطة بالجانب الجمالي والحسي.
- ✓ أما **علي البطل**: فقد رفض الناقد أن تكون البلاغة هي المركز الذي تدور عليه الصورة فاعتبر أن بعض الدراسات التي أنجزت حديثا عن الصورة قد فرضت عليها " الاتجاه إلى التقنيين النظري للصورة من وجه النظر البلاغية القديمة " [4] والملاحظ في دراسات علي بطل أنه يحاول دراسة الصورة دراسة أسطورية عندما صرح في حديثه: " يحاول

---

[1]- عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، نشر عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص. 162.

[2]- محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، د-ط، د-ت،ص.55.

[3]- الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، بيروا، لبنان، ط1، 1990، ص. 21.

[4]- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ص.08.

هذا البحث أن يكشف عن وجه للشعر العربي كان محتجبا طيلة هذه الفترة الطويلة من عمره، هو وجه ارتباطه الوثيق بالحياة الدينية والأساطير القديمة التي تسرب منها إليه الكثير من الصور "[1]، فهو يقر بأن الشعر مرتبط بالدين والأسطورة.

كما يلحظ أيضا عليه أنه قد ربط الصورة بالحواس وبالحالات النفسية للشاعر فالصورة في الشعر في نظره هي تعاون كل الحواس لكون "الصورة تشكيل لغوي يكونها 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 " [2] لذا فالشاعر عنده يعتمد على خياله لخلق صوره.

- ✓ أما **محمد مندور** فنجده يؤكد على أهمية الصورة من خلال قوله: " وفي الحق أنه مهما حاولت الرمزية العقلية أن تطأ من قدر التصوير الحسي في الشعر والحرص على الأغراض فإنها لن تستطيع أن تذهب بروعة كل تلك الصورة الحسية الجميلة ولا بما لها من قدرة عاتية على تجسيم الجمال أو على التعبير عن الحقائق النفسية أو العضوية "[3] فالصور في نظره قائمة على الحواس.

ويؤكد **عبد الإله الصائغ** أن الصورة تقوم على مبدأ تعادل بين الواقع والمجاز بقوله: "الصورة نسخة جمالية إبداعية تستحضر الهيئة الحسية أو الذهنية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تنهض لها قدرة الشاعر ومقدار تجربته وفق تعادلية بين طرفين هما

[1]- علي البطل، الصورة في الشعر العربي ، ص. 08.

[2] - المرجع نفسه، ص. 31.

[3]- محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر،، القاهرة، د.ط.د.ت، ص.25-26 .

المجاز والواقع "[1] فالصورة لا يتسنى لها القيام بمهمتها الجمالية إلا إذا وظفت في مكانها الطبيعي.

- ✓ كما يعتبر **عبد الحميد هيمة** الصورة أنها: " معطى مركب معقد عن عناصر كثيرة من الخيال والفكر والموسيقى وهي القوة الخالقة التي يسجل بها الشاعر رؤية وموقفا موحدا من جزيئات الوجود " [2] فهي تركيب متكامل من الخيال والفكر والموسيقى للتعبير عن رؤية الشاعر الجوهرية.
- ✓ وهي حسب **إحسان عباس** " تعبر عن نفسية الشاعر وأنه تشبه الصور التي تراءى في الأحلام، وأن دراسة الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة ذلك لأن الصورة وهي جميع الأشكال المجازية، إنما تكون من عمل القوة الخالقة فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر " [3] تكشف عن مدى تفاعلها مع جميع مكونات الخطاب الشعري، لتكون لب المضمون فهي المعنى نفسه باعتبارها تعبير عن الانفعالات والمشاعر التي أعاد الشاعر بناءها لخلق رؤية جديدة تعمل على: " إثارة المخيلة ومحاورتها وتحفيزها على رسم صور ذهنية ذات خصائص حسية متنوعة "[4].

وبذلك الصورة هي إعادة صياغة لمشهد يعبر عن الحالة النفسية للشاعر "فالتعبير عن الفكرة يتم من خلال الصورة أو بالصورة "[5] فهي تنبع من نفسية الشاعر المبدعة وهذا إذا أحسن المبدع استخدامها، إذ يؤكد **عز الدين إسماعيل** هذا القول من خلال

---

[1] – عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارا نقديا، منشورات دار عصمي، القاهرة، ط3، 1996. ص. 159.

[2] – عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، د. ط،2005، ص. 56.

[3] – إحسان عباس، فن الشعر، ص. 283.

[4] – بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت،1994، ص. 88.

[5] – نعيم اليافي، الصورة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، العدد255، دمشق، 1992، ص. 26.

إعطائه مفهوم للصورة: " بأنها تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع " [1]. فهي مشدودة إلى عالم الوجدان والشعور أكثر من اتصالها بالواقع .

وعلى هذا الأساس الصورة هي تمثيل لتجربة الشاعر بأفكاره وأحاسيسه، ولهذا وجب عدم إغفال دورها فبواسطتها يستطيع الشاعر أن يصور رؤيته الخاصة للوجود والعلاقات الخفية بين عناصره، كون الصورة هي الوسيلة الوحيدة القادرة على نقل الأفكار العميقة بأوجز عبارة، وقد اعتبرها **علي عشري زايد** تقنية من التقنيات الجوهرية التي يعتمدها "الشاعر الحديث في بناء قصيدته وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره " [2] فتصبح بذلك الآلية الفنية التي يصور بها المبدع أحاسيسه ومشاعره وأفكاره التي يروم الإفصاح عنها.

وينظر **عبد الملك مرتاض** إلى أن الصورة الشعرية "هي ثمرة من التصوير الفني بواسطة لغة شعرية لفكرته أو عاطفته أو رعشته أو غضبه فهي تنشأ في النسيج الأدبي الجميل فتكون فيه بمثابة التاج الذي يتوج فيه التغيير فيمخضه للأدبية الرفيعة ويجعله متميزا في نسجه عن سواه من الكتابة النثرية "[3] فهي نتاج الأحاسيس الشعورية التي تختلج روح الذات الشاعرة.

وبناءا على ما تقدم فإن النقد العربي الحديث والمعاصر يعنى بالمضمون العاطفي للصورة، فإذا كانت الصورة بالمفهوم القديم قد قصرت على التشبيه والاستعارة "فإن المفهوم

[1]- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت، ط4، ص. 270.

[2]- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط.5، 2008، ص. 65.

[3]. عبد الملك مرتاض، نظرية البلاغة، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، ط2، 2010، الجزائر، ص. 184.

الجديد يوسع من إطارها فلم تعد الصورة البلاغية وحدها المقصودة بالمصطلح بل قد تخلوا الصورة بالمعنى الحديث من المجاز أصلا فتكون عبارات حقيقية الاستعمال، ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب"[1] إلا أن هذا لا يعني أن النقد العربي الحديث والمعاصر قد ألغى الصورة المجازية لأن جمالها يكمن باحتوائها على المجاز وخلوها منه مرتبط بالدلالة الرمزية والنفسية، وما يمكن التماسه في الأخير أن النقد العربي قد حقق قفزة نوعية في مجال دراسة مصطلح الصورة في ضوء الممارسات النقدية من خلال مجهودات شملت العديد من النقاد العرب محاولين تعزيز المصطلح مازجين بين ما هو أصيل في التراث وما هو حديث معاصر.

## 4. الصورة في النقد الغربي:

تعتبر الصورة من أبرز المصطلحات حضورا في الدراسات النقدية إذ حضيت باهتمام كبير من طرف النقاد كونها آلية جوهرية من الآليات التي تتكئ عليها الأعمال الإبداعية الأدبية، والوسيلة الفنية المثلى والأنجع التي يجنح إليها الناقد في الحكم على أصالة الأعمال الأدبية وجماليتها ومدى صدق التجربة الشعرية، ومن ثمّ فلا غروّ أن يكتسب مصطلح الصورة في ظل الدراسات الحديثة اهتماما كبيرا ومنزلة أسمى عن باقي آليات التعبير الأخرى التي اصطفاها الشاعر سواء كان عربيا أو غربيا، وعلى هذا فمصطلح الصورة لا ينحصر في الثقافة العربية فقط، بل حتى الثقافة الغربية احتوت مفهومها، باعتبارها الركيزة الرئيسية التي تسهم إسهاما فعالا في بناء النص الشعري فهي عموده الفقري، وفيما يلي سنحاول أن نتتبع المنابع التي أسهمت في تكوين مفهوم للصورة.

[1]- ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري، دراسة أصولها وتطورها)، ص.25.

اهتم النقاد الغرب بالصورة الشعرية اهتماما بارزا وعملوا على تطويرها وبيان دورها في التجربة الشعورية للشاعر، وتعتبر دراسات أرسطو ARISTOT المنبع الذي اغترف منه جميع الباحثين آرائهم، فكان كتابه " فن الشعر"الذي اعتبره النقاد أول كتاب نقدي اتضحت فيه معالم التنظير للشعر حيث يقول فيه "لقد جرت العادة على أنه إذا ما وضعت مقالة منظومة في الطب أو العلوم الطبيعية، أن يسمى ناظمها شاعرا، مع أنه لا يوجد وجه شبه مشترك بين هوميروس وأمبدوكليس غير استعمال الوزن العروضي، ومن ثم يكون من الأصوب أن نسمي أولهما " شاعرا " أما الآخر فيصدق عليه اسم العالم الطبيعي أكثر من اسم الشاعر، وقياسا على تلك القاعدة ينبغي أن يطلق لقب الشاعر على من ينشئ عملا من أعمال المحاكاة باستخدام خليط من كل الأعاريض" [1] فأرسطو هاهنا يوضح دور الشاعر الذي جعله يكمن في تصوير الشيء بأحسن صورة، لا أن ينقل ما هو موجود نقلا حرفيا.

وقد اهتم الناقد بدراسة عدة موضوعات من بينها موضوع الصورة التي اعتبرها علامة العبقرية التي لا تعلم للآخرين لأن اللغة الشعرية في نظره ما هي " إلا ألغاز مقنعة وبهذا نعرف مقدار نجاح نقل المعنى فقد ينبغي أن يكون المجاز منتزعا من الأمور الجميلة " [2] فتكون بذلك اللغة المتميزة هي البعيدة عن وسائل التعبير العادية.

أدرك أرسطو مكانة الصورة في العمل الأدبي حيث ميزها عن باقي الأساليب بالتشريف " وإنه لمن المهم أن نراعي الاستخدام الصحيح لكل ضرب من ضروب التعبير الشعري التي تحدثنا عنها، وكذلك استخدام الكلمات المركبة " المزدوجة " والغريب " النادرة"، نحو ذلك ولكن الشيء الأعظم أهمية من هذا كله، فهو التجويد في صياغة " المجاز " وهو

[1]- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، د.ط، د.ت، ص.57.

[2]- أرسطو طاليس، الخطابة، تح، عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ط،1979،ص. 190.

الشيء الوحيد الذي لا يمكن أن يتعلمه المرء عن غيره، إنه آية العبقرية، لأن صياغة المجاز الجيد تدل على موهبة بصرية قادرة على إدراك وجوه الشبه في أشياء غير متشابهة " [1] وقد عمق أرسطو الصلة بين الشعر والرسام فلما " كان الشاعر محاكيا شأنه في ذلك شأن المصور أو أي محاك آخر فإنه يجب عليه بالضرورة أن يسلك في محاكاة الأشياء إحدى هذه الطرق الممكنة الثلاث فهو يحاكي الأشياء كما كانت أو تكون أو كما يحكى عنها، أو يظن أن تكون أو كما يجب أن تكون ومادة الشاعر في أداء ذلك هي اللغة التي قد تكون ذات كلمات نادرة أو مجازات" [2]، فإذا كان الفنان يستعمل الريشة والألوان في رسم لوحته الفنية فإن الشاعر يستعمل الألفاظ ويصوغها في قالب مؤثر يترك أثره البارز في نفس المتلقي.

مما لا غروّ فيه أن الكثير من الدارسين يعترفون أن إعطاء مفهوم واحد وقار للصورة أمر في غاية الصعوبة، وذلك لأن منافذها متعددة واشتغالاتها مختلفة، لتعدد المدارس النقدية والأدبية التي أعطت الصورة أهمية بالغة ومكانة مرموقة وبتعددها تعددت مفاهيم الصورة التي تنوعت مظاهرها وأنماطها إذ طالبت الكلاسيكية بالمحافظة على أسس وقواعد الأدب من خلال التزام الأدباء المحدثين نهج القدماء واتباعهم أصول الشعر العربي القديم، فهي ذات توجه محافظ يخرج على إثرها أدب تقليدي يستمد موضوعاته من منبع قديم معروف، فالكلاسيكية "من الناحية الفنية تحرص على جودة الصياغة اللغوية وفصاحة التعبير من غير تكلف ولا زخرفة لفظية" [3] لتنتصر بذلك الكلاسيكية للعقل على حساب الخيال والشعور فالصورة عندهم: "أداة تعبيرية تخضع للعقل وللعلاقات التشبيهية التي يقيمها العقل بين

[1]- أرسطو طاليس، الخطابة ، ص. 192.

[2]- المصدر نفسه، ص. 215.

[3]- محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطباعة وللنشر، القاهرة، د.ط، د.ت،1979، ص. 49.

الأشياء"[1] ليكون بذلك العقل هو أساس إدراك الصورة، ولهذا "أعلوا من قيمة اللفظ على حساب المعنى أو الشكل على المضمون" [2] باعتباره مرآة عاكسة للواقع الذي يرتكز على العقل.

لتظهر بعدها المدرسة الرومانسية كثورة على القواعد الكلاسيكية بكل ما تحمله من سمات ليكون الانتصار للذاتية والعواطف وإطلاق العنان لخيال الأديب حتى يتمكن من التعبير عن ذاته فيستعينون بالصور ومناظرها مع احتفاظ الفنان بأصالته في أدب العاطفة "والعاطفة في طبيعتها فردية ذاتية، وقد أطلق الرومانتيكيون العنان لإحساسهم الفردي حتى جاء أدبهم صورة لذات أنفسهم " [3]، فالرومانتيكية تعترف بالمشاعر الإنسانية التي تجاهلتها الكلاسيكية.

تعتبر الرومانسية توجه تحرري اعتبر الصورة مرآة "تعكس الصورة الداخلية للذات وتتغلغل فيها للكشف عن أسرارها وخباياها فهي انفتاح لا انغلاق، إضاءة لا تعتيم" [4] وعلى هذا الأساس تعتبر تصوير صادق للأحاسيس والمشاعر التي تختلج ذات الشاعر، لتعلن بذلك الرومانسية مدى أهمية الخيال والعاطفة في إنتاج الأعمال الشعرية لتمثيل المشاعر والأفكار الذاتية، ويعتبر " كولريدج " « coléridge » أول من أسس فلسفة الخيال بحيث وصف الخيال بأنه "القوة التي تكشف عن ذاتها في خلق التوازن والتآلف بين الصفات المتضادة أو المتضاربة"[5] والخيال عند كولريدج نوعان: خيال أولي وخيال ثانوي.

[1] – عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة بوزريعة، الجزائر، د–ط،2005، ص. 74.

[2] – إحسان عباس، فن الشعر، ص. 46.

[3] – محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت، ص.45.

[4] – عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص. 75.

[5] – عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، ص.76-77.

1. **فالخيال الأولي:** هو " القوة الحيوية أو الوسيلة الأولية لكل إدراك إنساني للعالم الخارجي وهو تكرار في العقل لعملية الخلق الخالدة والأنا المطلق" [1] وتكمن وظيفته على تمكين إدراك الأشياء التي بدونه تصبح مجرد معطيات لا قيمة لها، ولذلك لا يمكن بأي حال من الأحوال الاستغناء عنه.

2. **الخيال الثانوي:** وهو "صدى الأول، يعايش الإدارة الواعية، ويشبه الخيال الأولي في نوع وظيفته ويختلف عنه في الدرجة وفي طريقة العمل إنه يذيب وينشر ويفرق ليعيد الخلق من جديد"[2] فوظيفته هو خلق معاني جديدة منسجمة تمتع النفس.

وعلى هذا الأساس كان لنظرية " كولريدج " « coléridge » في الخيال أثر كبير في بناء الصورة الشعرية لأنه يقوم بالدور الأساس في بنائها عن طريق الجمع بين عناصرها المختلفة، وقد سار على هذه النظرية منظري المذهب البرناسي والمذهب الرمزي.

أما عند رواد المدرسة البرناسية فالصورة تتشكل عندهم بالمحاكاة باستخدام حاسة البصر، إنهم لا يعترفون إلا "بالصورة المرئية المجسمة أو ما يسمى بالبلاستيكية التي تشغل مظاهر الصور الكلية للأشياء بعيدا عن نطاق الذات الفردية " [3] فهي تنطلق من الوجود الحسي الواقعي وتعود إليه في تشكيل الصورة التي هي في نظرهم مادية حسية " تناظر في الشعر لمذهب الواقعي أو الطبيعي فهي تعنى بالصور الشعرية وصياغتها، ولكنها تحتم

[1] – عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري ، ص. 77.

[2] – المرجع نفسه، ص.77.

[3] – علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص. 27.

الموضوعية في هذه الصور"[1] التي تكون بعيدة عن نطاق الذات على خلاف الرومانتيكية التي قامت على الاهتمام بالفرد فكانت دعوة البرناسية متمثلة في الوصف الموضوعي.

أما المذهب الرمزي فقد رأى أن " البرانسيين يقفون عند حدود الصورة المرئية لهذا تظل صورها جامدة لا حركة فيها ولا عمق ولا مرونة وأقروا بأن الصورة يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس وبخاصة مناطقها الغائرة البعيدة عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس"[2] فاللغة لن تتمكن من التعبير عن هذا الأثر إلا بالرمز "الكامن في الموسيقى أو الشعر أو الخرافة التي تتداولها الشعوب" [3]، فهي تطلب أن يتجاوزها الفنان إلى "أثرها في أعماق النفس أو اللاشعور وبالتالي ابتدعوا وسائلهم الخاصة في التعبير كتصوير المسموعات بالمبصرات والمبصرات بالمشمومات وهو ما يسمى بتراسل الحواس"[4] ففي نظرهم ينطلق المبدع في نسج الصورة من الموجود الحسي وأثره في أعماق النفس، ليكونوا بذلك قد استخدموا الحواس في عملية التصوير.

إن أعمال الرمزيين في تفكيك الصور والنماذج الفنية تكمن حين "استبدلوا النموذج الفني المجسد لحالة حياتية ملموسة برمز ينطوي على سلسلة كاملة من المعاني وانقلبت هذه التعددية في المعاني المقصودة بذاتها في الغالب عمليا إلى إبهام وتكلف حتى أن الرمزية المتطرفة

[1] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي، ص. 393.

[2] – المرجع نفسه، ص. 398.

[3] – محمد كمال الدين، الأدب والمجتمع، مطابع الدار القومية للطباعة والنشر، د–ط، 1962، ص. 67.

[4] – علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص. 27.

قادت إلى نسف الشكل كليا وغدت صلات الترابط بين انطباعات الشاعر والصور التي يقدمها أكثر تباعدا وتعقيدا"[1] عن فهم المتلقي .

في حين أسهمت السريالية في توسيع مفهوم الصورة عندما اهتمت بالصورة الشعرية ذات الدلالات النفسية، فهي في نظرهم "العنصر الجوهري للشعر وهي نتاج الخيال والإلهام" [2] فالصورة عندهم لم تعد دراستها مقتصرة على "الصور البلاغية التي تعتمد على الجهد العقلي الواعي وإنما في كل تعبير يحمل بين طياته بعدا نفسيا ويصدر بشكل تلقائي وعفوي" [3] ليحمّلوا بذلك جانب اللاوعي مهمة تشكيل الصورة لأنه في نظرهم المنبع الذي تتولد منه الصورة باعتبار أن "الوعي الكامل زمن الكتابة يجعلهم أسرى التفكير العقلي الواعي، وبالتالي تقييد حريتهم وخضوعهم في الوقت نفسه للقواعد والأحكام العقلية" [4] التي لن تسمح لهم باكتشاف أعماق النفس "فهم يعتقدون أنه لا يكفي أن يقتصر الإنسان على الواقع الذي يدركه المنطق، وإنما يرون في النفس الإنسانية أغوار لا يفسرها المنطق أو القواعد العقلية" [5] ولهذا اعتبرت السريالية دعوة لمغامرات نفسية وفنية في تكوين الصورة التي اعتبرها "أندريه بروتون " « BRETON » " إبداع خالص للذهن ولا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة أو التشبيه، إنها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين قليلا أو كثيرا أو بقدر ما تكون الصورة

[1] – س– بيتروف، الواقعية النقدية في الأدب، تر– شوكت يوسف، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط، 2012، ص. 244.

[2] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي، ص. 399.

[3] – محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص. 15-16.

[4] – المرجع نفسه، ص. 16.

[5] – المدرسة السريالية، ص. 16.

قوية وقادرة على التأثير الانفعالي ومحققة للشعر " [1] فكلما تقاربت المسافة بين طرفي التشبيه كلما كانت الصورة على حسب منظوره قوية التأثير.

كما ظهرت عدة مدارس غربية أخرى من بينها مدرسة إيماجين Imagine أو ما أطلق عليهم بشعراء الصورة التي ظهرت على يد "هيوم" و" أوباوند " الذي اعتبر الصورة كل "ما ينقل عقدة فكرية أو عاطفية في لحظة زمنية" [2] وقد سار على نهجهم العديد من الشعراء الذين احتضنوا نظرتهم للصورة.

تنبثق الصورة الشعرية من إحساس عميق وشعور يتجسد في رموز لغوية حيث يرى "سيسيل دي لويس" أن الصورة الشعرية هي "رسم بالكلمات وتجسيد لأحاسيس الشاعر وأفكاره المجردة بشكل حسي، وأن الخيال عنصر هام من عناصر إنتاجها وإنها كما تعتمد المجاز وغيره من مقومات البلاغة العربية التشبيه والاستعارة والكناية... يمكن أن تعتمد الوصف الحسي لكي توصل إلى خيالنا شيئا يتجاوز الحقيقة الخارجية للأشياء وذلك من خلال اعتمادها على طاقات اللغة وإشعاعاتها الوجدانية لتجسيد عاطفة الشاعر وفكرته في ألفاظ ذات دلالة حقيقية..." [3] فالصورة مرتبطة ارتباطا وثيقا بتجربة الشاعر وبمشاعره وبكل ما يجول في خاطره من معان وأفكار أثناء عملية الإبداع، ليزيد "غاستون باشلار" على هذا التعريف بقوله: "لا يمكن درس الصورة إلا بالصورة، حاملين الصور كما تتجمع في التأملات

[1] – الوالي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، ص. 16.

[2] – إحسان عباس، فن الشعر، ص. 90.

[3] – سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، تر، أحمد نصيف الجنابي، وآخرين مراجعة: عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، العراق، 1982، ص. 83.

الشاردة ولا معنى لأي إدعاء بدرس التخيل موضوعيا لأنه لا يمكن أن نتلقى الصورة حقا إلا إذا كانت تثير إعجابنا"[1] وهكذا تتشكل الصورة عنده ضمن نشاط العقل والتخيل.

أما "رينيك ويليك" فيرى أنه رغم تداخل أنماط التصوير (الصورة والمجاز والرمز والأسطورة) فيما بينها إلا أنها تختلف "فهذه الكلمات تتداخل من ناحية الدلالة، أن تشير بوضوح إلى نطاق اهتمام واحد، وربما كان التتابع الذي أوردناه الصورة ثم المجاز ثم الرمز ثم الأسطورة – يمثل تلاقي خطين كلاهما مهم لنظرية الشعر، الأول هو التحديد الحسي – الامتداد الحسي الجمالي الذي يربط الشعر بالموسيقى والتصوير ويفصله عن الفلسفة والعلم والخط الآخر هو التورية والمجاز – الخطاب غير المباشر الذي يتخذ الكناية والاستعارة والذي يجتزئ المقارنة بين عوالم مختلفة ويحدد موضوعاته بالإيماء إليها بغير مصطلحات" [2] كما اعتبر أن الصورة هي "موضوع ينتمي إلى علم النفس كما ينتمي للدراسة الأدبية" [3] لأنها تنمو في داخل الشاعر مع النص الشعري ذاته.

في حين يرى "بيير جيرو" أن " الصورة قاعدة لنظرية (الزخرفة) ويجب التمييز بين نوعين من الزخارف، الأولى وهي (الزخرفة السهلة) وتقوم على استخدام (الألوان البلاغية) أي صور التركيب أو التفكير، والثانية هي (الزخرفة الصعبة) وتتميز باستخدام الاستعارات " [4] كما نجد الناقدة "براي c.w. bray " قد ربطت مفهوم الصورة بالاتجاه النفسي معتبرة إياها "التذكر الواعي لمدرك حسي سابق كله أو بعضه، وبكلمة أخرى هي انطباع أو

[1] – غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، تر– جورج سعد، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر والتوزيع،لبنان، ط 1، 1411هـ، 1991م، ص. 51.

[2] – رينيك ويليك أوستن وارين، نظرية الأدب، تر، عادل سلامة، دار المريخ، الرياض،1412هـ، 1992م، ص. 253.

[3] – المرجع نفسه، ص. 254.

[4] – بيير جيرو، الأسلوبية، تر. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط2، ص. 26.

استرجاع حقيقية تعكس الحقيقة الداخلية التي يتعذر الإفراج عنها كما هي في طبيعتها الأساسية"[1] وبذلك تكون الصورة عملية ذهنية مرتبطة بمشاعر وأحاسيس الشاعر المبدع.

وعلى هذا الأساس وانطلاقا مما سبق يمكن لنا القول أن الصورة الشعرية قد تعددت تعاريفها وتنوعت بحسب تعدد الرؤى التي ينظر من خلالها إلى الصورة سواء كعنصر بنائي جوهري يعضد به الشاعر نصه ليزيده قوة وثراءا، أو كموضوع نقدي يصدر من خلاله أحكاما، لترتبط أساسا بالخيال والتجربة الذاتية ودوافعها، إلاّ أن هذا وعلى حسب ما قيل لا يلغي من استعمال التشبيه أو الاستعارة أو الرمز لأنها تعتبر مقومات جمالية تزيينية وتوضيحية أكثر للصورة في بنائها.

[1] – نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص.44.

## 5. عناصر الصورة:

تعتبر الصورة الشعرية من أهم مميزات الفن الأدبي، إذ تحتل مكانة كبيرة في الساحة الأدبية لكونها وليدة الإبداع الشعري الذي يرسمه الشاعر من خلال استعانته بوسائله التعبيرية والشعورية، حتى يتمكن من نقل المتلقي إلى ذاته المفعمة بالأحاسيس والأفكار، فالنص عبارة عن رسالة مشفرة بين الشاعر والمتلقي تحتجب وراءها جملة من الدلالات العميقة عمق أحاسيس الشاعر،وحتى تولد الصورة في النص الشعري يجب أن "تتألف من عدة عناصر بنائية وأهم هذه العناصر اللغة وأشكال تراكيبها، والموسيقى وما تشمل عليه من إيقاع ووزن، والإيحاء وما ينبعث عنه من مشاعر ورؤى وأحاسيس لا محدودة " [1] فالصورة تنقل تجربة وتصور رؤية وتجسد المشاعر مرتكزة على أسس بنائية أساسية وهي: اللغة والموسيقى والخيال.

**اللغة:**

الصورة هي الآلية الجوهرية التي يعتمدها الشاعر للبوح عن أحاسيسه الكامنة في نفسه وعن أفكاره ونقلها للمتلقي متكئا في ذلك على اللغة، باعتبارها المعيار الذي يعول عليه الشاعر في رسم لوحته الشعرية " فالشاعر يتعامل مع ذاته ومع الوجود من خلال اللغة" [2] التي تلعب دورا فعالا في تشكيل الصور لكونها " تستعين متجاوزة البيئة التركيبية الأفقية بعلاقات تنشئها بين المفردات بوسائل بيانية مختلفة تؤدي إلى ما يسمى بالصور الفنية التي تستمد

[1]- سمير الدليمي، الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافي العامة العراق، ط1، 1990، ص. 27.

[2]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، دار العرب الإسلامي، بيروت، ط.1، 1986، ص. 276.

طاقتها الإيحائية وحقيقتها من تساميها وطرافة تراكيبها" [1] وعلى هذا الأساس تنشأ اللغة الشعرية من علاقة المفردات بوسائل البيان متجاوزة حدود البنية التركيبية.

تعتبر اللغة المادة الأولية التي يستعين بها الشاعر في نحت صوره الفنية ونقلها إلى القارئ "فهي التأشيرة للدخول إلى فضاءات النص المختلفة وهي المفتاح للتلقي والقراء في مختلف المستويات " [2] لما لها من تأثير على العواطف والانفعالات باعتبارها القلب النابض للنص الشعري لأن " عملية الإبداع الشعري تتمثل أقوى ما تتمثل في إبداع اللغة " [3] لما تنطوي عليه من أحاسيس وعواطف.

أدرك الدارسون والنقاد القدامى والمحدثون مدى أهمية اللغة ودورها البارز في خلق الصورة، لكونها "موطن القدرة الشعرية التي تصدم وتباغت وتنعش وتجسد الفاعلية الشعرية " [4] لتترك أثرا جماليا في نفس المتلقي بوصفها المادة الأولى التي يعتمد عليها في تشكيل كل عمل فني تكون فيه الكلمة جسد للمعاني، فاللغة أضحت قالبا يفرغ فيه الشاعر شحناته الشعورية المختزنة في نفسه، من خلال استعانته بالألفاظ والعبارات التي تأتي بالدلالات الإيحائية الفنية، فكان همه الأساسي أن يجد " اللفظة التي تنسجم انسجاما طبيعيا مع ما يحس به داخل أعماقه "[5] لتوكل بذلك للغة مهمة نقل التجربة الذاتية إلى المتلقي "ومن ثم فإن الشاعر مطالب قبل كل أحد أن تكون لغته مرآة تعكس فيها صورة عصره، وأن تكون نابضة حية

[1] – رائد وليد جرادات، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث ( الحر ) نازك الملائكة أنموذجا، مجلة جامعة دمشق، المجلد 29، العدد ( 1+ 2)، 2013، ص. 553.

[2] – محمد بلوحي، اللغة الشعرية للشعر الجاهلي في ضوء الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية جامعة سيدي بلعباس، دار العرب للنشر والتوزيع العدد، 2002، ص. 12.

[3] – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص. 178.

[4] – جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق، عمان، الأردن، ط.1، 2003، ص.23.

[5] – محمد ناصر، الشعر الجزائري المعاصر، ص. 317.

بروحه"[1] لتصوير تجربته تصويرا حسيا مشحونا بطاقات إيحائية يصبو المخاطب إلى إيقاعها في نفس المتلقي.

تتميز اللغة في العمل الشعري بكونها " لم تعد وسيلة للتعبير، بل هي خلق فني في ذاته "[2] إذ أن الشاعر قد استثمر اللغة من أجل الارتقاء بنصه، فجعل الكلمات محملة بدلالات إيحائية ثرية متلائمة مع تصوراته الذهنية " فاضطر لذلك مختارا أو مكرها إلى تحطيم بنية التركيب اللغوي الجاهز، ويحرق المألوف من المستعمل لأنه يبحث عما يفاجئ ويدهش في بنية اللغة "[3] حتى يتمكن من إثبات براعته في إثراء صوره الفنية.

تمثل اللغة حجر الأساس الذي يعتمد عليه الشاعر في بناء الصورة الشعرية "فالنشاط التصويري إنما هو خاضع بالدرجة الأولى إلى الانتقاء المنظم للكلمات وإلى نظام توزيعها داخل العبارة "[4] حتى يتمكن الشاعر من السيطرة على خيال المتلقي بطريقة إيحائية فترتسم في مخيلته صور شعرية مجازية لكون المجاز" تصعيد للمعاني والارتقاء بها من عالمها المادي المحدود إلى عالم روحي متبلور غير محدود، وهو كما يقول النقاد المعاصرون: المجاوزة والاتساع المحض، والانزياح الذي يفاجئ متلقي اللغة بما لم ينتظره أو يتوقعه أو يألفه من الصور والتخيلات والمعاني وظلال المعاني، وهو الجدول الشامل وغير المحدد عن الأنماط

[1]- محمد ناصر، الشعر الجزائري المعاصر ، ص. 356.

[2]- محمد مندور، في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، 1988، ص. 19.

[3] - عثمان حشلاف، التراث والتحديد في شعر السياب، ديوان المطلوعات الجامعية، 1986، ص. 190.

[4]- شمسية غربي، السمات الفنية عند المقري في نفح الطيب، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، العدد 06، 2007، ص. 60.

التركيبية الجاهزة أو المعتادة للغة " [1] لتكون لغة الشاعر هي لغة مجازية تنقل المعاني بطريقة إيحائية.

استند الشعراء على اللغة لغرض "وصف عالم الشعور الداخلي وإلى التعبير عن شجنه النفسي باستخدام لغة تعبيرية مكثفة لتلك المشاعر بدلا من الوصف المادي الذي يعتمد على التشابهات والتماثلات، وقد أدى ذلك إلى العزوف عن المعجم الشعري التقليدي الذي لم يعد باستطاعته الاستجابة لتحدي التشابكات الحياتية المعاصرة ومن ثم كان انبثاق تشكيلات تعبيرية متوالية مع التغيرات الحادة " [2] لتعد بذلك الصور البلاغية المرتكز الأساسي لخلق لغة شعرية راقية عن اللغة النثرية، وعلى هذا وتأسيسا على ما سبق يمكن القول أن اللغة هي تلك الريشة التي اعتمدها الشعراء في رسم لوحتهم الشعرية لتصوير أحاسيسهم إلى المتلقي لأنها " تتجاوب مع أصداء متنوعة في وجدانهم، ولولا هذا التجاوب لما استنكروها، وهذا نابع من قوة إيحائها "[3] القادرة على كشف ما هو مجهول في أعماق النفس.

**الخيال:**

إن الشعر لا يمكن أن يعتبر شعرا إلا بتوظيف الصورة التي تعتبر وليدة الخيال، الذي "يعد الملكة التي يستطيع بها الأدباء صورهم، وهم لا يؤلفو نها من الهواء، وإنما يؤلفو نها من إحساسات سابقة لاحصر لها تختزلها عقولهم وتظل كامنة في مخيلتهم حتى يحين الوقت فيؤلفوا

[1] – أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2006، ص. 10.

[2] – محمد إبراهيم أبو سنة، تأملات نقدية في الحديقة الشعرية، قراءات ودراسات، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989، ص. 102.

[3] – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6 2006، ص. 110.

منها الصور التي يريدونها صور تصبح لهم لأنها من عملهم وخلقهم "[1] ليرتبط الخيال بتجارب الشاعر "فخيال الشاعر هو الذي يمكنه من خلق قصائد ينسج صورها من معطيات الواقع ولكنه يتجاوز حرفية هذه المعطيات، ويعيد تشكيلها سعيا وراء تقديم رؤية جديدة متميزة للواقع نفسه"[2] لذا أصبح الخيال عنصرا أساسيا في عملية التصوير.

من هنا كان الخيال من أهم الركائز التي تبنى عليها القصيدة في تركيب صورها الشعرية إذ أن "أساس الأسلوب الشعري هو التخييل"[3] فهو شرط أساسي يجعل الشاعر يزعزع لبنات العالم المألوف العادي، وهذا ما أكده أدونيس بقوله: "إني أبحث عن الواقع الآخر، لكن أغيب خارج الواقع بالخيال والعالم والرؤيا، إنني أستعين بالخيال والحلم والرؤيا كي أعانق واقعي الآخر، ولا أعانقه إلا بهاجس تغيير الواقع وتغيير الحياة" [4] فهو القوة الفاعلة التي تمنح الشاعر القدرة على الإبداع والإيحاء.

حتى تكون الصورة نابضة بالحياة في النص الأدبي لها مالها من التأثير لابد من أن تتوفر على جناح الخيال الذي يمنح لها إمكانية التحليق بالقارئ في الآفاق بعيدا عن الواقع باعتباره " تلك القدرة الكيمياوية التي بها تمتزج – معا – العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف، كي تصير مجموعا متألقا منسجما" [5] فالخيال من عناصر الصورة الذي يساهم في التحام جزيئات النص، فكل مفهوم للصورة "لا يمكن أن يقوم إلا على

[1] – شوقي ضيف، في النقد الأدبي ، ص.167.

[2] – جابر عصفور، الصورة الفنية، ص. 15-16.

[3] – سامي محمد عباينة، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط2، 2010، ص. 54.

[4] – أدونيس، الآدب، س 14، ع3 مارس 1966، نقلا عن عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري منشورات الاختلاف، ط2، 2009، ص. 102.

[5] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص.413.

أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه، فالصورة هي أداة الخيال ووسيلة، ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه" [1] ولهذا كان للخيال قدرة خارقة على الإبداع والإيحاء لما يولده من صور شعرية مدهشة.

إن توظيف الشاعر للصور المعتمدة في بنائها على الخيال هو محاولة منه إظهار مدى قدرته على استغلال ملكته التخيلية وتوظيفها بغية إثارة خيال المتلقي، حتى يتمكن من اكتشاف الجانب المحتجب الذي يحيل إليه الإبداع الفني فأجود الصور هي تلك التي تخرج من واقعها المألوف لكون الخيال "تحقيق الوحدة والانسجام في العمل الأدبي باعتباره مجموعة من الصور الفنية، وهذه الوحدة هي وحدة الشعور أو العاطفة التي تهيمن على أجزاء العمل الأدبي وعناصره، كما أن الخيال ليس تذكر شيء أحسسناه من قبل، بل هو خلق جديد، خلق صور لم توجد في الواقع، وهكذا عكس ما يعتقده علماء النفس بأن الخيال استحضار الصور المدركة بالحواس" [2] والقارئ هو وحده المسؤول على فهم الصورة واصطياد المعاني التي تنطوي عليها.

وعلى هذا الأساس الخيال هو الآلية الأساسية التي بواسطتها يتمكن الشاعر من رسم صوره باعتباره " مصدر كل صورة في الشعر وكل صورة تتشكل في الخيال قبل أن تتشكل في اللغة وتخرج من طور الكمون والوجود بالقوة إلى طور الإنجاز والوجود بالفعل عن طريق اللغة"[3] فهو إذن ركن جوهري في بناء الصورة التي لا يمكن أن تتجلى مدى فنيتها إلا بوجوده.

---

[1] – جابر عصفور، الصورة الفنية، ص. 16.

[2] – السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديثة، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1979، ص. 88-89.

[3] – ماهر دربال، الصورة الشعرية في ديوان " أنشودة المطر السياب "، قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، د.ط، د.ت، ص. 107.

**الموسيقى:**

إن من الأمور التي لا يختلف فيها اثنان هو أن الشعر لا يمكن أن تقوم له قائمة إلا بعنصر الموسيقى " فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب "[1] لكونها تؤثر في العواطف وتهدئ النفوس، فالشاعر يكتب قصيدته وفق ما تمليه عليه حالته النفسية.

تعتبر الموسيقى عنصر أساسي في العملية الإبداعية الشعرية إذ أنها "مجموعة من الأصوات التي يتألف من ضرباتها الموقعة نغم يلمس المشاعر ومن إيقاعاتها لحن يهز أوتار القلوب، وفي الإنسان منذ القديم ميل غريزي فطري للألحان، وفي روحنا استجابة طبيعية لتلك الألفة التي تتحقق بين المنشد والسامع أو التي تكون بين اهتزازات في صوت المنشد وارتعاشات في قلب السامع"[2] فالإنسان بطبعه ميال إلى الألحان التي تعمل على تزكية الصورة الشعرية وفق دفقات القلب.

وعلى هذا الأساس لا يمكن للصورة الشعرية أن تحقق مفعولها إلا إذا أفرغت في قالب الموسيقى "فالوزن أو الإيقاع يلد الصورة أحيانا" [3]، أما نازك الملائكة فترجع هذا إلى أن "السبب المنطقي في الوزن هو أنه بطبعه يزيد الصور حدة ويعمق المشاعر، ويلهب الأخيلة لا بل أنه يعطي الشاعر نفسه خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة الملهبة"[4] ليكسب النص الشعري بذلك عمق الإثارة في المتلقي.

---

[1] – عيسى بودوخة، الصورة الفنية في النقد العربي بين القديم والحديث جامعة أم البواقي، ص. 521.

[2] – محمد زكي العشماري، الأدب وقيم الحياة المعاصرة، الهيئة المصرية العامة، 1979، ص. 434.

[3] – محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص. 10.

[4] –نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، لبنان، ط4، 1962، ص. 112.

## 6. وظيفة الصورة:

تعتبر الصورة العمود الفقري الذي يقوم عليه النص الأدبي، باعتباره من أبرز الوسائل التي اصطفاها الشعراء للتعبير عما جادت به أخيلتهم، فضلا على مالها من قدرة لنقل فكرة الأديب وأحاسيسه وعواطفه الكامنة بطريقة إيحائية، وبما أن الصورة تحتل هذه المكانة المرموقة في الوسط الأدبي فلا غرابة أن تكون لها وظائف تؤديها إلا أنه عند محاولة حصرها لوحظ أنها متشعبة فكانت محاولة حصرها في النقاط التالية:

### 1- تصوير تجربة الشاعر:

تعتبر الصورة الشعرية آلية مهمة من الآليات التي يرتكز عليها الشاعر في رسم أحاسيسه وفقا لطبيعة التجربة التي يعيشها، فهي الأداة التي يعتمد عليها للتعبير عن عالمه الداخلي والتنفيس عن مشاعره " لتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل محسوس وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره " [1] وبالتالي كانت الصورة المركبة الخاصة لنقل التجربة والتعبير عن مكنونات الشعراء " فهي الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة من معناها الجزئي والكلي فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية تقوم من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي ... وإذن فالصورة جزء من التجربة "[2] .

[1] - محمد الهادي بوطارن، رمضان حمود شاعر التقليد والتجديد، الملكية للنشر والتوزيع، عاصمة الثقافة العربية، ط 1، 2007، ص. 168 – 169.

[2] - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص. 417.

وعلى هذا الأساس كانت الصورة المرآة الصافية العاكسة لتجربة الشاعر الذي يحاول من خلالها إثارة انتباه المتلقي وإثارة مشاعره بالاعتماد على ملكة الخيال الذي يعتبر "المنفذ الذي تتنفس فيه الذات المبدعة وهي تنشئ عوالمها الخاصة التي تقوم على موازنة للواقع المعطي، تبادله التأثر والتأثير" [1] والشاعر يتخذ من الصورة الشعرية وسيلة لنقل تجربته ذلك أن إحساسه بالكون " يغاير إحساس الشخص العادي، ومن جهة ثانية إلى قصور الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية عن التعبير كما يشاهدونه في حياتهم النفسية الداخلية من مشاعر" [2] كونها تسمح له التعبير عن انفعالاته بشكل فعال لكونها "الوسيط الجيد والوسيلة القوية لنقل خواطره وأحاسيسه والطريقة الواضحة الأمينة في نقل موضوعه، وهي لا تتألف من كلمة واحدة وإنما تتجمع خيوطها من التعلم والتركيب، تكون جودة الصور وقدرته على نقل الفكرة والإحساس بها عن صدق"[3].

## 2- إرسال التجربة إلى المتلقي:

الصورة هي البنية المركزية للشعر وجوهره الثابت وقد وصفها (تولستوي) قائلا "الفن عملية إنسانية فحواها أن ينقل الفنان للآخرين واعيا، مستعملا إشارات خارجية معينة فتنتقل عدواها إليهم فيعيشونها ويجربونها" [4] فهي الأداة التي يتوسل بها الشاعر لإيصال تجربته للمتلقي الذي له الدور الكبير في تفعيلها كونها شدت انتباهه لكونها "وحدة متكاملة مكتفية بذاتها وقابلة للتحليل....ترجع إلى نظرية الاتصال، حيث تعتبرها بمثابة رسالة مكونة من

[1] - حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، الجزائر، د-ط، 2009، ص. 93.

[2] - شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص.150.

[3] - علي علي الصبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص.63.

[4] - عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1999، ص. 254.

علامات أيقونية"[1] إذ "لا تقل فاعليته عن فاعلية الفنان في إعطاء الصورة أبعادها النهائية" [2] لأنه يساهم في كشف الستار عن الدلالات التي ابتغى الشاعر إرسالها وإيصالها، فهو يحلل ويفسر الصور المبثوثة داخل المتن الشعري وبالتالي فإن الصورة مرتبطة بالملتقي على قدر ارتباطها بالشاعر الذي كانت وسيلته لإخراج مكنوناته ومحاولة إيصالها إلى المتلقي "فالصورة الشعرية هي خلاصة تجربة ذهنية يخلقها إحساس الشاعر لتلك التجربة وقدرة خياله، على تحويلها من كونها ذهنية غير مجردة إلى رسمها صورة بارزة للعيان يتذوقها متلقوها" [3] وعلى هذا الأساس تكون الصورة الشعرية الآلية التي يستعين بها الشاعر للبوح عما في عالمه الداخلي وإيصالها إلى المتلقي الذي يتذوق جماليتها " فالشاعر لا يكتب لمجرد المتعة ولكن ليتصل بالآخرين "[4] وليثير الوجدان وليوقظ الأحاسيس الكامنة في أعماق الذات الشاعرة.

## 3- توضيح المعنى وتمكينه في النص:

إضافة إلى الدور الذي تقوم به الصورة في تصوير تجربة الشاعر ونقلها إلى المتلقي، تقوم بدور آخر بارز من خلال توضيح المعنى وتقريبه إلى الأذهان والنفوس في قالب تخييلي بعيد عن الأنماط المباشرة فهي إما "أن تقرر الفكرة بالشرح والتوكيد والتوضيح، أو تزيينا بالتزويق والتحلية والزركشة " [5] ما يجعل المعنى أقرب إلى ذهن المتلقي لأن الصورة مفتاح

---

[1] - AIgirdas julien Greimas el josef courtés, sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage classiques hachette, German, paris, p.181.

[2] - عبد الله عساف، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، دار دجلة سورية، ط1، 1996، ص. 146.

[3] - مجلة، فصل الخطاب، دورية آكاديمية محكمة يصدرها مخبر الخطاب الحجاجي، اصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر، جامعة ابن خلدون، تيارت، ع-3، أفريل، د-ط، 2013، ص. 184.

[4] - عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص.298.

[5] - شريم ميشال جوزيف، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية، للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1984، ص. 70.

القصيدة كونها تساعد القارئ على استنطاق فحواها كل على حسب ثقافته ومعرفته النقدية، فالشاعر يعمل جاهدا على إبداع صور جديدة تثير مخيلة القارئ لأن "المتلقي هو الميدان الحقيقي لتحقيق الفعل الشعري فيتحول إلى امتداد وإلى أفق للقصيدة ورؤيتها " [1] محاولة منه شد انتباهه وخلق جسر من التواصل معه بغية إقناعه "بفكرة من الأفكار أو معنى من المعاني فهي تعتبر الخطوة الأولية في عملية الإقناع " [2] من خلال الشرح والتوضيح بطريقة مغرية تشد الإنتباه "فالصورة تمكن المعنى في النفس لا عن طريق الوضوح ولكن عن طريق التأثير" [3] لما تثيره في المتلقي من انفعال واستفزاز لمخيلته.

## 4- التشخيص والتجسيد:

للصورة القدرة على السمو بالمعاني التي تلمح في الموجودات بواسطة التجسيد والتشخيص فالتجسيد هو إلباس المعنويات صفات المحسوسات، أما التشخيص هو "نسبة صفات البشر إلى أفكار مجردة أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة" [4] أي منح الصفة الإنسانية لما ليس كذلك فتخلق الألفة بين الموجودات في الكون من خلال نقل اللامرئي المجرد أو المادي المحسوس إلى عالم الأشخاص فيعقد بذلك الأشخاص علاقة تبادلية بين المادي والمعنوي أو بين المجرد والمحسوس لتكون الصورة نابضة بالحياة لأن " التعبير بواسطة التشخيص يكسب المعنى روعة وسحرا ويجذب إليه المتلقي" [5] والشاعر في عمله هذا يقوم بتوضيح " الصورة

---

[1] – هلال جهاد،جماليات الشعر العربي،دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي،ص. 185.

[2] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص332.

[3] – عبد الفتاح صالح، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان الأردن، د–ط،1983، ص. 79.

[4] – مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط 2، 1984، ص. 102.

[5] – معاش حياة، جمالية الصورة الشعرية في قصيدة المديح النبوي، مجلة الأثير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع، 26 سبتمبر 2016، ص. 231.

والأفكار وهو بذلك يعيد خلق الواقع من جديد، وبصورة جديدة قد تفوق الواقع نفسه جمالا وتأثيرا" [1] وبالتالي إعادة تصوير الواقع من زاوية جديدة تتجاوز زاويته الأصلية وتفوقه جمالا وتأثيرا، باعتبار أن الصورة الفنية الجميلة هي التي يتمكن الشاعر بواسطتها أن يجعل المعنى مجسدا من خلال إحياء الأمور الجامدة وبعث الحياة فيها.

## 5- المتعة الفنية في ذاتها:

ومن الوظائف أيضا التي تقوم بها الصورة في العمل الشعري هو تحقيق المتعة الفنية لما يحوي عليه من خيال يحرك المشاعر، فالشعر "لا يهدف إلى نفع مباشر ولا يقصد به توجيه سلوك المتلقي وموافقة، بقدر ما تقصد به تحقيق نوع من المتعة الشكلية، وهي غاية في ذاتها، وليست وسيلة لأي شيء آخر" [2] فالصورة تفتح سبل وأفاقا واسعة أمام رؤية المتلقي من خلال التأثير فيه، باعتبار أن المتعة الفنية تعد واحدة من أهم الوظائف التي تقوم بها الصورة في الشعر .

[1] - الطاهر المكي، الشعر العربي المعاصر،روائعه ومدخل لقراءته"،دار المعارف،القاهرة،ط2، 1983، ص. 83.

[2] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص. 440.

مما لا ريب فيه أن الفنان سواء أكان رساما أو ناحتا أو كاتبا أو شاعرا ينسج أعمالا إبداعية فنية محمّلة بطاقات تعبيرية ودلالات إيحائية لا حصر لها قادرة على إبراز المثل الأعلى الجمالي، بيد أننا قد لا نجانب الصواب إذا نحن ذهبنا إلى القول إنّ النصوص الشعرية تعد من أكثر الفنون الإبداعية تأثيرا على المتلقي لما لها من وقع أشد على النفس كونها قادرة على احتواء عناصر الجمال التي يصبوا إليه أي فنان حتى يتحقق لعمله الفني مكانته اللائقة في عالم الإبداع، مما يعني أن الأعمال الفنية الإبداعية وخصوصا الشعر يجب أن تحاك في قالب جميل يجذب روح المتلقي الذي ينجذب نحو كل ما هو جميل فتثير مشاعره وأحاسيسه ، ليتحرك بذلك خياله الذي يترك أثرا بالغا على نفسيته، وهذا ما يجعلها هدفا للدراسات الجمالية على مر العصور

ولئن كانت للصورة مثل هذه الأهمية وجب علينا الوقوف في هذا الفصل على دراسة الصورة المركبة والصورة البلاغية والصورة الحسية من لمسية وبصرية وشمية وذوقية وتجلياتها في الشعر الجزائري المعاصر.

## 1. الصورة المركبة / الكلية:

تتداخل الصور الشعرية فيما بينها حتى تخرج القصيدة في بناء متجانس بوصفها "الشيء الثابت في الشعر كله وكل قصيدة إنما هي في حد ذاتها صورة" [1] تنبع من المشاعر وتعود إليها لتصل إلى القارئ بعد اكتمالها في قالب معقد يحمل معاني التجربة الشعرية، إلا أنّ الصورة المركبة تستعين بصور جزئية حتى تبعد التعقيد عنها، فهي النواة الأولى التي تقوم بتوسيع معاني الكلمات، حتى وإن بدت للقارئ أنها مستعملة استعمالا عاديا مستعينا

[1]- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص. 12.

بعنصر من عناصر الصورة التي لا يمكن التخلي عنه بأي حال من الأحوال وهو الخيال الذي يعد الوسيلة التي لا يستطيع الشاعر خلق عالمه الخاص بمنآى عنه.

إنّ الصورة الكلية هي "مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة القائمة على تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد، أكبر مما تستوجبه صور بسيطة " [1] فالقصيدة على هذا النحو أصبحت تقرأ مجزأة إلى صور باعتبار أن هذه الأخيرة أحد الركائز الأساسية التي أصبح الشاعر يعتمد عليها من خلال عمله الإبداعي الشعري، لأن "الصورة هي الجزء الملمح الرئيسي المميز للحداثة الشعرية "[2] في مرحلة تكوين الصورة الشعرية.

أضحت الصورة المركبة تتدخل في "تحديد ماهية الشعر الذي أصبح يقرأ صورة صورة، وأصبحت عنصرا رئيسا من عناصر شعرنا عموما والمعاصر منه على وجه الخصوص" [3] فالصورة الكلية تساهم في رقي الصورة الشعرية لكونها من أهم الدعامات التي تساعد الشاعر في تصوير عمله الإبداعي.

تلعب الصورة الكلية دورا مهمّا في إثارة العواطف عند القارئ فالشاعر يقوم برسم لوحته (القصيدة) بحشد جملة من الصور التي " تأتي وفقا للحالة النفسية والشعورية الخاصة وتكون نتاجا لتفاعلاتها، وأن المبدع يعول على التآزر بين الصور للنهوض بتجربته الشعورية وإعطاء العمل الأدبي ملامحه الخاصة التي تميزه وتمنحه قدرة على النمو والاستمرار بتوسيع

[1]- صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام " دراسة " منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000، ص. 271.

[2]- رائد وليد جرادات، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث الحر (نازك الملائكة أنموذجا)، مجلة جامعة دمشق، المجلد 29، العدد 1-2، 2013، ص. 532.

[3]- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط.1، 1980، ص. 374.

الأبعاد الدلالية للصورة وتعمقيها " [1] على نحو تصبح فيه الصورة الشعرية " سلسلة من المرايا موضوعة على زوايا مختلفة بحيث تعكس الموضوع ...بل تعطيه الحياة والشكل، ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان" [2] أي أن الشاعر له القدرة على رسم صورته متضمنة تفاصيل توضيحية خادمة للمعنى المراد تصويره.

ومن النماذج الدالة على هذا النوع من الصور في دواوين الشعر الجزائري المعاصر نستعرض قصيدة "الصعود إلى قمة الونشريس " للشاعر "عبد القادر رابحي" الذي حاول تذكير الشعب الجزائري بمآثر الثورة التحريرية المجيدة بجبال الونشريس من خلال قوله :

**أَتَفَقَّدُنِي**

**أَتَفَقّدُ صَمتِي**

**أوْقَاتِي الهَارِبة**

**أَتَفَقَّدُ شَاهِدَةَ الوَحْمِ فِيَّ ...**

**أَتَفَقَّدُ أَجْرَاسَ أَحْلَامِي الكَاذِبَة ...**

**كَانَ أَيْلُولُ طِفْلاً حَزِينًا**

**وَكَانَتْ تَجُوبُ سَمَاءَنَا الطَّائِرَات ...**

**حَاصَرُونَا مِنْ الجِهَةِ المُتْعَبَة ...**

**فَانْقَسَمْنَا إلى فَيْلَقَيْن**

[1]- محمد عي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث،دار الكتاب الجديدة، لبنان، ط.1، 2003، ص. 49.

[2]- سي دي لويس، الصورة الشعرية، ص. 90-91.

**وَزُلْزِلَت الأَرْضُ مِنْ تَحْتِ أَقْدَامِنا**

**صَاحَ فِينَا**

**هَبُوا دَمكمْ لِلغُزَاة ...** [1]

عند تأملنا لهذه اللوحة الإبداعية تتمثل للعيان الصورة الكلية في نزوع النفس إلى الماضي، ولعل عزاء الشاعر في هذا الاسترجاع هو أن القصيدة هي رمز من رموز المقاومة بالنسبة للشاعر والشعب الجزائري، فلجوء الشاعر إلى الماضي كان منفذا للإيحاء والإيهام فالشاعر شكل نصه الإبداعي من خلال ربطه بالباعث النفسي القلق على مستقبله، ومن هنا كان الربط بين الماضي المرير وحاضره المجهول فكانت تجربته النفسية التي نستشفها من خلال الصورة المركبة هي الحرمان والألم، فالقصيدة انبثقت من إحساسه وألمه النفسي العميق ومعاناته الصادقة، وما أضافه الشاعر عليها من حيوية في لوحة فنية كانت كافية لشد انتباهنا حتى نتتبع تألق الشاعر فيها.

يلاحظ أن هذه الصورة المركبة التي حاول الشاعر رسمها للقارئ يحركها الفعل المضارع (أتفقد) الذي وجد مع أول صورة جزئية، وقد تكرر في هذه المقطوعة أربع مرات ليرسم معنى التفقد المتجدد الذي يفاجئ ذاكرته في كل لحظة، فالشاعر يصور كيف يتفقد نفسه وصمته وزمنه الماضي الذي يهرب منه، ويتفقد علامة الوحم الموجودة على جسمه (منذ الطفولة).

يريد الشاعر بهذه الصور الجزئية إعادة ذكرياته الحزينة التي تمثلت في أنواع القهر والنهب الذي تعرض له هذا الشعب أيام الثورة المجيدة، فالطائرات تجوب سماء بلاده وتحاصره من جميع الجهات وخاصة جهة الجبل العتيق "الونشريس"، ليصور في صورة جزئية أخرى

[1] – عبد القادر رابحي، الصعود إلى قمة الونشريس، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط.1، 2004، ص. 3.

تشخيص الجزائر التي تحدث أبناءها وتخاطبهم طالبة منهم التغيير بإحداث الزلزال من تحت أقدامهم فمزج الشاعر في لوحته صوت الواقع الذي يصرخ في المجاهدين بأن يجاهدوا في سبيل الله وأن يكون دمهم الهبة التي تقدم للمستعمر من أجل نيل الحرية، وعلى هذا تكون صورة الشاعر قد عبرت عن صوت الأعماق النفسية المنبعث من زمن الماضي لتحقيق ما يطمح إليه من استقرار بعد الاضطراب.

وفي صورة مركبة للشاعر " أبي القاسم سعد الله " في قصيدته " الجزائر الخالدة " يقول:

**وإِنْ هِيَ ثَارَتْ عَلَى غَاصِبيهَا**

**رَأَيْتَ البُطُولَة مِلْء الجِبَاهْ**

**صَوَارِيخٌ تَنْفُضُ نَارًا وَنُورًا**

**فَتُرْدِي حَيَاة وتَبْنِي حَيَاة**

**تُغني سَمَاءً وأرضًا وبحرًا**

**هُنَا مَصْرَع الغَاصِبِين الطُّغَاة** [1]

القارئ لهذا المقطع لا يواجه صعوبة ومشقة في فهم عناصر هذه الصورة التي تحمل نبوءة التغيير وانقلاب الموازين في حياة هذا الوطن، إذ توحدت صور هذه المقطوعة لتشكل لنا صورة كلية توضح الأمل الذي سيغير حال البلاد، فقد افتتحها برسم صورة جزئية تشع بالحركة ليرسم مشهدا يبين فيه كيف سيكون الحال عليه إذا النفوس الأبية رفضت الغاصين.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، عالم المعرفة، الجزائر، ط.3، 2010، ص. 244.

في الصورة المفردة الأولى ومن خلال السطرين الذين افتتح بهما الشاعر قصيدته نجد صوت الشرط بالأداة " إن " التي إن تحقق فعلها فسيكون رسم لصورة البطولة على الجباه التي سيراها كل من يقع ناظره على هذه الأرض الطيبة وسيرى الصواريخ وهي تنفض النار (الموت) والنور (الاستقلال) لتكون صورة اندثار حياة الذل والهوان وبناء حياة العز والشرف، ليفاجئنا الشاعر بصورة استعارية يحاول فيها تشخيص السماء والأرض والبحر في صورة إنسان يردد ويغني " هنا مصرع الغاصبين الطغاة " وبذلك تكون خيوط هذه الصورة الجزئية قد تضافرت مع بعضها لتنسج صورة كلية وهي تصوير لموقف الإنسان العربي بين رؤية الماضي ورؤية الحاضر والمستقبل.

وفي صورة مركبة " لعز الدين ميهوبي " تتّحد أجزاء الأسطر لتكوّن صورة شعرية متلاحمة الأجزاء حين يقول:

**أَنَا امْرَأَة**

**مِنْ رُخَام**

**وَمَا زِلتُ عَذْرَاء ...**

**عُمْرِي قُرُون**

**وَلمْ أَبْلُغ الحلم بَعْد**

**وقَدْ مرَّ ...**

**مَليُونَ عَام**

**تَزَوَّجْتُ**

**أَلفَ نَبِيّ**

**وأنجَبْتُ ألفَ جَنِين**

**يُسمَّى السَّلَام**

**ومَازِلْتُ عَذْرَاء**

**دُونَ فِطَامْ ... "** [1]

يقدّم الشاعر في هذه الأسطر التي تصور عمق معاناته وألمه جراء فقدان الفردوس التي ضاعت، عبر صور مفردة شكلت بناءً متلاحما لصورة مركبة تعكس أحزانه.

لقد جاءت الصورة الأولى لهذه الأبيات بتصوير الشاعر للقدس على أنها امرأة من رخام مازالت محافظة على عذريتها ليكون بذلك قد خلصها من الحيز المكاني المتعلق بها، لينتقل إلى الصورة الثانية وكأننا أمام شريط سينمائي يمر أمام أعيننا، فهي على الرغم من مرور سنة على زواجها من ألف نبي وإنجابها لألف معاهدة سميت بمعاهدات السلام إلا أن هذا الجنين الذي ولد لم يكبر ولم يحقق لها الأمومة التي ترجوها منذ الأزل فهي ما تزال عقيمة.

هذه الصور المتراكمة تشكل بنية النص الذي يعبر عن الواقع المتأزم الذي تعيشه القدس، فهي امرأة تبحث عن رجل حقيقي يكسر عذريتها ويحولها إلى زوجة حتى تتمكن من ولادة الأبطال الذين سيحررونها من العقم الذي لازمها منذ الاتفاقية الأولى التي كانت سببا

[1]- عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، شعر، ص. 149-150.

في انتهاك حرمتها، فالقدس مدينة تبكي وتنتظر بطلها الأبي المخلص الذي سيحقق لها حلم الحرية الذي تصبوا إلى تحقيقه منذ أمد طويل.

ويقول أيضا في قصيدته " فستان ":

**مَرَّ عَام وَلمْ تَلبَسْ الفَتيَات**

**فَساتينهُنَّ**

**ولمْ تَتجَمَّل حَليمَة بِالكُحْلِ**

**لمْ ترَ شَكْلَ القَمَر**

**نَسِيَتْ لُغَةَ الطَّيْر**

**طَعْم الخُرَافَة والعَاشِقَ المُنْتَظَرْ**

**حَليمَةُ و" الرَّايَس " انْتَبَدا زَخَّةٍ**

**مِنْ حَديثِ المطَرْ**

**فَرَحًا قَدْ يَجِيءُ**

**وَقَدْ يَنْتَهِي**

**مِثْلَمَا يَنْتَهِي دَائِما**

## فِي بَقَايَا الصَّورْ[1]

صور الشاعر من خلال هذه الصور الجزئية صورة مركبة تجسدت معالمها في التعبير عن الحالة المأساوية العصيبة التي عايشها الشعب الجزائري الذي رمز إليه بسكان " حي الرايس " وحليمة هنا هي واحدة من فتيات هذا الحي،هي لم تخرج أبدا من بيتها ليلا ولعل الذي دلنا على هذه المعلومة أنها " لم تر شكل القمر" فهي عالقة في المنزل منقطعة عن الاتصال بالناس، فنسيت بأنها فتاة كونها لا تفكر حتى في العاشق المنتظر، وقد جاءت هذه الصور الجزئية متواترة ومتلاحقة لتجسيد المعنى الدرامي للموقف الشعري.

فكشفت الصورة عن البعد النفسي الذي تجلى فيه الرعب، و لعل توظيف الشاعر هنا " لحليمة " ما هو إلا ترميز للجزائر وما حل بها خلال زمن العشرية السوداء.

كما اتخذ الشاعر "يوسف وغليسي" هو الآخر في قصيدته " تغريبة جعفر الطيار " مادة قصصية في حوار تضمن وصفا دقيقا لحالة الوطن الجريح من خلال صور جزئية صبت جميعا في نسيج الصورة المركبة التي مثلت الصراع النفسي الذي تمكن من روحه.

**يقول الشاعر:**

**أَنَا " جَعْفَر الطيَّار "، جِئْتُ مَعَ**

**الرِّيَاح عَلَى جَنَاحِ الرُّعْب ،،**

**يَا مَلكَ المُلُوك ...**

[1]- عز الدين ميهوبي، كاليغوليا يرسم غرانيكا الرايس، شعر، ص. 194.

**النجاشي:**

**مِنْ أَيْنَ جِئْتَ؟ وَمَا تَرِيدْ ؟ !**

**جعفر:**

**إنِّي أَتَيْتُكَ مِنْ بِلَادِ النَّارْ**

**مِنْ وَطَنِ الحَدِيدْ**

**شَيَّعْتُ أَحْلاَمِي وَأَحْبَابْي ... صِبَايَ ...**

**وَكُلُّ مَا مَلَكَ الفُؤَاد ... وَجِئْتُ كالطَّيْرِ**

**المُهَاجِرِ أَبْتَغِي وَطَنًا جَدِيدْ !** [1]

قامت الصورة الشعرية عند الشاعر في هذا المقطع على مجموعة من الصور الجزئية التي ركبت وكونت لنا صورة كلية، إذ يرسم الشاعر صورا جزئية للحوار تسعى بانسجامها مع بعضها إلى تكوين صورة مركبة مقترنة بالتجربة الشعورية وما يختلج في صدر الشاعر من عواطف، فالشاعر ابتداءا ومن خلال الصورة الأولى أخذ يصور مجيء جعفر الطيار إلى بلاط النجاشي الذي طالبه بالتعريف بنفسه فكانت الصورة قائمة على أصوات سمعية من القول والفعل، ثم يقدم الصورة الثانية عندما واصل النجاشي مطالبته بتحديد المكان الذي قدم منه وعن السبب الذي جعله يتوجه إلى مملكته.

[1]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 42-43.

وفي الصورة الثالثة يضمن جعفر تفصيلات مهمة تخدم الصورة المركبة حين قام بالتعريف بنفسه بأنه من بلاد النار ووطن الحديد وهذان اللفظان (الحديد والنار) يحملان كثافة كبيرة من حيث الدلالات الإيحائية فبلاد النار دلالة على مدى الفتنة التي كانت أيام العشرية السوداء حيث كانت لغة أدوات التقتيل هي الناطقة، وأما قوله " الحديد " فليدل بأنه قادم من الوطن المعروف بصموده أمام الصعاب، وطن المليون شهيد، ولكن الصورة التي توالت بعدها وضحت بأن الشاعر يحمل في نفسه دلالات الرعب والخوف والفزع التي كانت سببا في هجرته من وطنه، كالطائر المهاجر للبحث عن موطن جديد لا يظلم فيه أحد، باعتبار أن موطنه الأم قد قتل أحلامه وأحبابه وصباه.

وعلى هذا يمكن القول أنّ "يوسف وغليسي" كان بارعا في نقل أحاسيسه وتجربته الشعورية عبر النسيج القصصي، فكانت الأحداث عبر هذه الأسطر تتنامى عبر الصور الجزئية التي كونت في النهاية صورة مركبة للدلالة على مدى انتشار الظلم وغياب القيم في زمن اختلطت في الأوراق، ليتبدى في الأخير للعيان أن الشاعر قد استطاع من خلال هذه الصورة التي رسمها في لوحته الفنية إيصال معاناته للمتلقي الذي لا يمكن له إلا أن يبادله مشاعر الأسى والحزن التي تكتنف روحه الجريحة.

## 2. الصورة البلاغية:

تعد الصور الشعرية من أهم العمليات التي ترسم لوحة الشاعر الفنية لكونها من أبرز الآليات التعبيرية التي يعتمدها المبدع في صوغ عمله الأدبي للتعبير عن عالمه النفسي والدلالات التي علقت في فكره، فهي الصورة التي تنقل "روح المبدع ومزاجه وفكره وكل

أحاسيسه نقلا دقيقا في أسلوب بحيث نقرأه كأنا نحادثه ونسمعه كأنا نعامله" [1] فكان هدف الصورة تصوير المعاني الذهنية في صورة حسية، لتبنى هذه الصورة على علاقة التشابه لتنسج فيما يذهب إلى "التشبيه والاستعارة، وتشمل علاقات التداعي الكناية بكل أنواعها " [2] ومن هنا أدرج الحديث عن الصورة البلاغية تحت الأنماط التي تشمل الحديث عن التشبيه والاستعارة والكناية، باعتبارها أهم الأركان التي تقوم عليها الصورة الشعرية في تشكيلها البلاغي، وهي أدوات اعتمدها الشاعر الجزائري في رسم صورته الشعرية.

## 1.2. الصورة التشبيهية:

**1- التشبيه: لغة:** وهو مصدر مشتق من الفعل شبّه "بتضعيف الباء، يقال شبهت هذا بهذا تشبيها أي مثلته به، [3] فهو إذن بمعنى التمثيل " ولذلك دلالتان، الأولى تفيد التسوية بين شيئين مختلفين أو متفقين، والثانية تفيد تجسيد شيء أو تصويره على مثال شيء آخر، وكلتاهما مشتقة من الشَّبه والشبه والشبيه: المثل ومنه: شبَّه الأمر، مثَّله وشبّه عليه، خلط الأمر عليه حتى اشتبه بغيره واستنتاجا من ذلك، فإن التشبيه مساواة بين شيئين عن طريق المقارنة المبنية على وجود علاقة بينهما إذا كانا متفقين، ولهما الماهية نفسها أو على إيجاد العلاقة بينهما إذا كانا مختلفين ماهويا، وهذا الإيجاد يقتضي استنباطا مؤطرا بمبرر أو علة للتعليق، فتنتج عن ذلك ماهية جديدة مشتركة وجامعة بين الشيئين، وبناء على ذلك فإن

[1] . أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، ط10، 1994، ص 250.

[2] . محمد الهادي الطرابلسي، الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، د.ط، 1981، ص. 141.

[3] . ابن منظور، لسان العرب، مادة "شبه".

التشبيه منهج لتنمية المعرفة بالأشياء، يقوم على الربط بين الجزئيات ومنحها طابعا كليا لأن التعليق المستمر يؤدي إلى الوصول إلى ما هو كلي من المعرفة متظاهرا في الجزئي "[1]المشترك.

- **اصطلاحا**: يعرفه السكاكي من خلال قوله: "لا يخفى عليك على أن التشبيه مستدع طرفين مشبها ومشبها به، واشتركا بينهما من وجه وافترقا من آخر، مثل أن يشتركا في الحقيقة ويختلفا في الصفة أو العكس" [2] ليكون بذلك التشبيه هو علاقة جامعة بين طرفين اشتركا في معان وصفات معينة، واختلفا في أمور اختص كل واحد منهما بصفته.

كما يعرفه الجرجاني بقوله: " أن الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين أحدهما أن يكون من جهة أمرين لا يحتاج فيه إلى تأويل والآخر أن يكون الشبه محصلا بضرب من التأويل" [3] ليعتبر التشبيه أيضا "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما واشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم، أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة"[4]، فهو من أقدم وأبرز طرق التصوير التي استعان بها الشاعر واعتمدها في رسم لوحته الفنية.

عني الشعراء القدماء والمحدثون بالتشبيه عناية خاصة لما له من قيم فنية تسمح لهم من عرض أفكارهم وعواطفهم ومختلف الدلالات الإيحائية التي يريدون بثها في نصوصهم الشعرية وإيصالها إلى المتلقي، ليحتل بذلك مكانة سامية في البلاغة باعتباره حجر الأساس الذي

[1] . هلال جهاد، جماليات الشعر العربي، ص. 200.

[2] – ابن رشيق القيروان، العمدة في محاسن الشعر، ص. 488.

[3] . عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص. 73.

[4] . جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص. 172.

تقوم عليه كل الصور المعبرة عن المعاني الإيحائية التي يزيدها قوة وجمالا، إذ نجده في جل الصور التي تقوم على أساس الخيال "فينتقل المتلقي من شيء إلى شيء يشبهه وكلما كان هذا الانتقال بعيدا عن البال قليل الخطورة بالخيال، كان التشبيه أروع للنفس وأدى إلى إعجابها واهتزازها "[1] لما تشكل فيها من معاني دلالية موحية .

التشبيه ضرب من الصور " القائم في مكوناته على مفهوم التجاوز، فالمشبه مجاوز للمشبه به ويجمع بينهما وجه الشبه، هو نقطة تقاطع وتجاوز بين مجالين مختلفين ينتميان إليهما " [2] وقد تكتمل البنية اللغوية للتشبيه أو تقتصر على العنصرين الأساسيين (طرفي التشبيه) أو على ثلاثة عناصر (المشبه، المشبه به، الأداة) أو (المشبه المشبه به وجه الشبه) وكل ذلك مرتبط بروح الشاعر وانفعالاته النفسية.

كما يمتلك التشبيه زيادة على وظيفة المقارنة، دلالة الوصف وبيان طبيعة الموصوف من خلال ركن المشبه به فعند الاعتماد "إلى تشبيه شيء بشيء، إنما تعقد بينهما نوعا من المقارنة في الظواهر وهي مقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الشيئين على الآخر، وإنما ترمي إلى وصف أحدهما بما اتصف به الآخر" [3] حينما تحاول المقارنة جاهدة إثبات موطن الشبه بين طرفي المقارنة.

يعد التشبيه من بين أهم الأنماط المتوافرة في الشعر العربي إذ أن "الدراسات البلاغية الحديثة رفضت نظرة البلاغيين القدماء له باعتبارها وسيلة يتم الكشف من خلالها عن التجربة الشعرية، فالتشبيه في الأصل يهدف إلى الإبانة بشرط أن تفهم الإبانة على أنها نوع

[1] . رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر،2006، ص. 153.

[2] . ينظر: شعبان بن بوبكر، شعرية الأرض في شعر حسين العوري، الحياة الثقافية عدد165، تونس، 2007، ص. 41

[3] . رابح بن قوية، جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، نقلا عن جماليات الأسلوب لفايز الداية، في الأدب العربي دار الفكر، دمشق، ط.2، 1996، ص. 77.

من أنواع الكشف والتصرف إلى الجوانب الغامضة من التجربة التي يعانيها الشاعر"[1]، لماله من أثر عميق على النفس.

وقد نظر النقد الحديث إلى التشبيه على أنه "صورة شعرية تقود على تقريب حقيقتين، فلا ينظر إليه فقط من خلال طبيعة كل حقيقة إذا كانت مجردة أو حسية وإنما من خلال عملية التقريب والجمع بحد ذاتها، ومع موقع هذا الجمع داخل السياق العام وما يمكن للعلاقة الجديدة المستحدثة بين طرفي التشبيه أو تولد من إيحاءات ومدلولات " [2] لتجسيد قيمته في عملية التقريب بين الأمور المحسوسة والمجردة.

فهو أقرب الصور البلاغية القائمة على تقريب الأمور المتباعدة وكذلك "لما يلعبه من قيمة في المحافظة على النسيج الشعري واختصار للقصد في طريق الإقناع، لأن التشبيه من أبسط الأشكال البلاغية وهو من الأساليب الأدبية ليس في اللغة العربية فحسب وإنما في سائر اللغات، إذ عني به العرب وجعلوه أحد مقاييس البلاغة الأدبية... كل ينظر إليه من زاوية ويقسمه تقسيمات مختلفة"[3] وبذلك يكون التشبيه شكل من الأشكال الفنية التي يمكن للمبدع أن يعتمد عليها في رسم صوره التي تعكس أفكاره ومعانيه المجردة لتترجمها وتحولها بطريقة جميلة إلى صورة أدبية يطرب المتلقي لتلقيها والتجول في ثناياها منقبا وباحثا عن أبرز الجماليات الفنية التي تكتنف ثناياها.

ولعل ما يثير انتباه المتفحص للشعر الجزائري المعاصر هو الاعتماد الكثير على التشبيه في تشكيل صوره الفنية، لما لها من دور بارز في إيضاح المعاني والأفكار ونقل المشاعر

[1] . جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص. 415.
[2] . صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكناية الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986، ص. 115.
[3] . مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية، منشأة المعارف، د.ط، 1985، ص. 84.

والأحاسيس وهذا ما جعل من التشبيه وسيلة فنية مهمة مساهمة في عملية الكشف عن التجربة الذاتية للشاعر المبدع.

لقد تباينت رؤى الشعراء المعاصرين واستعمالاتهم لهذه الصورة البلاغية ومن هذه التشبيهات ما قاله الشاعر " يوسف وغليسي " في قصيدته " نبي سقط من الموت سهوا":

**كَانَ لِي وَطَنٌ ضَارِبٌ فِي دَمِي،**

**رَاسِخٌ فِي امْتِدَادِ الزَّمَانْ،،**

**سَامِقٌ فِي السَّمَاء،،**

**شَامِخٌ كَالنَّخِيلْ،،**

**فَارِعٌ كَالصَّنَوْبَرِ وَالزَّان والسِّنْدِيَانْ...**

**كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَان![1]**

فالشاعر هاهنا يشبه الوطن بالنخيل في شموخه وبالصنوبر في علوه والزان والسنديان، وهذه التشبيهات اشتملت على أركان التشبيه الأربعة من مشبه ومشبه به والمعنى المشترك وجه الشبه وأداة التشبيه، لتوضح بذلك صورة هذا الوطن العريق الضارب بعروقه على امتداد التاريخ لينقل الشاعر ما أبصره وما أحسه اتجاه وطنه إلى السامع ذاكرا أوصافه وأحواله المرئية.

ويقول أيضا في القصيدة نفسها:

**كُنْتُ وَحْدِي طَرِيحَ النَّوَى، مِثْلَ غُصْنٍ حَقِيرْ**

**عَلَى الأَرْضِ مُلْقَى**

[1] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 36.

**وَكَانَتْ رِيَاحُ النُّبُوَّة تَعْبِرُنِي**[1]

اشتملت هذه الأبيات هي الأخرى على أركان التشبيه وهي صور بسيطة قريبة التناول غير معقدة، حيث شبه نفسه بالغصن الحقير الملقى على الأرض، وبذلك يكون الشاعر قد أوقف مجال الإيحاءات وتعدد دلالة وجه الشبه، ليكشف لنا قسوة الغربة التي يعيشها وآلامه التي تكتنف روحه وما تنطوي عليه نفسه من جراح، فالشاعر استعان بالتشبيه " للتعبير عن المعاني المجردة عما هو خفي بالتمثيل الحسي قصد إفهام المتلقي " [2] وهكذا مع أغلب التشبيهات الموزعة في الديوان.

ويذهب الشاعر "عز الدين ميهوبي" في استعانته بالصورة التشبيهية للتعبير عن قضية وطنية على النحو التالي:

**كُنْتُ كَالمَعْتُوه ... خَلْفَ النَّارِ أجْرِي لَمْ أَزَلْ أَجْرِي ... وَلَمْ أبْلُغ مَرَامَا**

**طَلْقَة أُخْرَى ... فَغَنَّيْتُ قَصِيدِي واحْتَضَنْتُ النَّار – يَاشَلِيَا – سَلاَمَا**[3]

لقد جاء تشبيه الشاعر نابع من صميم التجربة التي كان واقعا تحت تأثيرها حيث شبه الشاعر نفسه بالمعتوه الذي يجري وراء النار فكان أن أورد التشبيه التام بجميع أركانه لإبراز جهامة وقساوة الحياة التي يعيشها.

[1] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار ، ص. 29.

[2] .نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر،2008، ص. 93.

[3] . عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص. 26.

وحينما يتواصل الشاعر مع القضايا السياسية المثارة في مجتمعه على المستوى القومي والوطني يلجأ إلى هذه الصورة البيانية والتي تجسد رؤيته لهذه المشاركة كما في قصيدة : "القدس ... وكلام آخر ... ".

**والقُدْسُ تَذُوبُ كَالشَّمْعَة فِي شَمْعَدَانِ – هرتزل – فَلنَشْرَبْ نَخْبَ**

**اغْتِصَابِ عَذْرَاءَ العُرُوبَة والإِسْلاَم ... وَلِنصَدِّرْ قَدَرَا ... وَنَصْرُخْ**

**وَلِنُنَدِّدْ ...ولنقَاطِعْ ... وَلنجْتَمِعْ فِي (جُنِيف وبَارِيس) ...وَلنَرْقُصْ ...**[1]

الشاعر في هذه الأسطر يصور القدس في صورة شمعة تذوب في شمعدان الصهيونية، التي رمز لها "بهرتزل" وهو المؤسس الأول للصهيونية العالمية كحركة سياسة استعمارية، وقد لجأ الشاعر إلى هذه الصورة التشبيهية التامة الأركان (التشبيه التام) لتصوير صادق لحالته فهي في نظره الوسيلة الأساسية التي تسمح له بالتعبير عن نفسه عن طريق الربط بين طرفي التشبيه في وضع يكشف القيم الجمالية التي سيطرت على تصويره التشبيهي.

لتأتي الصورة التشبيهية (التشبيه التام) في قصيدة " تيهرت أمي " للشاعر " عبد القادر رابحي " حين يقول:

**أَنَامُ كَمَا تَنَامُ بِهَا اللَّيَالِي**

**ويُوقِظُنِي بِهَا البَرْدُ النَؤُومُ**

**وأَسْجُدُ للإِلَهِ كَمَا دَعَانِي**

**وَمِنْ بَعْد الإِلَه لَهَا أَقُومُ**[2]

[1] . عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس ، ص. 122.

[2] . عبد القادر رابحي، السفينة والجدار، ص. 21.

يعبر الشاعر من خلال هذين البيتين عن لحظة النوم في أحضان الوطن الأم بنوم الليالي، فجاءت هذه الصورة التشبيهية منبثقة من مشاهد طبيعية محولة إياها إلى صورة نابضة بالحياة لغرض التعبير عن ذكريات الماضي، وبذلك يمكن أن توصف بأنها " صورة نفسية تعبر عن النوستالجيا المرهفة المحمول على استحضار مشاهد الطبيعة الساحرة " [1] المؤثرة في الشاعر والمتلقي.

ويلجأ "أبو القاسم سعد الله" أيضا إلى التشبيه من خلال قوله في قصيدة: "الجزائر تتكلم"

**أَقُولُهَا لِفِرَنْسَا**

**جَليَّةً كالصَّبَاح**

**إنِّني كَمِينٌ جَدِيد**

**لِجَيْشِكِ السَفَّاحْ**[2]

عبر الشاعر من خلال هذه الصورة البيانية عن قضية وطنية تتصل بالثورة المجيدة فيلحظ أن الشاعر في هذه الأسطر الشعرية قد شبه الكلمة التي يريد أن يوصلها إلى المستعمر (فرنسا) بالصباح في الجلاء، كما يلحظ أن الشاعر قد استند أيضا في التعبير عن قضيته على التشبيه البليغ وهو التشبيه الذي حذفت فيه أداة التشبيه ووجه الشبه حين قال "إنني كمين جديد" حيث شبه نفسه بالكمين الجديد الذي يتصيد أرواح الجيش السفاح فصرح بالمشبه

[1] . جمال حسني يوسف، صورة النار في الشعر المعاصر (مصادرها – دلالتها ملامحها الفنية، دار الإيمان للنشر والتوزيع، 2009، ص. 238.

[2] .أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص. 233.

والمشبه به وحذف الأداة ووجه الشبه، والملاحظ أن حذف الأداء ووجه الشبه قد أيقظ خيال المتلقي بأن هناك محتجبة مشتركة وجامعة بين المشبه والمشبه به.

والأمر نفسه يلحظ عند الشاعر "عز الدين ميهوبي" في توظيفه للتشبيه البليغ يقول في قصيدة " الأميرية ":

**هُمْ بَايَعُوك ... وبَاعُوا لِلرَّدَى مهجا**

**كَمْ كُنْت غُصْنًا ... وَكَانَ للقَلْب بُرْكَانَا!**

**وكَانَ عَرْشُك ... مِلْءَ الأَرْضَ مُنْتَصِبًا**

**وكَانَ عُرْسُك ... يَوْمَ النَّصْرِ طُوفَانَا![1]**

وظف الشاعر في كل بيت تشبيها بليغا فكان أن شبه قلب الأمير المناضل بالبركان والنصر بالطوفان، ولكن قبل أن يرسم تشبيهه وضح الشاعر مكانة هذا البطل المجاهد "الأمير عبد القادر" في الأرض ليعرج بعدها إلى تصوير الثورة العارمة التي كان يكابدها قلبه بالبركان الثائر على المستعمر الفرنسي مما دفعه لأن يفتك النصر الذي كان طوفان جارفا.

ويقول أيضا في نوع آخر من التشبيه في قصيدة " في البدء كان أوراس":

**كُنْتَ الصَّنَوْبَر فِّي الشُّمُوخ**

**وكُنْتَ أوْرِدَةَ الوَرَى![2]**

[1] . عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص. 40.

[2] . المصدر نفسه، ص. 13.

شبه الشاعر نفسه بالصنوبر في الشموخ وبأوردة الورى فكان أن صرح بالمشبه وهو ذات الشاعر المتمثلة في (كنت) وصرح بالمشبه به وهو الصنوبر ووجه الشبه الشموخ أما الأداة فكانت محذوفة لينشق بذلك نوع جديد من التشبيه وهو التشبيه المؤكد أما تشبيه نفسه بأوردة الورى فكان على سبيل التشبيه البليغ.

في حين أن "يوسف وغليسي" قد تواتر شعر على التشبيه البليغ بدرجة كبيرة ومن ذلك قوله:

**أَنَا "غَيْلَان" يَا ابْنَ عَبْدَ المَلِك"**

**قَدْ أَتَيْت أُعَكّر لَوْنَ الخُطَبْ!...**

**أنَا حَلَّاقُ كُلّ مُلُوكَ بِلاَدِي..**

**سَأَفْضَحُكُمْ فِي الرِّمَال..**[1]

شبه الشاعر نفسه بذلك الإنسان الشهم " غيلان " الذي سعى إلى الحق وتحقيق العدالة فصرح بالمشبه وهو ذات الشاعر وصرح بالشبيه به وهو "غيلان" وحذف الأداة ووجه الشبه، والملاحظ أن تشبيه الشاعر نفسه " بغيلان " كان لدافع استحضاره كرمز حتى يتمكن من التعبير عما يخالجه، كما نلحظ أن الشاعر قد ضمن السطر الثالث تشبيها بليغا آخر وهو " أنا حلاق " فكان أيضا أن شبه نفسه بالحلاق الذي سيكشف عيوب ملوك البلاد بشفرة الكلمة الحادة.

[1] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 33.

وبناء على ما قدَّم يمكن القول أن التشبيه باعتباره ظاهرة بلاغية عريقة ضاربة بجذورها في أعماق التاريخ قد رسمت مكانتها وسجلت حضورها في الشعر الجزائري المعاصر، إذ أن الشعراء الجزائريين قد أحسنوا استغلالها من خلال التنويع في التشبيهات بهدف التنويع في صورهم، فكان أن أسهمت الصور التشبيهية في توكيد المعنى وإبراز المشاعر القوية بالمبالغة في وصفها، والتأكيد عليها من خلال تراكيب الصورة التي تجعل المتلقي يتأمل لغة الشاعر.

## 2.2. الصورة الاستعارية:

الصورة الشعرية مكون أساس من مكونات بناء الشعر فهي عماده وقوامه، وتعتبر الاستعارة أهم عناصر تشكيل الصورة الشعرية، والاستعارة عند ابن منظور " مأخوذة من عور واستعار وطلب العارية واستعار الشيء واستعاره منه طلب منه أن يعيره إياه " [1] وقد وضحها الجرجاني بقوله: "الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه، تريد أن تقول رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول: رأيت أسدا" [2] إذن هي تشبيه مختصر ولكن أبلغ منه لأنه حذف أحد ركنيه ووجه الشبه وأداته.

تتولد الاستعارة وتنمو في " قاعدة المجاز اللغوي لأنها أحد أنواعه ويكون في اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة مشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وهي لا تزيد عن التشبيه إلا بحذف المستعار له " [3] مع الاعتماد على التناسب بين طرفيها،

[1]. ابن منظور، لسان العرب، مادة عور.

[2]. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص. 67.

[3]. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص. 161.

فالاستعارة هي " نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما مع طي ذكر المنقول إليه " [1] باعتبارها لباس للمعاني يتحد فيه المشبه والمشبه به ليكونا شيئا واحدا، فهي من أبرز ملامح النشاط اللغوي الذي يخرج المعنى من النطاق الضيق إلى نطاق أرحب.

إن للاستعارة أهمية في الدراسات البلاغية والنقدية القديمة والحديثة على السواء، لأنها عنصر أساسي في الشعر، بوصفها من أبرز أدوات الشاعر في تكوين صوره بالتعبير عن المشاعر والأحاسيس والانفعالات حين تقف اللغة العادية عاجزة على التعبير عن ذلك، فالاستعارة "ضماد يربط بين سياقين قد يكونان متباعدين والمعنى الذي تحققه هو معنى جديد تندفع فيه المخيلة إلى الأمام وتحتل أرضا جديدة "[2] لتجعل القارئ يبحر في عالم غريب مليء بالمفاجآت، يتمتع بتذوقه ويبحث في خلفياته .

وعلى هذا الأساس يمكن القول أن الاستعارة هي لون من ألوان البلاغة وجدت منذ الشعر القديم، وهي سمة أساسية في النص الشعري توحي بمدى قدرة الشاعر بوصفها كسر للعلاقات اللغوية المألوفة فهي "تغيير للمعنى وتحويل للنظام أو قواعد الإدراج لأن الصورة نزاع بين التركيب والإدراج وبين الخطاب والنظام" [3] لتنقسم الاستعارة إلى قسمين: تصريحية وهي ما صرح فيها بالمشبه به، ومكنية ما حذف فيها المشبه به وأبقى على قرينة دالة عليه، ويبدو أن الشعراء كانوا يركزون على علاقة المشابهة في شعرهم، ولهذا كثرت في صورهم الفنية الإستعارية إذ تعد من أهم طرق التصوير في اللوحة الشعرية معتمدين في رسمها على

[1] . ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، حققه وشرحه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، منشورات دار الرفاعي، الرياض، ج1، 1983 – 1403هـ، ص. 117.

[2] .ينظر: قادة عقاق، في السيميائيات العربية، قراءة في المنجز التراثي، مخبر النقد والدراسات الأدبية واللسانية، مكتبة الرشاد، الجزائر، 2004، ص. 88.

[3] . رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، ص.169.

التشخيص الذي تنبع جمالياته من خلال إحيائه للأمور الحسية الجامدة وإكسابها صفات إنسانية تشارك الشاعر أحاسيسه.

إن للاستعارة دور مهم في تشكيل الصورة عند الشعراء الجزائريين المعاصرين، فقد اعتمدوا عليها بغية تصوير مشاعرهم الدفينة وتجسيدها تجسيدا حسيا يكشف الحجاب عن كنهها بطريقة تجعل القارئ ينفعل انفعالا عميقا بها، لما تضفيه على التعبير الشعري من حيوية ووضوح.

فهذا الشاعر "يوسف وغليسي" في قصيدته "إلى أوراسية" يتخذ من الاستعارة وسيلة لرسم أحاسيسه الممزوجة بالألم فيقول:

**فَيَسْقُطُ المَوْجُ مَغْشِيًا عَلَيْه جَوَى**

**ويَصْمُتُ الرِّيحُ منْ أَوْجَاعِه وجَلاَ**

**ويَسْكَرُ البَدْرُ مِنْ جَرَّاءِ أسْئِلتِي**

**فيَرْتَمِي القَلْبُ فِي أحَضَانِهِ ثَمِلَا**[1]

يرتكز النص على التشكيل الإستعاري وهو من الركائز التي تقوم عليها الصورة، حيث يظهر جمال التصوير عند الشاعر أثناء تضمين كل جزء منها موصوفا "الريح، الموج، البدر، القلب" فقد شخصها وجعل منها إنسانا عاقلا حين أكسبها الصفات الإنسانية، فمن روعة الاستعارة أن جعل الموج مغشيا من شدة الفاجعة، وأن جعل للريح الأوجاع التي كانت سببا في صمته، والبدر الذي أصيب بالسكر لتوضيح مدى طبيعة الصراع الروحي الذي تعيشه نفسه نتيجة الحيرة وهذا ما وضحته عبارة "جراء أسئلتي"، فجمالية الاستعارة تنبع من قوة

[1] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 60.

التشخيص، فقد أعطى الشاعر المبدع المعاني المجردة صفات إنسانية ووضعها في صور حسية ملموسه لتتمكن من القيام بمهمتها الأساسية في تشكيل صوره حتى تصبح كأنها صورة حية مرئية معبرة عن حالته النفسية بصورة الإنسان المغشي الصامت السكران.

إن ديوان الشاعر "يوسف وغليسي" حافل بالاستعارات من البداية إلى النهاية فكل قصيدة هي لوحة فنية غنية بحيوية الصورة الشعرية الأمر الذي يدل على تمكن الشاعر في نسج أشعاره حيث يقول:

**وتَقَيَّأَتْنِي الأَرْض إِذْ شَرِبْت دَمِي**

**كُلُّ الدُّرُوب إِلَيْك مُفْضِيَة، لِأَنّك**

**مَلجَأ الأَحْرَار من كون العبيدْ**[1]

إن من سحر الاستعارة وجمالها اعتماد الشاعر في تشكيلها على التشخيص فألبس الأرض صفة من الصفات الإنسانية، حيث جعلها تتحرك باستعارته لفظة "شربت" و"تقيأت"، فقد ذكر المشبه والأرض وحذف المشبه وهو الإنسان وأبقى على قرينة دالة عليه وهي " التقيؤ " و" الشرب " على سبيل الاستعارة المكنية، وقد وظف الشاعر الاستعارة لتصوير الحزن الذي يطوقه من كثرة المآسي التي عاشها الوطن والهموم التي تزيد حدتها في البلاد، وأفادت هذه الصورة الفنية الإيجاز في تكثيف المعنى والمبالغة في توضيحه.

ومن نماذج الصورة الاستعارية التي وظفه الشاعر "أبو القاسم سعد الله" في شعره من ذلك قوله:

[1] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 44.

**مِنْ حَوْلكِ الصِّرَاع والدَّمَار**

**والنَّارُ تَأْكُلُ الأحْيَاءَ فِي الدُوَار**[1]

إن جمالية الصورة في هذين السطرين تكمن في القوة الإبداعية التي اعتمدها الشاعر في تصوير شعوره بواقعه، فهو يجسد معانيه ويشخص فيها دبيب الحياة وحركتها بواسطة الاستعارة من خلال تشخيص النار التي أسقط عليها صفة من الصفات الإنسانية وهي صفة الأكل، فحذف المشبه به وهو الإنسان وأشار إليه بشيء من لوازمه وهو "تأكل"، وقد رمز من خلال هذه الاستعارة إلى حياة الجزائر إبان الاستعمار الفرنسي وما كان يشوبها من صراع ودمار ومعاناة وقتل أحاط بها من كل جانب.

ويقول الشاعر في موضع آخر:

**وَظَلَّتْ الرِّيَاحُ تَنْشُر الخَبر**

**والأَرْضُ تَرْوِي قِصَّة البَطَلْ**[2]

في هذه الصورة التي رسمها الشاعر يضفي على الرياح والأرض صفة من الصفات الإنسانية وهي نشر الخبر ورواية القصة، فجعل الأرض كالإنسان الذي ينشر ويروي الأحداث، حذف المشبه وهو الإنسان وأبقى شيئا من لوازمه (تروي، تنشر) وبهذا التوظيف يكون الشاعر قد استطاع تصوير المشاعر والأحاسيس التي تنتابه للدلالة على عمق اعتزازه بوطنه فجاء هذا التشخيص صورة حية ومعبرة عن البطولات التي شيدت جزائر العزة والشموخ والسيادة والتفوق الذي تحقق بفعل هذا البطل.

[1] . أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص. 249.

[2] . المصدر نفسه، ص. 263.

ويقول أيضا:

**بِجِوَارِ المُحِيط فِي ضِفَّةِ الفِردَوْس**

**يَحْيَا هُنَاكَ شَعْبٌ أَصِيلٌ**

**عَاشَ فِي حُلْوَة الخُلَّةِ يُصَلِّي**[1]

استطاع الشاعر في هذه الأسطر أن يرسم صورة استعارية متمثلة في قوله: "بجوار المحيط في ضفة الفردوس" حيث شبه الجزائر بالفردوس فحذف المشبه وهو الجزائر وصرح بالمشبه به وهو الفردوس على سبيل الاستعارة التصريحية، ليتمكن الشاعر بهذه الصورة أن يصور للقارئ مدى حبه وافتخاره بوطن العزة والشرف.

كما يظهر جمال التصوير عند الشاعر "عز الدين ميهوبي" أثناء استخدامه للكلمات استخداما جديدا، لأن اللغة في هذه الحالة تقتصر على تلبية حاجاته والوفاء بمطالب إدراكاته ورؤيته الحالية "ولذلك يستخدم نفس كلمات اللغة في سياقات جديدة على سبيل الاستعارة فهي القادرة على تخطي العلاقات الحرفية بين أجزاء الواقع، ومن هنا فالاستعارة قادرة على صياغة الواقع من جديد"[2] وفق رؤية المبدع، ومن ذلك قوله:

**يبتَلِعُ البَحْرُ مِنْذَنَة اللَّيْلَة السَّابِعَة**

**ويَطْوِي المَصَاحِفَ**

**ويحْرِقُ كُلَّ الدُّرُوعْ**[3]

[1] . أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ، ص. 225.

[2] . مدحت سعد محمد الحيارة، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، د.ط، ص. 133.

[3] . عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص. 210.

يلاحظ هنا أن الشاعر قد جعل البحر إنسانا بمقدوره أن يبتلع، مستعينا في ذلك بالاستعارة المكنية حين شبه البحر بالإنسان الذي يبتلع، فصرح بالمشبه وحذف المشبه به وهو الإنسان وترك شيئا من لوازمه وهو "يبتلع"، وفي هذا تصوير للوضع المأساوي الذي آلت إليه الدول العربية وتصوير للموت الذي أحاط بها من كل النواحي، فكان البحر هو المشبه بالمشبه به الذي حذف وهو المستعمر الذي يبتلع ويطوي ويحرق. ويقول أيضا في قصيدة "وتنفس الأوراس!"

**أَوْرَاسُ إِما لَكَ لَا تَبُوحُ بِمَا رَأتْ**

**عَينَاكَ ... أمْ إنَّ المَلَاحِم مُعْتِم!**

**اللهُ أكْبرُ! في القُلوبِ مَنَارَة**

**وعلَى الشِّفَاهِ ... قَصِيدَة تَترنَّم![1]**

تمكن الشاعر من خلال هذين البيتين من رسم صورة استعارية تشكلت عن طريق التشخيص الذي يتمثل في تحويل الأوراس إلى إنسان، فالشاعر منح للأوراس صفة إنسانية مستعيرا لها لازمة من اللوازم الإنسانية وهي الكلام، وليس هذا فحسب بل عمد إلى صورة استعارية ثانية في قوله "بما رأت عيناك" إذ استطاع نقل المعنوي الحسي الجامد إلى إطار إنساني وقد أبدع في ذلك حين جعل لجبل الأوراس عيون ترى وهي في جلها صفات اختص بها الإنسان، استعارها الشاعر له ليكسب تعابيره قوة التأثير على المتلقى، وفي هذا التصوير يمجد الشاعر الثورة الجزائرية التي فجرت في جبل الأوراس، وهو منحى دلالي يعكس معاني البطولة، التضحية، الفداء والرفض لكل ما هو استعماري أو استبدادي، ويقول أيضا:

[1] . عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص. 14.

**ويَمُوتُ مِنْ كَمَدٍ**

**عَلَى قدرِ الشِّفَاهْ!**

**وَأَفَقْتُ حِينَ رَأيْتُ مَمْلكَة مِن الأَحْزَان**

**تحْكُمُهَا الشِّيَاهْ![1]**

تتجلى في السطر الأخير صورة استعارية تكمن في تشبيه الشاعر الحكام العرب بالشياه، لكن دون أن يعلن ذلك في النسق التشبيهي المتعارف عليه (المشبه، المشبه به، وجه الشبه) إذ حذف المشبه (الحكام) وأبقى على المشبه به وصرح به (الشياه) فالصورة إذن استعارة تصريحية حيث "إذا ذكر في الكلام لفظ المشبه به فقط فاستعارة تصريحية أو مصرحة"[2] وبموجبها يغدو الحكام العرب لا فرق بينهم وبين الشياه في تخاذلهم وخوفهم وتبعيتهم للذئاب البشرية.

يتكئ الشاعر على الصورة الاستعارية في لحظات شدة الأزمات حتى يتمكن من التعبير عن واقعه المعاش وتعريته على نحو ما نراه عند الشاعر "عبد القادر رابحي" الذي يزخر شعره بالاستعارات التصويرية مثال ذلك قوله:

**هَذَا الذِي حَرَمَتْنِي الجِبَال الحَزِينَات مِنْ غَيْمِهْ**

**حَرَمَتْنِي السُّنُونُ**

**ومِنْ يَومِهَا لمْ أرَ السُّنْبُلهْ[3]**

---

[1] . عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص. 55.

[2] . أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مطبعة السعادة، ط2، مصر، 1974، ص. 185.

[3] . عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، ص. 25.

في هذه الأسطر الشعرية يضفي الشاعر على الجبال والسنين صفة من الصفات الإنسانية، فحذف المشبه وهو الإنسان وأبقى على شيء من لوازمه وهي (الحزن والحرمان) ليصور إحساسه بالغربة والمعاناة التي يعيشها بتعرضه للمحن داخل وطنه، وقد استقى الشاعر مادته من الطبيعة معتمدا في تشكيلها على التشخيص والتجسيد الذي تنبع جمالياته من إحيائه للمواد الحسية الجامدة وإكسابها سمات إنسانية تشارك الشاعر مشاعره وأحاسيسه، وقد تمكن الشاعر بواسطة هذه الصورة الاستعارية من تبيان الحالة النفسية التي يعانيها من خلال نقل المتلقي إلى جو التجارب التي عاشها ومر بها وكأننا أمام مشاهد تصويرية.

في الأخير لعل ما يمكن أن نخلص إليه من خلال ما سبق أن الصورة الاستعارية في المتن الشعري الجزائري قد تعددت وتنوعت بحسب رؤية كل شاعر، وبحسب تجربته الشعرية الخاصة فجاءت صورهم حاملة لدلالات إيحائية شتى، إذ نوعوا بين الاستعارة المكنية والتصريحية، متكئين في ذلك على ألفاظ عميقة تحمل في طياتها معاني غير مباشرة، يجب الغوص في أعماقها لإدراكها والوصول إلى المعنى الحقيقي المحتجب خلفها.

## 3.2. الصورة الكنائية:

الكناية تقنية من التقنيات البلاغية العربية ووسيلة من وسائل التعبير الشعري التي لجأ الشاعر إليها من أجل تشكيل صوره، ولها من الأهمية لدرجة كبيرة إلى جانب التشبيه والاستعارة، لأنها تسهم في تشكيل الصورة بذاتها دون الامتزاج مع عناصر أخرى، والكناية عند ابن منظور: " أن تتكلم بشيء وتريد غيره وكنى عن الأمر بغيره يكنى كناية: يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل به عليه" [1] ويعرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله: " والمراد بالكناية ههنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء

[1]. ابن منظور، لسان العرب، مادة (كنى).

إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه مثال ذلك قولهم " هو طويل النّجاد، يريدون: طويل القامة وكثير رماد القدر يعنون كثير القِرَى، وفي المرأة هذا كله كما ترى معنى، ثم لم يذكروه بلفظة الخاص به ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود..."[1] فهي تحمل في طياتها معنى الستر والخفاء لإثارة ذهن القارئ وتحفيزه لأن المعنى يقدم له بطريقة تلميحية غير مباشرة.

الكناية طريقة من طرائق رسم الصورة الشعرية وهي " لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى" [2] فتتجه إلى الإيماء بالمراد وتدفع بالقارئ إلى الانتقال من المعنى الظاهر إلى المعنى المحتجب المتوارى، وهي من الصور الأدبية الجميلة التي لا يصل إلى مقصودها الحقيقي إلا "من لطف طبعه وصفت قريحته، ولها من أسباب البلاغة في ميدان التصوير الأدبي ما يجعلها دائمة الإشراق، واضحة المعالم، دقيقة التعبير والتصوير تأتي بالفكرة مصحوبة بدليلها" [3] وتعتبر الصورة الكنائية من الصور البلاغية التي يصعب الوصول إلى معناها الحقيقي المراد على الرغم مما يظهر أحيانا من بساطتها لأنها " تتلبس الكلام والتركيب اللغوي، ويظل السياق هو الكفيل بإيضائها بشكل أساس، كما عهدنا التشبيه بارزا ولا كما هي الاستعارة مفاجئة وظاهرة الكيان الدلالي" [4] ليصبح المعنى الخفي هو الشغل الشاغل لذهن المتلقي من أجل فهمه وتفكيك رموزه.

---

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

[2]. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص. 213.

[3] .صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط 1، 1995، ص. 68.

[4] . فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، دمشق ودار الفكر المعاصر، بيروت، ط2، 1996، ص. 123.

وعلى كل حال فإن استقراء آلية الكناية والبحث عن المعنى المستور والقبض على المدلولات الكامنة وراء المعنى الظاهر لابد له من " قراءات أولية تستحضر الشاعر والظرف والنص العام والبنية الإفرادية والتركيبية للنص، واستحضار الموقف الفكري والبعد النفسي ثم تأتي القراءة الثانية القائمة على الاستبطان والاستكشاف لمختلف الطبقات الدلالية البعيدة والقريبة لبنية الكناية" [1] التي رسم الشاعر بها ما يتأجج في نفسه من عواطف، وما يكمن في عقله من أفكار.

وقد مثلت الكناية ملمحا مهما اعتمد عليه الشعراء الجزائريون المعاصرون للتعبير عن أحاسيسهم ومشاعرهم، بطريقة غير مباشرة ومن بين الكنايات التي ذكرها الشعراء ما ألفيناه عند الشاعر " يوسف وغليسي " الذي كان له في الكناية فنون ففي قصيدة " تغريبة جعفر الطيار " يقول:

**أنَا ذُو الجَنَاح، كَمَا سَتَعْلَمُ سَيِّدِي!**
**اللَّيْلُ عَمَّرَ مَوْطِنِي،،**
**والبَرْدُ لَفَّ جَوانِحِي،،**
**وأنَا هُنَالكَ فِي الضُّحَى**
**مُتَشَبِّثٌ بالنُّور ... بِالشَّمْسِ المَصَادِر دِفْؤُهَا**[2]

تضع هذه الصورة القارئ بكل مشاعره أمام الموقف الذي عايشه الشاعر الجزائري وصوّره، فالسطر الثاني والثالث كناية عن الأزمة التي شهدتها الجزائر سنوات التسعينات، ومأساة كل فرد عايش هذه المحرقة.

[1] . نور الدين صبار، قراءة في المستوى الدلالي للنص القديم (الكناية نموذجا) مجله الموقف الأدبي، كانون الثاني العدد 381، 2003، ص. 04.

[2] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 43.

ويقول أيضا:

**إنِّي أَتَيتُكَ مِنْ بِلَادِ النَّارِ...**

**مِنَ وَطَنِ الحَدِيدْ**

**شَيَّعْتُ أحْلَامِي وأحْبَابِي ... صِبَايَ**

**وكُلُّ مَا مَلكَ الفُؤَاد ... وجِئْتُ كالطَّيْر**[1]

في مطلع هذا المقطع نجد أن هناك كنايتان تصوران اشتداد الصراع والنزاع في البلاد، التي لم يعد يسمع فيها إلا صوت الموت وسلطة القبضة الحديدية، وفي هذا تصوير للمعاناة التي عاشها الجزائري في وطنه نتيجة الخيانة الوطنية من أبناء تربوا في رحمه وولدوا من صلبه وتغذوا من دمه.

ويقول أيضا:

**ألْجَأُ الآنَ وَحْدِي إلَى " الغَارْ " ...**

**لا أهْلَ ... لا صَحْب ... إلَّا الحَمَامَة والعَنْكَبُوتْ !**

**غَرَّبَتْنِي الدِّيَار التِي لَا أحِبُّ دِيَارًا سِوَاهَا**

**ولكِنَّنِي مُتْعَب ... مُتعَبٌ منْ هوَاهَا،،**[2]

وهنا كناية عن الغربة والوحدة مع الضياع والانكسار التي تعيشه نفس الشاعر، ممزوجة بنغمة حزينة تنم عن نفس يغمرها شعور بالموت في الحياة.

ويقول أيضا:

[1] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 43.

[2] . المصدر نفسه، ص. 38.

**قُلْ إنِّي تشَبَّهْتُ بالنَّخلِ، مَا متُّ ...**

**مَا ينبَغِي أنْ أمُوتْ!**

**أتسَامَى كمَا الرُّوح فَوْقَ الرّيَاح وفَوْقَ الزَّمَان**

**وفَوقَ المَكَان وفوقَ الحُكُومَة والبَرْلَمَانْ، ...**[1]

يلمس في قول الشاعر "ما ينبغي أن أموت" كناية على التحدي أما قوله "أتسامى كما الروح فوق الرياح وفوق الزمان" فهي كناية على التحرر من القيود، فالشاعر يبحث عن التجدد الدائم ويتجاوز الشعور بالفناء والعدمية التي سيطرت عليه.

والملاحظ في ديوان "يوسف وغليسي" أنه أكثر من توظيف الصور الكنائية ، وقد حملت صوره معان عديدة قدمت بأوجز العبارات كما لو أنها أمام القارئ، ما ينم عن تمكن الشاعر من صياغتها صياغة فنية ذات أبعاد جمالية مؤثرة في المتلقي.

شكلت الكناية شكلا مهما من أشكال الصورة الشعرية عند الشاعر "عز الدين ميهوبي" والذي اعتمد عليها في الإفصاح عن مشاعره والتعبير عنها من ذلك ما نجده يقول في قصيدة " وطن تائه ":

**وَطَنٌ يُبَاعُ صَرَاحَةً**

**مَا بَيْنَ أرْوِقَةِ الكَنَائِس والمَسَاجِد والمَقَابِر**

**والمَزَابِل واحْتِمَالَاتِ الزَّمَنْ**[2]

[1] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار ، ص. 41.

[2] . عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص. 29.

تجلت الصور الكنائية في هذا المقطع من خلال سرده حال الدولة الفلسطينية وما تعيشه من مؤامرات داخلية وخارجية، إلا أن هذا المعنى لم يأتي صراحة وإنما كنى عنه فكان مخفيا مستورا، فهم من سياق الكلام الذي أدرج في عبارة " وطن يباع صراحة " كناية عن الخيانة التي تتعرض لها دولة فلسطين على العلن من طرف الحكام العرب .

ويقول أيضا في القصيدة نفسها:

**وَطَنُ يُفَتِّشُ عَنْ وَطَنْ**

**والحَلُّ يعْرِفُهُ الكِبَارْ**[1]

وهنا كناية عن الشتات الذي تعيشه فلسطين الأبية، والملاحظ أن الشاعر قد جعل كلامه بصورة مشفّرة مكنته من الإفصاح عما يريد الإفصاح عنه دون قلق أو خوف.

ويقول أيضا:

**أَيُّهَا الوَطَنُ الشَّرِيدْ**[2]

كناية عن الضياع الذي يعيشه هذا الوطن، ويقول أيضا في قصيدته:"القدس وكلام آخر":

يَالهُوَى نَفْسِي قُدْسُنَا غَرِقَتْ هَلْ مِنْ سَفِين يُنْقِذُ الحَجَرا

أخْشَى ومَا أخْشَى أَيَا وَطَنِي أَنْ تَلحف القُدْس أم القرى[3]

[1] . عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس،ص. 29.

[2] . المصدر نفسه، ص. 31.

[3] . المصدر نفسه ، ص. 199.

صور الشاعر المعاناة التي تعيشها القدس موظفا الكناية في قوله "قدسنا غرقت" وهي كناية عن تهويد القدس، فالقدس اليوم تعيش في بحر التهويد، والملاحظ أن الشاعر قد اعتمد على الصورة الكنائية في بث معانيه إلى المتلقي لكونها تعتمد على الإيحاء فتصور المعنى أحسن تصوير، بأسلوب بليغ موجز تتوافق فيه الألفاظ مع المعاني.

ويقول أيضا في قصيدة " يا حادي القدس ... ":

**يَا طَيْرُ لَا تَرْحَلْ**

**وَهَاكَ رَسَائِلِي**

**وُلِدَ الصَّغِير**

**مُقَمَّطٌ بِرِداَءِ أوَّلِ الشُّهَدَاءِ**

**هَاكَ رَسَائِلِي**[1]

في السطر الرابع وظف الشاعر صورة بلاغية متمثلة في قوله: "رداء أول الشهداء" وهي كناية على الكفن الذي يلبس للميت، وقد وظف الشاعر هذه الصورة البلاغية لتصوير عمق الإحساس بالموت، فطائر السلام قد رحل عن هذا الوطن الذي خيم عليه الموت والقتل.

ويقول في قصيدة " الأميرية ":

**فالقُدْسُ تَنْسُجُ مِنْ أَحْزَانِهَا زَمَنًا**

**مِنَ الفَضِيحَةِ.. صَارَ العِهْرُ تَقْوَانَا**

[1] . عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس ، ص. 100.

**نَمُوتُ ذُلاً عَلَى أَنْقَاضِ عِزَّتِنَا**

**لَمْ يَبْقَ وَجْه.. يُبَاهِي اليَوْمَ قَحْطَانَا**[1]

في هذين البيتين نلمح كناية عن المأزق الخطير الذي تقع فيه دولة فلسطين في ظل تخاذل الأمة العربية، فالقدس هي ذات كل عربي وانتهاك حرمتها هو انتهاك لحرمة الأمة العربية.

ولعل اهتمام الشاعر "أبو القاسم سعد الله" بالكناية لا يقل اهتماما عن التشبيه والاستعارة، فقد استخدمت في جل قصائده معبرة عن أحاسيسه ومشاعره على النحو الآتي:

**أَعَدُّوك للثَّائِرِين**

**كرمزّ مخوف مهول"**

**وأحْكَمَ أقْفَالَكِ الغَاصِبُون**

**لتَمْضَغ أجْسَامَنَا**

**لتُرْهِبَ أرْوَاحَنَا**[2]

اعتمد الشاعر هاهنا على صورة كنائية للإفصاح عن معنى محتجب يرمي إليه، ففي قوله " وأحكم أقفالك الغاصبون " كناية عن الظلم والاستعمار الذي قيد حريته وحرية وطنه المكبل بالقيود.

ويقول أيضا:

**سَتَنْهَارُ جُدْرَانك القَائِمَة**

[1] . عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس ، ص. 44.

[2] . أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص. 223.

**وأَقْفَالُكِ المُحْكَمَة**

**كَأَمْسْ الجَعِيد**[1]

هنا كناية عن الحرية التي ستأخذ عن طريق مقاومة الاستعمار، وقد أشعت الكناية بإيحائها عن المعانات التي يكابدها الشعب الجزائري، ولعل رؤية الشاعر الثورية تشكل الجانب الأكبر من تجربته فكانت قصائده التعبير الصادق عن هموم شعبه، والتصوير الأوضح عن الواقع القبيح الذي ينبغي تغييره.

ويقول في موضع آخر:

**سَيَصْحُو الرَّبِيع**

**وتَزْهُو الوُرُود العَذَارَى**[2]

صور الشاعر من خلال هذه الكناية التحول الذي سيسود البلاد بمجئ الربيع حيث الزهور العذراء والنسيم والطيور والخصب والنماء في كل شيء، وبذلك تكون الصورة التي رسمها الشاعر هي كناية عن عودة الأمل في الحياة.

ويعتمد الشاعر " عبد القادر رابحي " هو الآخر على الكناية ليتمكن من التدليل على رؤيته العميقة عمق أوجاعه، إذ تعتبر من أهم الآليات التي توسل إليها في رسم لوحته الشعرية ولعل قوله في قصيدة: " عودة سيزيف " خير دليل على ذلك:

**أَتَرَيَّثُ...**

**حِينَ يَمُرُّ عَلَى كَاهِلِي**

[1] . المصدر نفسه، ص. 224.

[2] . أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر ، ص. 279.

**جُرْحُ سِيزِيف**

**أهْجَعُ حِينَ يَصْدُقُنِي**

**حُزْنَه**[1]

استعان الشاعر بالكناية في قوله " أهجع حين يصدقني حزنه " التي تعبر عن معنى الصبر والرضا بقضاء الله وقدره ومواجهة المصاعب والمحن والظلم بقلب صابر.

ومن الكنايات التي أوردها الشاعر "عبد القادر رابحي" في نصوصه الشعرية ما ألفيناه أيضا في قصيدة " تيهرت أمي " من ديوان "السفينة والجدار" التي يقول فيها:

**تَقَطَّعَ بِالحَنِينِ بَنَاتُ دَهْرٍ**

**أيَادِي شَدَّهَا الجُرْح الوَسِيم**

**ومَا تَرَكَ المَلَامَةَ لِي صَدِيق**

**ومِنْ خَبِرَ المَلَامَة لَا يَلُومُ**[2]

لعل المتأمل لهذا السند الشعري يلحظ أن البيت الأول يتضمن كناية عن الاشتياق والولع بالوطن أثناء الغربة، فالشاعر يحن إلى وطنه الأم الذي استبعد عنه وبذلك تكون الكناية هي تجسيد لتجربته الإبداعية الخاصة، ذلك أن الحنين للوطن هو تعبير عن الحنين إلى الماضي المحتشد بالذكريات.

[1] . عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، ص. 20.

[2] . عبد القادر رابحي، السفينة والجدار، ص. 19.

ويبقى القول في الأخير إن الكناية كان لها حضورا بارزا في تشكيل صور الشعراء وإبراز رؤاهم وتحديد مواقفهم تحديدا فنيا موحيا ، يزرع القلق في ذهن المتلقي بغية فك المعنى المستور الذي قصدته الكناية التي جعلته يتقصى معناها الأصلي والجا أعماق الألفاظ مستكشفا جمالياتها الممتعة متصيدا معنى المعنى.

## 3. الصورة الحسية:

تنوعت الصورة الشعرية واختلفت أشكالها بتنوع الأساليب الفنية، فلكل شاعر أسلوبه الخاص في بناء صوره الشعرية التي تعد آلية فنية متميزة يتميز بها الشعر المعاصر، ومن هذه الأنواع الصورة الحسية التي تستمد من عمل الحواس التي يستقبل بواسطتها الذهن مواد التجربة الخام، فيعيد تشكيلها بناءا على ما يتصوره من دلالات، يقول سارتر SARTER أن الصورة هي: " عمل تركيبي يجمع مع العناصر المكونة لشيء ما نوعا من المعرفة محدودة بحدود الحس " [1] المتعلقة بالحواس الإنسانية، البصر والسمع والشم والذوق واللمس.

وقد ارتبطت الصورة الحسية بمفهوم الصورة الشعرية ارتباطا وثيقا "بالشكل الذي ترسخ في الدراسات البلاغية القديمة والحديثة بوصف الشاعر ميالا إلى التعبير عن العوالم الشعورية المجرة بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم وأشياءه الحسية للقيام بمهمة الأداء، وذلك بإعادة تشكيلها على وفق ما يتصوره من معان ودلالات تعجز اللغة المباشرة عن الإفصاح عنها، ففي هذا المستوى تقدم المدركات المجردة في صورة مظاهر محسوسة ". [2] لنقل العواطف وإثارة

[1]. Jean Paul Sarter : L'imaginaire, ed. Nagel, Paris 1949, P. 9.

[2] . شيماء عثمان محمد، الصورة الحسية في شعر فهد العسكر، مجلة أبحاث، البصرة، المجلد 36، العدد 1، 2011، ص. 69.

الإحساس لارتباطها بالأثر النفسي الذي تحدثه في الملتقى فهناك " ألفاظ تعبر عن حواسنا مشكلة صورا تمثل تلك المدركات الحسية، عبر الأفعال والصفات، أو ما تتركه من تأثيرات عبر الدال والمدلول "[1] فهي تلعب دورا كبيرا في التشكيل الجمالي للصورة نظرا، لما تضفيه من فعالية وحيوية ووضوح عليها وما تخلقه من إحساس جمالي.

تستمد الصورة الحسية موضوعاتها من المواد المحسوسة، أي "كل الأمور التي تدرك بإحدى الحواس الخمس: العين، الأذن، اللسان، الأنف، الجلد فتكون المواد المحسوسة شاملة لكل مدركات عالم الحس من مبصرات ومسموعات، ومذوقات، ومشمومات، وملموسات، باعتبارها منابع المعرفة فيها يدرك الإنسان ما يحيط به وينفذ عن طريقها إلى العالم " [2] ليعيد تشكيلها بناءا على ما تصوره من معان ودلالات " فالصور الموحية لا تتأتى بمجرد حشد المدركات الحسية ووصفها، وإنما تتطلب نوعا من العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة ومدركاتها الحسية ووصفها، فنحذف منها أشياء ونضيف إليها أشياء أخرى، ويعاد تركيب تلك المدركات في صور مغايرة " [3] فالشاعر لا يبتغي من استخدام الكلمات الحسية " أن يمثل بها صور لحشد معين من المحسوسات بل الحقيقة أنه يقصد تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية "[4] باعتبارها همزة وصل بينه وبين العالم الذي يحيط به، فتكون بذلك الحواس أهم وسائل الذهن التي يستعين بها في التصوير الشعري.

حضيت الصورة الحسية في القصيدة العربية عامة والجزائرية خاصة باهتمام كبير، فهي واحدة من الأدوات التي يعنى الشعراء باستخدامها في بناء قصائدهم وتجسيد مشاعرهم

[1]. صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000، ص. 131.

[2]. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثامن الهجري، ص. 30.

[3]. محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص. 29.

[4]. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص. 130.

ورؤاهم والتعبير عن أفكارهم وتصوراتهم، فحفلوا بها احتفاء كبيرا واهتموا بطريقة تشكيلها حتى أصبحت ميزة بارزة في نصوصهم الشعرية، فالشاعر استطاع "التعبير عن العوالم المجردة بطريقة يستثمر مدركات العالم وأشياءه الحسية للقيام بمهمة الأداء " [1] فهي أهم وسيلة يمكن أن تساعده لبث أحاسيسه ومشاعره إلى الآخر.

قسمت الصورة الحسية في القصيدة العربية بحسب حواس البدن، فإذا كان الغرض من الصورة " إظهار الشكل أو اللون أو الحركة أو أي شيء يدرك بالبصر صنفت ضمن الصورة البصرية... ولو كان غرضها الصوت صنفت ضمن الصورة السمعية..." [2] وعليه فالصورة تنقسم إلى مجموعة من الأقسام وفق الحاسة التي تصدر عنها الصورة، فهناك الصورة البصرية، السمعية، الذوقية، اللمسية، الشميه.

## 1.1. الصورة البصرية:

تحتل حاسة البصر الصدارة مقارنة بالحواس الأخرى، من حيث الأهمية باعتبارها الحاسة التي تمكن " الرائي من إدراك أدق تفاصيل محيطه الخارجي وما يدور حوله فهي من أوثق حلقات وصل الإنسان بما حوله وتعد أكثر الحواس تعاملا مع الواقع" [3] لما لها من دور كبير في عالم الشاعر الذي يتكئ على مفرداتها لتوصيل عاطفته " فعن طريق العين يكون الاحتكاك مباشرا بموضوع التجربة بل إن هذه أسبق الحواس إلى إدراك الواقع "[4] فكانت العين الأداة الكبرى للإلمام بمعانيه فهي بمثابة آلة التصوير التي تلتقط الصور وتخزنها في الذاكرة،

---

[1] . رائد وليد جرادات، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر) نازك الملائكة أنموذجا"، مجلة دمشق، المجلد 29، العدد (1+2)، 2013، ص. 563.

[2] . شيماء عثمان محمد، الصورة الحسية في شعر فهد العسكر، ص. 70.

[3] . رائد وليد جرادات، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر) نازك الملائكة أنموذجا"،ص. 70.

[4] . وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، دارسة، منشورات إتحاد كتاب العرب، 1999، ص. 92.

فالصورة البصرية هي التي ترجع إلى حاسة البصر وهي انعكاس لما رآه الفنان المبدع فتكون النافذة التي يطل من خلالها على العالم الذي يحيط به.

وقد اهتم الشعراء الجزائريون بالصورة البصرية طيلة تجاربهم الشعرية، إذ نحتوا بالكلمات مادة بصرية تفضي عن الأحاسيس والمعاني المترامية داخل المتن الشعري من ذلك، قول الشاعر "أبو القاسم سعد الله" في قصيدة " الجزائر الخالدة ":

**وإِنْ هِيَ ثَارَتْ عَلَى غَاصِبِيهَا**

**رَأَيْتَ البُطُولَة مِلْءَ الجِبَاهْ**

**صَوَارِيخ تَنْفُضُ نارًا ونُورًا**

**فَتَرْدِي حَيَاة وتَّبْنِي حَيَاة**

**تَغْنِي سَمَاء وأَرْضًا وبَحْرًا**

**هنا مصرع الغاصبين الطغاة**[1]

استطاع الشاعر في هذه الأبيات أن يعطي الأحقية لحاسة البصر أكثر من الحواس الأخرى، وكأن الشاعر رسم لوحة فنية قادرة على أن تتكلم بالكلمات الموحية، فهو يمارس الكتابة بالبصر ليرسم صورة توضح مدى اشتياق الشاعر لحرية وطنه الذي سيكون مقبرة الغاصبين، فهذه الصورة البصرية المتوالية التي قام الشاعر بتوظيفها تحمل كلها دلالات موحية تدل على تجربة الشاعر الشعورية وما يرافقه من حالات نفسية مختلفة مرتبطة بواقعه المعاش، وجمال الصورة ها هنا جاء من أنه وظف صورته على وجه التشبيه، عندما قام بتصوير السماء التي يراها إنسانة تغني،وهذا ما يعكس مدى قدرة الشاعر على تذوق الألفاظ وإضفاء سمة الإيحاء التي تزيد صوره قوة وجمالا.

[1] . أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص. 244.

كما نجد الشاعر "عز الدين ميهوبي" في قصيدته "غرانيكا" يجسد الصورة البصرية باعتماده على اللون " لأن اللون أهم ما يستثير البصر ويجذبه " [1] والذي أصبح " إلغاء للنموذج اللوني الموروث، انزياحا شاملا عن الدلالة القديمة" [2]، فقد تغيرت الدلالة اللونية التي لم تعد سجينة في بوتقة المعاجم والبلاغة الموضوعية بل تستمد أهميتها وقيمتها من حركة السياق الذي أدرجت فيه بالإضافة إلى جدلية بنية القصيدة للوصول إلى المتلقي.

يقول الشاعر:

**اللَّوْن الأَبْيَض غْرَنِيكَا**

**والطِّفْلُ النَّائِم لَا يَسْهَرْ**

**اللَّوْنُ الأَخْضَر غْرَنِيكَا**

**والعُشْبُ الطَّالِعُ لَا يَكْبُرْ**

**واللَّوْنُ الأَزْرَق غْرَنِيكَا**

**وسَمَاءُ الرَّايَسْ لَا تُمْطِرْ**

**لَا تُنْبِتُ شَيْئًا فِي المَنْفَى**

**اللَّوْنُ الأَصْفَرْ غْرَنِيكَا**

**والصَّمْتُ أقَاحٌ فِي المَجْمَرْ**

**اللَّوْنُ الأَسْوَد غْرَنِيكَا**

[1] . وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين، ص92.

[2] . إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة الجزائر، 2007، ص. 131.

**ومَلَاءَةُ سَيِّدَةٌ تُقْبَرْ**

**اللَّوْنُ الأَحْمَر غرَنِيكَا**

**طِفْل يَتَأَبَّطُ كُرَّاسًا**

**ودَمًا مَزْرُوعًا فِي الأَجْفَانْ**

**غْرَنِيكَا المَوْتُ بِلاَ أَلْوَان**[1]

كان اللون الأحمر هو مفتاح باب الصورة البصرية التي تجسد لنا صورة الموت فقد انزاح اللون الأحمر عن دلالاته المعروفة ليصبح في هذه القصيدة خارج مجموعة الألوان المعروفة، لقد توقفت حياة اللون الأبيض والأخضر والأزرق، بتوقف حصول الفعل بأداة النفي ((فالطفل لا يسهر، والعشب لا يكبر والسماء لا تمطر)) أما اللون الأسود والأصفر فقد توقفت عجلتهما بسبب توقف معاني الحياة (الزهور والنساء).استعان الشاعر بالصورة البصرية اللونية ليجسد صورة الموت، فالبلاد أصبحت بلا ألوان من خلال قوله " غرانيكا الموت بلا ألوان" فقد صارت مكانا موحشا يعمه الموت والرعب، ولعل الشعور باللون هو شعور بالحياة وانعدامه هو شعور بالموت، والظاهر أن الصورة البصرية في هذه القصيدة توحي بألم عميق ينم عن شعور مأساوي لدى الذات الشاعرة.

كما نجد الشاعر "يوسف وغليسي" قد رسم لوحه فنية معبرة مستعينا بالصورة البصرية لأن حاسة البصر هي " أدق الحواس حساسية وتأثرا بالواقع المحيط " [2] فبواسطتها يدرك الشاعر جواهر الأمور.

[1] . عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، شعر، ص. 76.

[2] . وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين، ص. 92.

يقول الشاعر في قصيدته " نبي سقط من الموت سهوا ":

**وَاقِفٌ ... أَتَحَسَّسُ ذاكِرَة اليَأْسِ ظَمْأَى...**

**يَزِيدُ اشْتِعاَلُ المَدَى،،**

**وبَرَاكِينُهُ مَا ارْتَوَتْ مِنْ يَنَابِيعِ دَمْعِي**

**وَمِنْ دَمِي المُسْتَبَاحْ!**

**وَاقِفٌ عِنْدَ سَفْحِ السِّنِينَ الخَوَالِي وَحِيدًا،،**

**تُبَعْثِرُنِي الرِّيحُ شَوْقًا إِلَى السَّمُرات التِي**

**بَايَعَتْنِي شِتَاء وَصَيْفًا**

**وشَاخَتْ ... تَهَاوَتْ ... ومَاتَتْ**[1]

تمكن الشاعر من خلال هذه الصورة البصرية أن يقدم تعبيرا عن الموت التي دلت عليها الدموع والدماء المستباحه كما استخدم الشاعر لفظة " الوحدة " ليومئ بها على الواقع المؤلم الذي عاشه الشعب الجزائري في نهاية التسعينات من القرن العشرين، ليمتزج هنا الرعب مع الموت الذي عمر هذا الوطن وخيم عليه، فكانت صورته البصرية آلة تمكنت من التقاط ورسم دموع الشاعر ووحدته في قالب حسي ملموس.

إن الشاعر ومن خلال صناعته الفنية للصور الشعرية يطابق بين "الصورة المرئية والصورة العقلية حين يزول التوتر النفسي، أما إذا لم يحقق هذا التطابق فسوف يظل يعاني من توتر "[2] وبذلك تكون الصورة الشعرية نتيجة تأثير كل الحواس وكل الملكات، ومن هذا

[1] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 25.

[2] . جمال عبد الملك، مسائل في الإبداع والتصور، دار التأليف والترجمة والنشر والتأليف، ط.1، 1972، ص. 51.

المنطلق يمكن القول أن الشعراء الجزائريين تمكنوا من التعبير عن أحاسيسهم عندما ربطوها بالحواس وخاصة حاسة البصر ومن هؤلاء الشعراء ما ألفيناه عند الشاعر المعاصر " عبد القادر رابحي " في قصيدته: "شجر من نزيف الكلام" يقول:

**أَنَا وَاحِدٌ مِثْلَ هَذَا الجَمِيع**

**يَرَى وَجْهَهُ فِي مَرَايَا يَدَيْه**

**ويَقْرَأُ أَوْجَاعَهُ فِي تَجَاعِيد أَشْعَاره**

**يَتَصَفَّحُ أَحْزَانَه فِي الجَرِيدَة**

.....

**وَأَحْلُمُ لَوْ أَنَّنِي كُنْتُ فِي سُوقِهَا تَاجِرًا**

**ثُمَّ يَنْبُتُ فِي دَاخِلِي**

**شَجَرٌ مِنْ نَزِيفِ الكَلَامْ**[1]

لم يجد الشاعر أفضل من الصورة البصرية ليعبر عما يعانيه من حزن وجرح وألم وحرمان وبُعْدٍ عن أحبابه فيقول " يرى وجهه، يقرأ أوجاعه، يتصفح أحزانه " على الرغم من ذلك يؤمن بحقيقة لا مفر منها وهي حتمية الموت وضرورة الكتابة لأنها الوحيدة القادرة على مواجهته، فالكتابة الشعرية تولد من رحم التضحية والمقاومة والحزن والدم لينبت الشجر الذي يرمز إلى الحياة والعطاء، فكانت حاسة البصر وسيلة جوهرية استند عليها الشاعر لوصف الحالة الشعرية .

[1] . عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، ص. 43-45.

وفي موضع آخر يجسد الشاعر " عبد القادر رابحي " الصورة البصرية القائمة على عماد الحركة، للتعبير عن أفكاره ومشاعره في صورة موحية، وفي ذلك إثارة لانتباه المتلقي.

يقول الشاعر:

**تَسْقُطُ التُّوتَةُ الجَبَلِية وَشْمًا عَلَى سَاعِدِ امْرَأَة**

**يَسْقُطُ القَمَرُ الاسْتِوَائِي**

**يَسْقُطُ الجُرْحُ**

**والانْحِنَاءَة**

**والمِئْذَنَة....**

**فِي أوَّلِ الحُلْمِ**

**والعَدْل**

**فِي أوَّلِ الظُّلْم**[1]

الملاحظ في هذه الأبيات أن لفظة " سقط " تكررت ثلاث مرات، والدلالة التي حملتها في جعبتها هي معنى الهبوط من الأعلى إلى أسفل، أو الانتقال من مستوى عال إلى مستوى أدنى دون سابق إنذار، ولكن الدلالة في هذه القصيدة متغيرة فالسقوط تحول من فعل إلى جرم فالقيم هي التي سقطت والحقوق هي التي اغتصبت وانتهكت حرمتها.

[1] . عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، ص. 85.

## 2.3. الصورة السمعية:

تستند الصورة السمعية في تشكلها على حاسة السمع، والسمع هو إدراك الأصوات المختلفة عبر حاسة الأذن سواء كانت هذه الأصوات إنسانية أو حيوانية طبيعية أو صناعية كما أن حاسة السمع هي " الحاسة التي تلي البصرية من حيث القيمة الجمالية" [1] إنها الحاسة الوحيدة التي تمكن الإنسان من إدراك الأشياء دون التقيد بزمن معين على عكس حاسة البصر التي لا يمكن لها أن تدرك الأشياء إلا بتوفر النور وهذه أهم خاصية ميزت بين حاستي البصر والسمع.

تقوم الصورة السمعية على تصوير الأصوات ومدى تأثيرها في النفس باعتماد كلمات ذات دلالات سمعية، فقد احتلت هذه الحاسة (السمع) مكانة راقية داخل نفوس الشعراء باعتبارها الجسر القادر على نقل أفكارهم ومعانيهم، ومن نماذج الصورة السمعية في الشعر الجزائري المعاصر نجد الشاعر " أبا القاسم سعد الله " يقول:

**أَنْت رَمْزُ الأمَلْ**

**أَنْت حُلْمٌ أَطَلْ**

.....

**فَاسْلَمِي فِي الأُمَمْ**

**يَا بِلاَدِي**

.....

[1] . وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين، ص. 126.

**أُمَجِدُكِ بِحَرَس**

.....

**نَحْنُ جُنْد الفِدَا**

**ذكرنا فِي المَدَى**

.....

**أذكر الكَاهنَة**

.....

**أسَالِي الفَاتِحَة**

**يَا بِلَادِي**[1]

ترتسم في هذه المقطوعة ومنذ السطر الأول صورة الشاعر السمعية وهو يناجي محبوبته (الجزائر) فكانت وسيلة وأداة جمعت بين الوطن والوطني، ويبدو أنا النص كان قائما في جوهره على النداء والسؤال ليلفت انتباه المتلقي ولإثارة مشاعره نحو التصوير وإبراز مكانته المرموقه وخصاله الفريدة كانتمائه لهذا الوطن، والملاحظ أن الشاعر قد حفل بحاسة السمع وفهم أن للصوت قدرة عجيبة في التعبير عن الوجود واكتشاف جوهر الجمال الكامن فيه.

وفي صورة سمعية أخرى نلتقي مجددا بالشاعر "عز الدين ميهوبي" في قصيدته "الفستان": حين يقول:

**حَلِيمَةُ قَالَتْ لنَا:**

[1] . أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص. 187.

**قَمَرٌ يَتَجَوَّلُ بَيْنَ الشَّوَارِعِ**

**بَحْثًا عَن الشَّمْس**

**في حَارَتِي**

**زَغْرَدَتْ جَارَتِي**

**كُنْت مِثْلَ نِسَاء المَدِينَة**

**أُحْصِي الدَقَائِق**[1]

يشكل هذا المقطع الشعري مشهدا قائما بذاته، فالمشهد "قطعة من الحياة بما تزخر به من تنوع ظاهر ومن تعقد واضح"[2] ينقله الشاعر من الواقع ففي قالب قصصي حاول الشاعر الاستعانة بالصورة السمعية للتعبير عن المأساة الوطنية، فالجارة زغردت زغاريد الألم، فهذا التعبير الذي أدلى به الشاعر يحيط به الألم والحزن والأسى عن الحالة التي آلت إليها الجزائر في انتظار الدقائق الأخيرة التي ستعلو فيها زغاريد الفرح بخروج الجزائر من هذه المحنة التي تطوق جنباتها، فحليمة واحدة من الشعب الجزائري الذي يترصد فرصة الانتصار والاستقلال في كل لحظة، ويظهر جليا من خلال هذه المقطوعة أن الشاعر قد علم ما لهذه الصورة الحسية من قدرة على استيعاب الدلالات الرامزة الموحية.

أما "عبد القادر رابحي" نجده يقول في قصيدته "ها أنا أسمع خطوي":

**أَنَاَ لَا أَسْتَطِيعُ التَمَلُّق**

**لَا أَسْتَطِيعُ الهُرُوبَ مِنَ الوَاقِعِ المُرّ**

[1] . عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرانيكا، ص. 13.

[2] . حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، الجزائر، د-ط ،2009.

**لا أسْتَطِيعُ الخُرُوجَ عَلَى جُثَّتِي**

**وانْتِمَائِي لِهَذَا الزَّمَنْ...**

**هَا أنَا أسْمَعُ خَطَوِيَّ**

**وتَسْرِقُنِي دَهْشَتِي...**

**وارْتِطَامِي بِهَذَا الذِي كُنْتُه**[1]

نلمس في هذا السند الشعري تأكيدا للصورة الشعرية السمعية المجسدة في "أسمع خطويّ" التي تعكس واقع الشاعر المرّ فإذا كانت الموت حقيقة مؤكدة للجميع فكذلك سماع الشاعر لخطواته نحو الموت هي حقيقة حتمية، ويبدوا من خلال هذا الاعتراف الذي أدلى به الشاعر أنه تكتنفه مشاعر الألم والحزن نتيجة الانكسارات التي تعيشها الأمة العربية والهزائم التي تعرضت لها هزيمة تلو الأخرى.

كما نجد أيضا الشاعر " يوسف وغليسي " يعتمد على حاسة السمع لتجسيد صوره من خلال قوله في قصيدته " إلى أوراسيه ":

**أسَائِلُ البَحْرَ عَنْ أهْلٍ بِلاَ وَطَن**

**وعَنْ مِيزَةِ ذاَت الحُلْم إذَا أَفلَا**

**أسْتَوْقِفُ الرِّيحَ والأَمْوَاجَ أسالها**

**عَنْ طَائِفٍ طَافَ بِالأَوْرَاسِ وارْتَحَلَا**

**فيَسْقُط المَوْجَ مَغْشِيًا عَلَيْه جَوَى**

[1] . عبد القادر رابحي، أرى الشجر يسير، ص. 9- 11.

**ويصْمُتُ الرِّيح مِنْ أوْجَاعِهِ وجَلَا**[1]

تنم التجربة الشعورية للشاعر في هذا المقطع على وجود علاقة دائمة له مع وطنه، فيقع بين قضية الموت والحياة التي تسبب له القلق والخوف الأمر الذي جعل الشاعر يتساءل عن حال وطنه الجريح، ليطرح سؤاله على كل من يجده في طريقه من رياح وأمواج خوفا من المصير المجهول الذي ينتظره وينتظر بلده الجريح، ولكن الرياح اختارت أن يكون جوابها الصمت بسبب الأوجاع التي تلاقيها، بينما الموج فقد سقط مغشيا عليه من شدة حزنه على الماضي العريق الذي تطمس آثاره في كل لحظة.

وعليه فالصورة السمعية هي ما تعلق بحاسة السمع التي 'تشتغل ليل نهار في الظلام والنور، على عكس البصر الذي لا يمكن أن يدرك المرئيات إلاَّ في النور فالإنسان يستطيع أن يدرك عن طريق الكلام أفكارا أرقى وأسمى مما قد يدركه بالنظر الذي مهما عبر فتعبيره محدود المعاني"[2] ولذلك كانت الصورة السمعية الملاذ الآمن والسبيل اليسير الذي اختاره الشعراء من أجل التعبير عن تجاربهم الشعورية، وما يخالج أرواحهم من حالات سلبية كالخوف والقلق أو حالات إيجابية تنم عن الفرج والقوة والعزيمة لمواجهة التحديات والصعوبات التي تعترضه وتعترض حرية وطنه المجروح، وهذا كله إن دل على شيء إنما يدل على تصوير حقيقي لتجربته الشعورية من خلال التشكيل الجمالي للصورة.

### 3.3. الصورة الشمية:

الصورة الشمية هي الصورة التي تحاك أنسجتها من خيوط حاسة الشم عن طريق عضو الشم " الأنف "، فلهذه الحاسة أهمية كبيرة في حياة الإنسان التي يستخدمها في

[1] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 60.

[2] . إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، الأنجلو المصرية، القاهرة، ط4، 1971، ص. 15.

تحديد نوع المشمومات من روائح زكية أو غير زكية، إذ تحتل " الدرجة الثالثة من سلم الحواس بعد البصرية والسمعية وذلك من حيث المقدرة على الانفعال عن بعد، والشم يتفق مع السمع في إمكانية الانفعال بالموضوع في غيبة الجسم الفاعل " [1]الذي نتمكن بفضله من إدراك الفوارق بين الأشياء التي تشم فنميز بين مختلف الروائح.

ومن نماذج هذه الصورة نجد الشاعر "عبد القادر رابحي" في قصيدته "أرى شجرا يسير " يقول:

**يَا أرْضُ لَا تَتَأَخَّرِي عَنِّي**

**أمْهِلِينِي**

**ريْثَمَا تَتَكَحَلُ الكَلِمَات بِالثَّمَد الحِزِين،**

**ورَيْثَمَا تَتَزَيَّنُ الأَشْيَاء لي،**

**فيَتُوقُ لي عِطْرِي،**

**وتحْمِلُنِي الفَرَاشَة لانْدِلاَ ع مَبَاهِجِ الأشْجَار**

**نَحْوِي،**[2]

فالشاعر هنا قد عمد إلى تصوير صورة شمية متعلقة بعضو من الحواس الإنسانية وهي الأنف فوظف لفظة (عطري) ليرمز بها على عمق التجربة التي يمر بها، فالصورة الشمية ساعدت الشاعر على استحضار ذكرياته التي كانت لها أثر كبير في حياته، في حين قام الشاعر "عز الدين ميهوبي" بتوظيف هذه الصورة الشمية في قصيدته " المنديل " إذ يقول:

[1] . وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين، ص. 125.

[2] . عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، ص. 66.

**وردة عطرها ذابل**

**تَقْتَفِي ظِلِّهَا فِي حَدِيثِ النِّسَاء**

**تَسْتَحِي مِنْ عُيُونِ رُقِية**

**رُقَيّة سَيِّدَةُ الأَلَمُ المُشْتَهى**

**تَسْتَحِمُ بِعِطْرِ المَسَاء**[1]

تمكنت الصورة الشمية من استيعاب الدلالات الموحية التي جاء بها الشاعر ليتمكن من خلالها التعبير عن الظلم الذي عان منه أبناء وطنه، عن طريق رسم صورة له تشبه صورة الوردة التي ذبلت رائحتها فأخذت تبحث عما تبقى منها في حديث النساء، فالوردة هي الجزائر التي تذبل ويختفي منها عطر الحياة.

حاول الشاعر الجزائري اعتماد هذه الصورة الشمية في قصائده للإيحاء برؤيته محاولا التعبير عن مشاعره وأحاسيسه فالشاعر "يندمج بالأشياء ويخلع عليها مشاعره وأحاسيسه، فينتزع صوره من واقعه وإن كانت تبدو غير واقعية" [2] عن طريق التعبير عن المضامين ومن نماذج هذه الصورة الشمية نجد الشاعر "يوسف وغليسي" الذي يقول في قصيدته " نبي سقط من الموت سهوا ":

**ورَّثَنِي أَبِي خَاتَم الأَنْبِيَاء،،**

**وأرْسَلَنِي كَالسَّرَابِ "إلَى جِهَةِ الرِّيح"..**

[1] . عز الدين ميهوبي كاليغولا يرسم غرنيكا الرّايس، ص. 09.

[2] . فضل سالم العيسى، النزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية، دار البازوردي العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، 2006، ص. 18.

**أحْمِلُ زَنْبقَة فِي يَدِي.. وكِتَابِي المُقَدّس،**

**أرْسُمُه فِي الدُّجَى..**

**وأرُشُ البِقَاعَ بِعِطْر الُطفُولَهْ...**

**اسْتَبَاحُوا دَمِي فِي الشُهُورِ الحَرَام ومَا خَجَلُوا...**[1]

وظف الشاعر لفظه "عطر" لتفعيل حاسة الشم فصارت هذه اللفظة بمثابة الرمز الذي يومئ به إلى رؤيته، فالشاعر يستحضر ذكريات حطت له في عالم الطفولة فهذا العالم يلح عليه أن يعيد صياغة الماضي من أجل حل مشكلات الحاضر ومحاولة إعادة البهاء والسعادة له، إذن استطاع الشاعر من خلال هذه الصورة أن يرسم وقائع قد عاشها من قبل في عالم الطفولة السعيدة باستعمال لفظ دال على الرائحة الطيبة "عطر" فيتشكل بذلك صورة شمية ساهمت في تقريب الصورة إلى ذهن القارئ.

## 4.3. الصورة الذوقية:

الصورة الذوقية هي الصورة المستقاة من حاسة التذوق التي "لا تنفعل إلا إذا وضع الجسم مع اللسان فهي حاسة تقوم على مبدأ التماس بالدرجة الأولى" [2]، لكونها ذات تفاعل كيميائي " فجوانب اللسان تجيد الإحساس بالحامض والمالح والحلو، أما الإحساس بالمر فيكون قويا في مؤخرة اللسان ما يعني أن الحاسة الذوقية ممتدة على مساحة عريضة منبسطة من اللسان "[3].

[1] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 28.

[2] . وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين، ص. 131.

[3] . المرجع نفسه، ص. 134.

يقوم الشاعر في الصورة الذوقية بوصف الحالة المراد تصويرها بسمة من سمات الذوق ويطلقها عليها " وفي ذلك الانتقال من استخدام الأشياء إلى استخدام رموزها رقي نفسي، يقوى ويزداد تحديدا ويتسع مدى بفضل البصر والسمع "[1] فالشاعر أثناء اختياره للفظة معينة دون أخرى، يعني أنه تسابقت إلى ذهنه جملة من الألفاظ، ولكنه رأى في هذه اللفظة التي اصطفاها قدرة على توصيل المعنى المراد وأنها الوسيلة الأجدر لتمكين الإنسان من معرفة طبيعة المادة المتذوقة.

من ذلك نجد الشاعر "عز الدين ميهوبي" يقول في قصيدته "فارس... لحلم المدينة":

**سَيَأْتِي هُنَا فَارِسِي المُنْتَظَر....**

**مع الرِّيحِ يَأْتِي ... كَسَيلِ مَطَرْ...**

**سَيَغْسِلُ أثْوَابَ هَذَا التُرَابْ....**

**ويَزْرَعُ فِي الأُفُق أَلْفَ قَمَرْ...**

**ولكِنّ أفْوَاهَهُمْ صُلِبَتْ فَارِسِي المُنْتَظَرْ...**

**وذَابَتْ رُؤَى اللَّيْل كَالمِلْحِ... فِي لَحْظَة**

**صَارَتْ الأَرْضَ دُونَ بَشَرْ!**[2]

ركز الشاعر في هذه المقطوعة من خلال تذوقه لمادة الصورة على طعم "الملوحة" فقد وصف الشاعر هنا الرؤى، بالملوحة التي تذوب في لحظة دون سابق إنذار ليدل على ما يحسه من حزن وألم وعن المحن التي يعانيها الوطن وما وصل إليه من وضع مزر، وهذا كله يدخل

[1] . وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين، ص. 126.

[2] . عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص. 148.

ضمن الحالة النفسية المتعبة التي يمر بها الشاعر، ويبدو هنا أن الشاعر قد جمع بين الصور البلاغية والحسية الذوقية لتطعيم الدلالة ولينقل لنا صورة حول الواقع الحاضر المؤلم، وهذا ما نجده أيضا عند الشاعر "يوسف وغليسي" في قصيدة " نبي سقط من الموت سهوا... " حيث يقول:

**وَاقِفٌ... أسْتَعِيدُ بَقَايَاَ الجِرَاح...**

**فِي خَرِيفِ الهَوَى عِنْدَ مُفْتَرَقِ الذِّكْرَيَات..**

**كصَفْصَافَة صَعَّرَتْ خَدَّهَا للرِّيَاح!**

**واقفُ... أتَحَسَّسُ ذَاكِرَةَ اليَأْسْ ظَمْأَى ..**

**يزِيدُ اشْتِعَالَ المَدَى،،**

**وبَرَاكِينَهُ مَا ارْتَوَتْ مِنْ يَنَابِيع دَمْعِي**[1]

أفاد الشاعر من مثيرات الصورة الحسية الذوقية للتعبير عن آلامه وآلام شعبه المختزنة في ذاكرته اليائسة التي لم تجد من يطفئ ظمأها، فبراكين الدم مازالت ثائرة عطشة على الرغم من ينابيع الدموع التي تريد أن ترويها، إذن لقد استطاع الشاعر فعلا أن يستفيد من هذه الصورة الذوقية للتعبير بها عن وقائع مؤلمة حدثت فعلا في زمن الرعب والخوف والموت.

يعبر أيضا الشاعر " عبد القادر رابحي " عن هذا الواقع في قصيدته " ها أنا أسمع خطوي " متكئا على الصورة الذوقية من خلال قوله:

**أنَا لا أسْتَطِيعُ التَمَلُّق**

[1] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 25.

**لَا أسْتَطِيعُ الهُرُوبَ مِنَ الوَاقِعِ المُر**

**لا أسْتَطِيعُ الخُرُوجَ عَلَى جُثَتِي**

**وانْتِمَائِي لِهَذَا الزَّمَنْ...**[1]

**ويقول أيضا في قصيدة " "عودة سيزيف" "**

**أتَصَوَّرُهُ وَطَنًا**

**والحُشُودُ تَطُوفُ تَوَارِيخهَا**

**حَوْلَهُ...**

**عَلَّهَا تَتَطَهَّرُ مِن رِجْسِهَا...**

**مِنْ عَذَابَات سَقْطَتِهَا...**

**وتُطِيلُ الدُّعَاء...**

**عَلَّهَا تَرْتَوِي مِنْ سَحَابَاتِ زمْزِمِه**[2]

ركز الشاعر في تذوقه لمادة صورته على طعم المرارة فقد أحال إليها مباشرة في صفحة الذوق في مادة صورته، فالمرارة دليل على إحساس الشاعر بالغربة والألم الذي يعانيه في وطن لا يتمكن من الخروج منه إلا إذا كان ميتا.

في وسط هذا الظلام والموت يُطل على الشاعر بصيص من الأمل ليوحي به على الإصرار والتغيير والصمود ورفضه للواقع وللموت، وتحديدا تلك التي يعذب فيها الإنسان

[1] . عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، ص. 09.

[2] .المصدر نفسه، ص. 26.

أخاه الإنسان، فكان رجاء الشاعر أن تتطهر الجزائر وترتوي من سحابات السلام، وحضور حاسة الذوق هنا ليس بالمعنى الحقيقي وإنما بالمعنى المجازي الذي أنتج حركة الجمال وشفافية الدلالة العميقة.

عمد الشاعر " أبو القاسم سعد الله " هو الآخر إلى استخدام الصورة الذوقية في ديوانه "الزمن الأخضر" لتساهم في تشكيل صوره الشعرية حيث يقول في قصيدته "أسطورة الجزائر":

**تِلْكَ أَرْضِي يَا عَام هَلَّا عَرَفْتَ**

**أنَّهَا اليَوْمَ تصْطَلِي وتصُولُ**

**عبَدَتْهَا القُلُوبُ مَحَارِبُ أفْرَاح**

**مكَانُ التَقْدِيس والتَهْلِيل**

**كلُنَا نَعْشَقُ الجَمَالَ ولكِنُ**

**لمْ نَظْمَأْ وحَوْلَنَا السَلْسَبِيل**[1]

وظف الشاعر لفظة " نظمأ " لتشكيل صورته الذوقية إلا أن توظيف هذا اللفظ الدال على الذوق يحمل دلالات كبيرة، لعل أبرزها أن الشاعر يريد تصوير قلقله والتعبير عن اشتياقه لهذا الوطن وحاجته للارتواء من ينابيعه، فهو على الرغم من وجوده في هذا المكان المحاط بالسلسبيل إلى أنه مصاب بشدة العطش، وبذلك يكون الشاعر بهذه الصورة الذوقية حقق المزج بين الصورة والحس "فالشاعر الذي يخلق الأفكار أي الأشكال المرئية وغير المرئية في صور حية أو مدركة عليه أن يحقق الجمال بقدر ما تتيحه قواه ورؤاه النفسية في التراكيب

[1] . أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص. 264 – 265.

الفنية التي تنم عن عمق خبرة محكمة النسج منوعة الألوان، موسيقية الأصوات تتاح من مواد شتى من عاطفة وتفكير وعلم وأصالة"[1] وهذا ما تجسد في هذه الصورة.

## 5.3. الصورة اللمسية:

الصورة اللمسية هي الصورة التي تقوم على مبدأ استثمار حاسة اللمس "التي تتعلق بأطراف الأصابع ثم بسائر جسد اللامس، وتتجاوز ما ذكرت إلى سائر الحواس فيشترك بعضها مع بعض"[2] ولكن الملاحظ على هذه الحاسة أنها نادرا ما يكون استعمالها بارزا فهي كثيرا ما تكون مضمرة متوارية خلف الحواس الأخرى، كما أن لحاسة اللمس دور مهم في الوصول إلى الجمال باعتبارها "حاسة مهمة في إدراك الجمال، فهي تطلعنا على ما لا تستطيع العين إطلاعنا عليه كالنعومة والرخاوة والملاسة" [3] فالشاعر يأخذ هذه المادة ليسقطها على الصورة الشعرية فيتأثر بكل ما يدور حوله من "الإحساس بالملامسة والخشونة، والصلابة والليونة"[4] فهي الصورة التي يشكلها الشاعر بما يتوافق مع أحاسيسه الفنية وملكاته.

ومن النماذج الدالة على هذه الصورة في الشعر الجزائري المعاصر نستعرض قول الشاعر "عز الدين ميهوبي":

**طَارِق يَظْهَرُ فِي الشَّارِعِ العَرَبِي حَزِينًا...**

**يُعَانِقُ أَفْرَاسَهُ العَائِدَهْ**

[1] . محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط5، ص. 387.

[2] – نادر مصاروة، شعر العميان – الواقع والخيال– المعاني والصور الفنية حتى القرن الثاني عشر ميلادي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 2008،ص.151.

[3] – المرجع نفسه ، ص.ن.

[4] – وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين، ص. 128.

**فتَحْتَرِقُ الكف والسيف والخطة والواعدة**[1]

تُلمح الصورة اللمسية في هذا النص من خلال ذكر الشاعر لاشتقاقات الأفعال الدالة على فعل يتم بواسطة اليد التي تمثل وسيلة حاسة اللمس الرئيسة مثل (يعانق، تحترق) وقد وردت على هيأة الملامسة الجسدية لكون حاسة اللمس تتعلق بأطراف الأصابع.

نجد الشاعر "يوسف وغليسي" هو الآخر قد اعتمد على الصورة اللمسية في بناء صورته الشعرية عندما قال:

**اللَّيْلُ عَمَّرَ مَوْطِنِي،،**

**والبَرْدُ لَفَّ جَوَانِحِي،،**

**وأنَا هُنَالِكَ فِي الضُحَى**

**مُتَشَبِثٌ بِالنُورِ... بِالشَّمْسِ المُصَادَرُ دِفْؤُهَا**

**بِالدِّفْء فِي وَطَنِي المُكَبَّل بِالجَلِيدْ**[2]

ذكر الشاعر الصورة اللمسية هاهنا للتعبير عن وطنه الذي أصبحت برودة الموت تحيط به وتخيم عليه من كل جانب، فقد أضحى الوطن مكبلا بالجليد ولكن في وسط هذا الظلام والبرد يزرع بصيصا من الأمل الذي عبرت عنه لفظة "متشبث بالنور" فالشاعر يشتق من فعل يقام بحاسة اللمس "متشبث" أملا في عودة الدفء لهذا الوطن.

وعلى هذا الأساس كان التصور الحسي هو الشيء المهيمن على القصيدة الجزائرية المعاصرة، ذلك أن الطابع الحسي هو أساس جوهري في تكوين وبناء الصورة مع ما يتوافق

[1] . عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص. 214.

[2] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 43.

والتصورات الذهنية لذات الشاعرة، فكان من اللازم الإقرار بمدى قدرة الحواس على إدراك والإحساس بالجمال، وعلى هذا فمن الضروري على الشاعر المبدع أن يجمع بين الصور المدركة بالحواس وما يتبادر في عقله من تصورات، حتى يبين عن تجاربه وأفكاره المجردة في صور محسوسة بحسب الحاسة التي اعتمدها سواء بصرا أو ذوقا أو شما أو لمسا بغية التأثير في المتلقي وتوليد المشاعر والإحساسات المختلفة.

**الصورة الرمزية:**

لجأ الشعراء المبدعون إلى كتابة الشعر باعتباره الملاذ الآمن الذي يفرون إليه من أجل البوح عن تجارب واقعهم بلغة شعرية قادرة على الإفصاح عن الأحاسيس الكامنة في النفس، فكان الرمز الوسيلة الرئيسة التي يتوسل بها الشعراء من أجل التعبير عما في يجوب في نفوسهم، وقد اعتبر الرمز شكلا من أشكال التعبير عن الأفكار، ومن أبرز وسائل التصوير التي عرفت منذ القديم حيث استخدم في البلاغة من خلال التقريب بين المتباعدين، وهذا على وجه التلميح والإيماء، فكان الرمز سمة من السمات الأساسية في النص الإبداعي إلا أن استخدامه في الشعر العربي القديم انطلق: " من القوانين البلاغية المتمثلة في الاستعارة والكناية والتشبيه البليغ والتشبيه التام... "[1].

وإذا انتقلنا إلى القصيدة المعاصرة نجد أنّ أهم ما تتميز به هو طغيان الرموز على أبياتها، فظهر نوع من الشعر أطلق عليه الشعر الرمزي الذي يعتبر عند أصحابه تعبيرا "عن الحالات النفسية وحقائقها الغامضة بأسلوب يعتمد على وسائل الإيحاء المشوبة بالغموض."[2] فهو مرتبط بالتجربة التي يعيشها في واقعه الراهن.

فالرمز " مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا،"[3] لأنّ الشعر شديد الصلة بحياة الإنسان في كل زمان ومكان لكونه"المعبر الوحيد الذي يمكن من خلاله إيصال الدلالة اللامحددة الخيالية التي تتخطى حدود العقل

[1]. عناد غزوان، أصداء دراسات أدبية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000، ص. 225.

[2]. محمد مندور، الأدب ومذاهبة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ص.30.

[3]. عز الدين اسماعيل، الشعر المعاصر، ص. 172.

والحس المباشر،" [1] ليعتبر الرمز بذلك الوسيط التي يتمكن من خلاله المبدع نقل الشعور والإحساس.

وحتى يتمكن المتلقي من الدخول إلى حرم النصوص والغوص في أعماقها يجب أن يتوفر على رؤية ثاقبة كما يجب أن يعتمد على الكلمات المفتاحية التي يستطيع من خلالها تحليل الرموز ومعرفة أبعادها، خاصة أنّ الشعراء اختاروا رموزهم بحسب الوضع الراهن الذي تكتب فيه القصيدة، فاللغة الشعرية "تبتعد عن الاستخدام النمطي وتعتمد على التجاوز الإشاري إلى الانفعالي وتسعى إلى تشكيل خلق جديد من علاقات جديدة من التعبير، وعندها لا تكتفي اللغة الشعرية بالصورة بل تتعداها في بحثها عن الإيحاء والتوسع والشمول إلى الرمز،"[2] الذي يسمح للمتلقي الإبحار بعيدا عن المعنى المباشر للنص الشعري ليقف على خبايا الرمز.

يعتبر الرمز من العناصر المهمة التي لجأ إليها الشاعر المعاصر للتعبير عن القضايا السياسية والاجتماعية، كما يعد آلية جوهرية تقوم عليها الصورة الفنية المعاصرة في بنائها "فالصورة يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس في البعيد من المناطق اللاشعورية. وهي المناطق الغائمة في النفس، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحس." [3] فالرمز ينبع من كل شيء يتصيده الشاعر ويبلوره على حسب الحالات اللاشعورية إلى لغة إيحائية رمزية.

---

[1] . عناد غزوان، أصداء دراسات أدبية نقدية، ص. 226.

[2] . محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص. 53.

[3] . غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص. 384.

يحقق الرمز للصورة إيحائيتها لما يضيفه لها من طاقة ويجعل للشاعر إمكانية واسعة للتعبير عن تجاربه، وبذلك تكون الصورة رمزا "مصدره اللاشعور والرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيرا من الحقيقة الواقعة" [1] فهو كنبع النهر الذي لا يزال يمد الشاعر بالتعابير الإيحائية حتى تبدوا الصورة منسجمة مع رؤيته للبحث عن أمور جديدة تمنح صوره سمة التعبير، فكان بمثابة الصياد الذي يتصيد من نبع الأساطير والرموز ما يخدم صوره ويمنحها الحركية والحيوية.

إذا انتقلنا إلى الشعر الجزائري المعاصر نجده هو الآخر قد احتفى بالرمز الذي أصبح أحد الركائز التي تقوم عليه صوره لما فتحه من إيحاءات وإمكانات دلالية منفتحة، فالرمز ما هو " إلا وجها من وجوه التعبير بالصورة" [2] ولهذا عمد الشعراء إلى إثراء متونهم الشعرية عن طريق حشد ما أمكن من الدلالات للكشف عن مكنون النص الأدبي " فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة. " [3] وبذلك فهو العامل المهم في تكوين الصورة وفي خدمة الموضوع حتى تتحقق قيمته الجمالية.

أدرك الشعراء الجزائريون الرمز فراحوا يوظفونه بجميع أنواعه ولكن لم يكن بنفس درجة استخدامه في العصر الحديث، لأنّهم عرفوا ما يتميز به الرمز من طاقات إيحائية تدفع القارئ نحو الإبحار في دهاليز القصيدة، فأصبح الشعراء بذلك يعتمدون الرمز في رسم صورهم حتى يضفي عليها نوعا من الغموض، فالنص هو " جهد تعبيري يحتشد بالدلالات الرمزية التي

[1] . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص. 138.

[2] . ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ص. 186.

[3] . أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005، ص. 269.

تتفاوت حيوية وفرادة من شاعر إلى آخر " [1] وبذلك يكون الرمز بمثابة الوقود لسيارة الصورة التي يرغب الشاعر في تجسيدها لروح المتلقي.

إن المتتبع للشعر الجزائري يلحظ أنّ الظروف السياسية والاجتماعية أثرت على تطور التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة، فنجدها أثناء الثورة التحررية تعتمد على الرموز التي توحي على الصراع والظلم والقهر والنضال، فوظفوا العنكبوت والتمساح والغراب والغول لتدل على الاستعمار، كما وظفوا الفجر والنور وغيرها من الرموز التي تدل على الحرية الموعودة، ذلك أنّ الظروف السياسية التي كانت تعرفها الجزائر في تلك الفترة فرضت عليهم الاستعانة بهذه الرموز.

ولأنّنا في مجال الحديث عن القصيدة الجزائرية المعاصرة نجدها قد احتفت بالإيحاء الذي يتولد من الصورة، والرمز أحد وجوهها فهي تستعين به حتى تضفى على نفسها عمقا وغموضا ذلك أنّ الشعر الجزائري انفتح على نوع من التمرد لرفض الواقع المعيش والبحث عن البديل الذي صاحبه الكثير من القلق والضياع والاغتراب والحنين إلى الطفولة، فاستخدموا الرمز قناعا للتعبير عن همومهم ومعاناتهم وألمهم فقناعتهم تكمن في أنّ " لغة الشعر يجب أن تبتعد قدر الإمكان عن الوضوح والتحديد، والرمز وحده هو الذي يضفي على لغته مسحة من العمق والشفافية والإيحاء ويعين الصورة لئلا تكون تشابها بين شيئين." [2]

[1] . علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص. 45.

[2] . محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص. 549.

فالشعر "اعتمد في بناء صورته الشعرية على وسيلة الرمز ليدل على معاناة مختبئة في نفس المبدع لابد التصريح بها "[1] فهو تعبير عن الأحاسيس التي تكتنف روح الشاعر.

وانطلاقا من هذا التصور يمكن القول أن الشعر الجزائري أدرك قيمة الرمز وما يحمله من إيحاءات مملوءة بدلالات رمزية، تتوارى خلفها المعاني الحقيقية، فالرمز يضفي على اللغة الشعرية نوعا من الإيحاء الفني، حتى يستطيع الشاعر بواسطته أن يضع "القارئ في منطقة نصفها معلوم ونصفها مجهول، نصفها حسي ونصفها فكري، نصفها مضاء ونصفها مظلم فيدفعه إلى البحث والمخاطرة واتخاذ موقف إيجابي مما يقرأ كأنه بذلك يشارك الشاعر في جزء من إبداعه."[2] فالشاعر يتقنص كل صورة إيحائية، ليجعل القارئ يغوص في أعماقها.

إن المتطلع للقصائد الجزائرية المعاصرة يلحظ توظيف الشاعر الجزائري المعاصر للرمز، فهو يترنح بين رموز معروفة كالرموز المنتقاة من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ومن القصص الأسطورية والتراث التاريخي وغيرها من الرموز التي توارى خلفها الشعراء لإغناء تجربتهم الشعرية وتجسيد رؤيتهم، وعليه يمكن القول أن الشعراء اعتمدوا على الرمز في أعمالهم الإبداعية كالرمز الشخصي والرمز الأسطوري والرمز الديني والرمز الصوفي وغيرها من الرموز وفي ضوء ذلك نستحضر الرموز التالية في الشعر الجزائري المعاصر.

[1] . محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص. 134.

[2] . عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص. 206.

## 1. الرمز الديني:

يعتبر الرمز لون من الألوان التي اعتمدها الشعراء في الكتابة الشعرية، فهو الصورة الموحية التي تمد للنص دلالات نصية فنية، والتي انتقاها الشاعر حتى يفجر الطاقات الإيحائية المعبرة عن التجربة الشعرية، فتأتي مكثفة بالإيحاءات متجاوزة الواقع لخلق عالم جديد مليء بالأفكار والتدفقات الشعورية.

أضفت الرموز الدينية على النصوص الأدبية القوة والمصداقية للتأثير على المتلقي، فالشاعر نهل رموزه من التراث الديني باعتبار أن" توظيف النصوص الدينية في الشعر يعد من أنجح الوسائل، وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه، وهي إنها مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيا أو شعريا، وهي لا تمسك به حرصا على ما يقوله فحسب وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضا، ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر – خاصة ما يتصل منه بالصيغ – تعزيزا قويا لشاعريته ودعما لاستمراره في حافظة الإنسان "[1] مما يساعد على نجاح الشاعر في استثمار رموزه من الموروث الديني.

شكل الرمز الديني جزءا أساسيا في بناء صرح الصورة فهو يشكل مصدرا من مصادر تشكلها عند العديد من الشعراء، فالمصدر الديني المتمثل في القرآن الكريم والحديث النبوي يشكل صورة جميلة مؤثرة في المتلقي باعتبارها مقتبسة من دين الله، والتي توحي بالصورة المشرقة للأمة الإسلامية واستدعاؤها هو محاولة لمعالجة الحاضر والواقع.

يقصد بالرموز الدينية ما يستدعيه الشعراء من مواقف وأحداث وأماكن لها صلة بالديانات السماوية أو السيرة النبوية، ومما لا شك فيه أنّ هذه الرموز تمتلك قوة إيحائية تفوق

[1] . صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، د.ت، ص. 59.

قوة إيحاء أي رمز آخر، ويعود هذا إلى الجانب الإعتقادي الذي يؤمن به الناس وعندما يعتمد المبدع على هذا النوع من الرموز وكأنه يريد أن يكسب نصه نوعا من القداسة "فالمقدس الديني له الأهمية القصوى في الحياة الاجتماعية والعملية الإبداعية، إذ يكشف ويجلي ويثري النص الشعري بدلالات وإيحاءات مختلفة"[1] عما عهده الشعراء الأولون.

وإذا طرقنا باب الشعر الجزائري المعاصر نجده هو الآخر قد استهواه التراث الديني فاتخذ منه رموزا، خاصة شخصيات الأنبياء عليهم السلام المليئة بالتضحيات والعطاء وتحمل المعاناة من أجل حمل الرسالة السماوية، وقد حاول الشعراء استثمار ما تحويه من طاقات إيحائية، فنجد الشاعر "يوسف وغليسي" الذي وجد في الرمز الديني منفذا للتعبير عن تجربته الشعرية يقول:

**يَسْأَلونَكَ عَنِّي...**

**قُلْ إِنِّي مَا قَتَلونِي ومَا صَلبونِي ولَكنْ**

**سَقَطْتُ مِنَ المَوْتِ سَهْوا...**

**رُفِعْت إلى حضْرةِ الخُلد...**[2]

من المؤكد أن قصة سيدنا " عيسى عليه السلام " قد أغرت شعراءنا المعاصرين لما لهما من قدرة على التعبير عن آلام الإنسانية ومعاناتها من مرارة الواقع الذي تعيشه، فالمسيح هو رمز من رموز العذاب والخلاص في الوقت ذاته، وفي هذا النص جاء المسيح ليرمز به على الخلاص من المعاناة من خلال قوله: "سقطت من الموت سهوا" فعند سماعنا لهذا السطر

[1] . أحمد العياضي، تجليات المقدس الديني في الشعر الجزائري المعاصر، دراسة فنية، مجلة العلوم الاجتماعية، العدد 347 19 ديسمبر 2014، ص. 05.

[2] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 40.

الشعري يتبادر إلى أذهاننا أنّ هذا النبي لم يمت، مما سيتوجب استحضار صورة للمسيح "عيسى عليه السلام" صورة حية تجسدها الأدلة التالية "ما قتلوني، ما صلبوني" بل إنها صورة موسومة بالخلود والرفعة ( رفعت / الخلود) وفي ذلك تجسيد لصورة متعالية على الموت، وعندما نتأمل النص الشعري نجده غنيا بالصور، فالشاعر يتقمص شخصية النبي فهو يتحمل العذاب لأنه حامل لرسالة مقدسة وهي استرجاع الوطن الذي ضاع.

ويقول أيضا:

**تَتخطّفُني وَمْضةُ من سديمِ السَّمواتِ ...**

**تَجْذِبُنِي نَحْوها قَمرا يَتدَلَّى على شرفة الكونِ ...**

**يَنْفطِرُ الكَون... يُعلنُ للأرضِ أني (عيسى**

**بن مريم) أسْرَي بِي مِنْ "سدوم" الخَطَايَا**

**إلى"سدرةِ" الصَّالِحين!**[1]

اعتبر الشاعر نفسه عيسى بن مريم عليه السلام الذي يرمز للميلاد الذي سيحدث التغيير في الأرض من خلال تسوية الأوضاع والسمو بالناس إلى المراكز العليا، (سدرة الصالحين) وهذا إن رمز إلى شيء إنما يرمز إلى رفض الطغيان والتسلط والظلم الذي ساد أرض العرب.

كما نجد قصة سيدنا سليمان عليه السلام هي الأخرى قد شدت اهتمام الشاعر "يوسف وغليسي" من خلال قوله:

[1] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار ، ص. 27.

**نَهَبُوا مُلْكَ "بَلْقيس" مِنْ بَعْدِمَا**

**أَوْقَفُوا هُدْهُدِي..**

**صَادَرُوا مصْحَفِي**[1]

إن توظيف الشاعر لهذا الرمز يكشف عن مشاعر الحزن والضياع الذي تكتنف روحه جراء ما يتعرض له وطنه من نهب وتخريب، فالهدهد وبلقيس هما رمزان يحيلان على قصة سيدنا " سليمان عليه السلام " وعلى الحوار الذي كان كفيلا بأن يسود السلم في تلك الفترة من الزمن، إذ جنب الحوار الهدهد الذبح كما جنب الحوار مع بلقيس الحرب والتدمير، وتوظيف الشاعر لهذين الرمزين ما هو إلا اختزال ومحاولة لبث ثقافة الحوار في المجتمع حتى ينتشر السلم، فكانت بلقيس في هذه القصيدة رمزا للوطن الذي نهبت خيراته، أما الهدهد فكان يرمز لرفض المخربين ثقافة الحوار من خلال إيقافهم له عن الكلام وعلى هذا النحو يصبح الرمزان في النص الشعري منتهكان بالنهب والمصادرة.

ومن الشعراء الجزائريين نجد " عز الدين ميهوبي " الذي اعتمد هو الآخر على الأحداث والشخصيات المستدعاة من القرآن الكريم، ليسقطها على الواقع الذي يعيشه، ومن هذه الصور صورة حادثة يوسف وإخوانه، إذ يقول:

**ورَأَيْتُ يُوسف يَرْتَوِي مِنْ حِقْدِ إخْوَته**

**وكَانَ القَمِيصُ المذبُوح**

[1] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص.31.

**يَسْكب دَمْعَتين بِقعْر جُبّ**[1]

لعل وجود إخوة يوسف في هذا المقطع الشعري يوحي إلى العلاقة السلبية، وهذا ما انعكس على نفسية الشاعر المملوءة بالإحباط، فأخوة يوسف كانت رمزا للحب المزيف والخداع فهي في القرآن الكريم رمز للشرور والمفاسد، في حين اعتبر يوسف رمزا للخير والتعرض لجميع أنواع الصعوبات، وبذلك يحمل هذا النص جملة من الصور التي تبرز صورة الإنسان المحبط نتيجة الواقع المر الذي لا يرحم فيوسف عليه السلام ضحية الحقد الأخوي، والقميص المذبوح الدامع في غياهب الجب مؤشر على الظلم.

كما نجد أن هذه القصة القرآنية قد استهوت الشاعر "عبد القادر رابحي" فوظفها من خلال قوله:

**أَتَصَوّرُه فَارِغًا**

**والجَمِيلاَت يَهْدِين أَيْدِيهن لَهُ...**

**عَلَّهُ يَتَلَّفَت عَن طَوْعِه لِضَفَائِرِهِنَّ**

**فَتَنتبِه الأَرْض**

**تَصْرُخ:**

**هَذَا الذِي كُنْتُ رَاوِدْته عَنْ نَبُوءَاتِه**[2]

[1] . عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص. 156.

[2] . عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، ص. 25.

جسد الشاعر قصة " يوسف عليه السلام " من خلال الإيحاءات التي تومئ إليها حياته لغرض ترسيخ المنهج الإسلامي وإرساء العقيدة، فعند تصريح الشاعر بجملة "والجميلات يهدين أيديهن له " وقوله " هذا الذي كنت راودته عن نبوءاته" تتبادر في ذهن المتلقي استحضار قصة مراودة امرأة العزيز لسيدنا يوسف عليه السلام ودعوتها لنسوة المدينة لرؤية جمال يوسف الذي يلمنها على مراودته ولكن وبمجرد رؤيتهن له جرحن أيديهن لجماله الباهر، فقد " وهبه الله سبحانه وتعالى نصف الحسن وجمال الكيان وحسن الخلق وصفاء الروح "[1] فهذه الهبة التي منحها الله له أضحت اليوم رمزا استند إليه الشاعر للتعبير عن تجربته الفنية ولكن الشاعر يحوّر الصورة، فالأرض هي التي تراود، والنبوءات/ الأحلام هي المستهدفة.

اعتبر القرآن الكريم رافدا أساسيا من روافد الشعر الجزائري المعاصر فقد حاول أغلبية الشعراء التعبير عن أحاسيسهم ومعاناتهم من خلال الانصهار في النصوص القرآنية، وكانت الآيات القرآنية ميزة من مميزات الشعر المعاصر التي منحت الشعراء الجزائريين متنفسا للتعبير عن قضاياهم، ومنهم الشاعر "يوسف وغليسي" في محاولة له تضمين النص القرآني في نصه الإبداعي، قائلا:

**سَأَعُودُ غُدَاةَ تُزَلْزِلُ تِلكَ المَمَالك زِلْزَالَهَا**

**و"جِبَال الزُبُرْبُر" تخْرِجُ أَثْقَالَهَا!**

**ويَعُودُ الحَمَامُ إلَى شُرُفَاتِ البُيُوتْ![2]**

---

[1] . أحمد شيباني، قراءات في سورة يوسف، منشورات مكتبة الرشاد، ص1، 2004، ص. 45.

[2] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 41.

أحال الشاعر القارئ في هذا المقطع إلى نص غائب بشظايا متطايرة، فالشاعر استحضر نصا قرآنيا من خلال قوله ﴿ تزلزل... زلزالها... تخرج أثقالها) حيث حاول مزج نصه مع الآيات الكريمة من سورة الزلزلة قال تعالى﴿ إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا﴾[1] إذ جعل منه عملا إبداعيا جميلا فقد حاول إعادة صياغة النص الأصلي حسب الدلالة النفسية التي يصبو إليها، فقد غير الشاعر لفظة الأرض بالممالك التي هي الوطن والأرض بجبال الزبربر التي ترمز للتحرر والفداء فالشاعر يرفض العودة إلى هذه الأوطان، إلا إذا حدثت تلك الانتفاضة التي ستعيد الأمن والاستقرار والتي ستعيد الحمام إلى شرفات البيوت علامة على استرجاع السلام.

ولا بأس من زيارة أخرى لديوان الشاعر "يوسف وغليسي" الذي رجع إلى القرآن الكريم والسيرة النبوية الشريفة ليغرف من بحرها رموزه من خلال قوله:

**أَلْجَأُ الآنَ وحْدِي إلَى "الغَار"**

**لا أهْلَ... لا صَحْب... إلاَّ الحَمَامَة والعَنْكَبُوت!**

**غرَّبَتْنِي الدِّيَار التِي لا أحُبُّ دِيارًا سواهَا**

**ولكنَّنيُ متْعَب... مُتعَب مِنُ هَواهَا،،**

**يسألونَكَ عنِّي...**

**قلْ إنِّي نزَحْتُ إلى "طُورِ سِنين"،،**

**إنِّي تقَلَّدْتُ عرْشَ النُّبوَّة فِي وَطَنٍ آخَر يَشْتَهِينِي**

[1] . سورة الزلزلة، (الآية 1 – 2).

**ويمْنحُنِي الوصل بالرُّوح فِي كُلِّ حِين![1]**

نلاحظ من خلال هذا المقطع أنّ الشاعر قد لجأ إلى السيرة النبوية ليبرز مدى غربته في جزائر التسعينات كما اغترب سيد الخلق الذي لجأ إلى غار ثور الذي رافقته فيه الحمامة والعنكبوت، والملاحظ أن الشاعر قد أعاد صياغة التاريخ الإسلامي وفق رؤيته الخاصة حتى يتسنى له التعبير عن مشاعر الحزن والأسى المسيطرة على نفسه وفي هذا الاستدعاء تحوير حين أصبح وحيدا بلا صاحب، وفي الوقت نفسه يعزز ذلك بالقرآن الكريم "طور سنين" وهنا يغدو المتلقي أمام استدعاء مزدوج : من السيرة النبوية والقرآن الكريم في آن معا.

## 2. الرمز التاريخي:

يعتبر توظيف الشعراء للرمز التاريخي في أشعارهم هو محاولة لتعزيز تجاربهم الشعرية الإبداعية وإثراء معانيها الإيحائية، حيث يمثل الماضي رافدا من روافد الشاعر المعاصر الذي يستقي منه وقائعه ونماذجه لكون الإنسان وثيق الصلة بالماضي، فالشاعر يحاول شحن نصوصه برموز تومئ إلى أمور خفية "لأن النص في حقيقة الأمر تنويع أو توزيع لبنية واحدة رمزية أوثيمائية أو ما شاكل ذلك وهذه العلاقة التي تستند إلى بنية واحدة هي التي تشكل الدلالة، ويحدث الأثر النهائي للقراءة الاسترجاعية"[2] عن طريق القراءة المنتجة للدلالات.

انصب اهتمام الشعراء الجزائريين على استحضار الرمز التاريخي باستثماره للتراث سواء الشخصيات أو الأحداث أو الأمكنة للتعبير عن معاناة وطنهم قصد إيجاد منفذ آمن للخروج من الواقع المتأزم برؤية مقنّعة. "فالأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد

---

[1] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 38-40.

[2] . سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص. 217.

ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي فإن لها إلى جانب ذلك دلالاتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد، على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى" [1] على حسب رؤية الشاعر التي تنسجم مع تجربته الشعرية.

يعد التاريخ المادة الخام التي يستطيع بواسطتها الشاعر صياغة نصوصه فهو "مصدر للتجارب البشرية، استمد منه كثير من الأدباء موضوعات لإبداعاتهم، والأديب لا يرجع إلى التاريخ لتعريف الناس به أو بعثه أمام أبصارهم، بل يختار منه التجربة التي تصلح للتعبير عن مشكلة إنسانية أو اجتماعية تشغله أو تشغل عصره أو تشغل الإنسان في ذاته" [2] ويوظفها لتخدم تجربته المعاصرة بطريقة إيحائية من خلال ربط الحاضر بالماضي بغية مستقبل مشرق.

لعل من الأمور التي لا ريب فيها أنّ من اطلع على الشعر الجزائري المعاصر سيلحظ أنّ الشاعر الجزائري قد التفت إلى توظيف الرموز التاريخية، والتي تضم الرموز الدينية والتراثية والسير الشعبية وأسماء الشخصيات والأماكن التي اقترن اسمها بأحداث تاريخية، فالمبدع الجزائري اهتم بتوظيف التراث عن طريق استحضار الشخصيات التاريخية وتمثيلها على حسب الرؤى المعاصرة "فالشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي "[3] بطريقة إبداعة فنية تنقل الحدث التاريخي الماضي إلى الحاضر " فميزة المعاصر دائما في هذا الصدد أن يستطيع الإفادة من الخبرات الماضية في

[1] . علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة،1997 ص. 20..

[2] . محمد مندور، الآدب وفنونه، نهضة مصر، 2006، ط.5، 78.

[3] . عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري، دار هومة، الجزائر، ط1، 1998، ص. 107.

تشكيل المفاهيم الجديدة " [1] ومن الشعراء الذين قاموا باستدعاء التاريخ الشاعر "عز الدين ميهوبي" في قصيدته المعنونة " القدس وكلام آخر":

**يَا قَوْم... إِنَّ القُدْسَ... زَائِحَة هَلْ مِنْ "صَلَاح" يَمْنَع السَّفَرَا!**

**إيه صَلَاح الدِين يَا وَطَنِي... جدَّدَ يَمِينَ القُدْس ..... مُدَّكرا!**

**كَمْ مِنْ صليبٍ رُحْتَ تَهزمُه... يومًا... بأرْضِ القُدْس... مندحِرَا!** [2]

واكب الشاعر الجزائري كل الأحداث التاريخية المتعلقة بالأمة العربية والإسلامية، وخصوصا الأحداث المتعلقة بالقدس المغتصبة، لعل ما يلاحظ في هذا المتن الشعري أنّ الشاعر يقوم بمطالبة العرب تحرير القدس وإعادة حرمتها التي استبيحت، فيتساءل إن كان هناك صلاح جديد يمنع نزوح أهل القدس ويبقيهم في ديارهم المسلوبة، كما يتساءل إن كان هناك موعد فتح جديد، فالقدس تنتظر الفارس المنتظر الذي سوف يخلصها كما خلصها صلاح الدين.

وبهذا حاول الشاعر العودة إلى الماضي العريق الذي رمز إليه "بصلاح الدين الأيوبي"، فالشاعر يتمنى عودة هذه الأيقونة صاحبة "المآثر الشهيرة والمناقب الشريفة، فإذا انتهى ذكره بالدعاء ارتفعت أصوات الطائفتين بالتأمين، بألسنة تمدها القلوب الخالصة والنيات الصادقة، وتخفق الألسنة بذلك خفقا يذيب القلوب خشوعا لما وهب الله لهذا السلطان العادل من الثناء الجميل، وألقى عليه من محبة الناس، وعماد الله شهدائه في

[1] . عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص. 15.

[2] . عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص. 200.

أرضه."[1] وعليه يمني الشاعر نفسه بعودة هذا الرمز التاريخي في الحاضر، لينصر القدس وليعيد لها كرامتها وأمجادها التي تتلاشى وتذوب مع كل معاهدة عربية تبرم مع الدول الغربية.

ومن الرموز التاريخية نلفي المكان الذي يعد من أهم المكونات الأساسية التي تقوم عليها التجربة الشعرية الجزائرية، إذ يستدعيه الشاعر ليعبر من خلاله عن حالة شعورية تكابدها نفسه الشاعرة، فيتحول بذلك المكان إلى طاقة محملة بأبعاد دلالية مشعة، إذ تعد القدس القضية الأساسية في العالم العربي والإسلامي فهي البؤرة الشعرية التي شغلت العقول وقد حاول جل الشعراء الجزائريين تناولها وإدراجها في قصائدهم كرمز تاريخي من أجل الدعوة إلى العودة إلى الهوية المختزنة في ذاكرة القدس التي اعتبرها الشاعر "عبد القادر رابحي" أيقونة الوطن المسلوب من خلال قوله في قصيدة "نص أيقونة" الذي بدأها بكلام محذوف يعقبه سؤال ثم جواب:

.....

**وَالوَطَنُ المَسْلُوبُ؟؟**

**قَالَ:**

**عِنْدَمَا أُجَاوِزُ المَعْبَرَ دُونَ أَنْ أَخْتَرِقَ الجِدَارْ..**

**أَكُونُ قَدْ تَرَكْتُ مَا يَجُولُ دَاخِلَ العُلْبَةِ**

**مِنْ عُفُونَهْ..**

**أَكُونُ قَدْ فَتَحْتُ هَذِهِ الطَّرِيقَ**

[1] . علي محمد الصلابي، صلاح الدين الأيوبي، وجوه في القضاء على الدولة الفاطمية وتحرير بيت المقدس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1.، 2008، ص. 282.

**وَرَفَعْتُ عَنْ بَقَايَا شَعْبِي الحِصَارْ..**

**وَالقُدْسُ؟؟**

**قَالَ:**

**أَكْتَفِي بِهَذِهِ الأَيْقُونَهْ...**[1]

إن ما يلاحظ على هذا النص أنه قد حفل بجملة من الرموز إضافة إلى رمز القدس التي تحمل على تصوير مدى قوة الحصار الذي يطوق هذه الأيقونة بذكره لدلالة "المعبر" "أخترق الجدار " وإن كان الشاعر يعبر عن صورة السلب بضمير المتكلم، فهو في العمق يلهج بصوت الجماعة المصادر "شعبي" فيتم التحول من الحصار إلى رفعه.

كما يصادفنا إلى جانب رمز القدس رمز آخر وهو رمز الأوراس "الذي شغل حيزا كبيرا في التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة حيث غدا هذا المكان ثورة أساسية وأصبح رمزا يكتسي جل القصائد المعاصرة، فالشعراء قد تغنوا بالثورة وبجبال الأوراس التي انطلقت منها أول رصاصة معلنة عن قيام ثورة تحررية، فعند استرجاعهم للتاريخ الجزائري تستحضر مباشرة جبال الأوراس التي ارتبط تاريخها المعاصر بتاريخ ثورة عارمة حددت أمل الأمة العربية في الحرية والوحدة والتقدم."[2] وبذلك اعتبر الأوراس رمزا للبطولة والتضحية والفداء.

**يقول "يوسف وغليسي" في قصيدته " إلى أوراسية ":**

**أُسَائِلُ البَدْرَ عَنْ أَهْل بِلاَ وَطَن**

**وَعَنْ "مُنِيرةُ" ذَاكَ الحُلْم إِذَا أَفِلاَ**

[1] . عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، ص. 84.

[2] . عبد الله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الجزائر، 1983، ص. 10.

**أَسْتَوْقِفُ الرِّيحَ وَالأَمْوَاجَ أَسْأَلُهَا**

**عَنْ طَائِفٍ طَافَ بِالأَوْرَاسِ وَارْتَحَلاَ**[1]

يجسد الشاعر رمز الأوراس ليومئ إلى الثورة المجيدة وإلى الشرف والأصالة فهي رمز للهوية الوطنية، وما اعتماد الشاعر على هذا الرمز إلا لغرض تعميق الشعور بالألم من الواقع، وجعل القارئ يحن إلى أجواء الأوراس ويتأثر بالمواقف البطولية التي تنبع من إحساس ثوري رافض للفساد.

ويقول أيضا في قصيدة " تغريبة جعفر الطيار ":

***النجاشي:**

**مَنْ أَنْتَ يَا هَذَا المُسَرْبَل بِالشُّكُوكْ؟**

***جعفـــر:**

**أَنَا " جَعْفَر الطَّيار "، جِئْتُ مَعَ**

**الرِّيَاحِ عَلى جَنَاحِ الرُّعْب ،،**

**يَا مَلِكَ المُلوكْ ...**

***النجاشي:**

**مِنْ أَيْنَ جِئْتَ؟ وَمَا تُرِيدْ ؟ !**

[1] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 60.

*جعفر:

**إِنِّي أَتَيْتُكَ مِنْ بِلَادِ النَّارِ ...**

**مِنْ وَطَنِ الحَديدْ !**

**شَيَّعْتُ أَحْلَامِي وَأَحْبَابِي ... صِبَايَ ...**

**وَكُلُّ مَا مَلِكَ الفُؤَاد ... وَجِئْت كَالطَّيرِ**

**المُهَاجِرِ أَبْتَغِي وَطَناً جَدِيدْ !** [1]

تجسدت الصورة الشعرية في هذا المقطع الشعري من خلال استدعاء الشاعر الرموز التاريخية المرتبطة بتجربته الشعرية، لأنّ " الرمز مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاص " [2] حتى يتمكن من الإفصاح عما يخالجه، ويكشف سر معاناته للقارئ، فالشاعرهنا قام باستحضار حادثة هجرة المسلمين من مكة إلى الحبشة ليسقطها على الواقع الذي يعيشه الشعب في وطنه، فكانت الشخصيات التي استحضرها الشاعر من هذه الواقعة بمثابة الرموز التي أثارت وشغلت ذهن القارئ للإبحار بعيدا في جوهر النص، وقد كانت مثيرة للذهن من خلال طرح جملة من الأسئلة عن كنه جعفر الطيار؟ وعن العلاقة التي ربطته بالقصيدة؟ وعن المقاصد التي يرمي إليها باستحضار هذه الحادثة ثم تحيين ذلك من خلال تقاطعها مع الحاضر.

[1]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 42- 43.

[2]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص. 172.

وظف الشاعر هذه الشخصية الإسلامية ليرمز بها إلى الجزائري الذي عرف القهر والاضطهاد والقمع وواجه الموت في فترة العشرية السوداء، فكان القلق الروحي الذي يعيشه ويطوقه من كل جانب دافعا قويا إلى الهجرة والابتعاد عن وطن ساده الظلم بغية العيش في وطن يشبه الحبشة التي لا يظلم فيها أحد مع التمسك بأمل عودة السلام إلى وطنه الحبيب، وطن المليون شهيد.

ويقول أيضا الشاعر "أبو القاسم سعد الله" في قصيدته "أوراس":

**مِنْ حَوْلك الصِّرَاعُ والدَّمَار**

**والنَّارُ تَأْكُلُ الأَحْيَاء مِن (الدُّوَار)**

**مِنْ حَوْلِك الدِّيَارُ كَالقُبُور**

**مَهْدُومَة مَيِّتَة الحُضُور**

**فَأَيْنَ أَنْتَ يَا شِعَارُنَا السَّحِيق**

**أَوْرَاسُ يَا عَظِيم جَفّت الحُلُوق!**

**لِمَ لَا تَثُورْ أَيَّها الأُنُوف**

**وَتَبْعَت البُرْكَانَ كَالحُتُوف**[1]

فحتى وإن تباينت الرؤى واختلفت التجارب الشعرية إلا أنّ الأمر الملاحظ والذي لا يمكن أن يتغير هو أن جبال الأوراس هي التي احتضنت أمجاد الثورة التحريرية التي تغنى بها الناس، وما تجسيد الشاعر لهذه الجبال إلا ترجمة عن معنى الوفاء، فكان الأوراس رمزا متغيرا في

[1] . أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص. 251.

القصائد الشعرية الجزائرية فمرة يكون رمزا للسلام والاستقلال، ومرة رمزا للنضال والتحدي من أجل الاستقرار، وغيرها.

كما استخدم الشاعر " عز الدين ميهوبي " رمزا تاريخيا آخر من خلال استحضاره لشخصية طارق بن زياد التاريخية حين يقول:

**طَارِقُ يَظْهَرُ فِي الشَّارِعِ العَرَبِي حَزِينًا**

**يُعَانِقُ أَفْرَاسَه العَائِدَة**

**فَتَحْتَرِقُ الكَفّ والسَّيف والخُطَّةُ والوَاعِدَة**[1]

عند قراءة هذه المقطوعة نلحظ أنّ الشاعر قد استحضر حادثة فتح الأندلس وما رافقها من حوادث، بدءا بإلقاء طارق بن زياد خطبته الشهيرة وحرقه السفن حتى لا يتمكن الجنود من الهروب من أرض المعركة، ليرمز بها إلى المقارنة الواقعة بين الماضي العريق المليء بالبطولات والحاضر الملئ بالانكسارات والتخاذلات العربية في ظل التبعية الغربية من خلال المؤشرات التالية "حزينا، تحترق".

ومن الرموز التاريخية المتمثلة لمعنى تعميق حدة التناقض بين ماض عريق يتغنى به وحاضر أليم يعيشونه ما قاله " عبد القادر رابحي " في قصيدته " وعد ":

**لِصَلاَحِ الدِّينِ مَنَاقِبُ عِدّهْ ...**

**آخِرُهَا**

**صَدَقَ مَا فِي القَلْبِ**

[1] . عز الدين ميهوبي في البدء كان أوراس، ص. 214.

وَحَقَّقَ وَعْدَهْ.. [1]

إن الشاعر ومن خلال هذه القصيدة يجعل من" صلاح الدين الأيوبي" معادلا لمعنى النبل والشجاعة التي اتصف بها هذا القائد البطل الذي أصبح رمزا متجددا، فهذا الفارس الشجاع يحمل من المناقب ما لا يمكن إحصاءه، وهذا ما جسدته النقاط المتتالية الواردة بعد لفظة " عدّه " " لصلاح الدين مناقب عدّه...".

ولعل آخر هذه المناقب التي قام بها هذا الأيقونة هي تمكنه من تحقيق وعده في معركة حطين ضد الصليبيين وقهره لهم واسترجاع الأرض المسلوبة " بيت المقدس "، وقد استحضر الشاعر هذه الشخصية التاريخية الفذة بوصفها رمزا يستذكر به الماضي المشرق الجميل للأمجاد العربية، حتى يتمكن من التعبير عما رآه من تخاذل العرب وضعفهم أمام المواقف الإسلامية العربية، ويعتبر هذا تجسيدا لموقف الرفض للتاريخ الحاضر، والسعي نحو محاولة استرجاع تاريخ مشرف قد غاب، ومما لا ريب فيه أنّ الشعراء الجزائريين من خلال توظيفهم للرموز التاريخية يحاولون الجنوح إلى تعرية الحاضر المنهزم بطريقة رامزة مشحونة بالإيحاءات، وتوظيفها يعني " استخدامها تعبير لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها عن رؤاه المعاصرة " [2] وهذا حتى يكون له قسط من الحرية من أجل البوح عن الهموم التي هي نتيجة حتمية للهموم الوطنية والعربية الإسلامية.

والحق أنّ القصيدة الجزائرية المعاصرة أضحت وثيقة تاريخية حافلة بالأحداث التي مرت على كاهل الأمة في تاريخها المجيد، فقد دأب الشعراء على استدعاء الشخصيات التاريخية في نصوصهم بغية زرع العزيمة في نفس المتلقي، واستنهاض الهمم التي غرقت في

[1] . عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، ص. 79.

[2] . محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص. 86.

ظلمات بحر الخوف والرهبة من أجل تجاوز زمن الهزيمة ، والوصول إلى مستقبل مشرف حافل بالانتصارات.

وتأسيسا على ما سبق يمكن القول أن الصورة الرمزية عند الشعراء الجزائريين تمثلت من خلال اعتمادهم على الدلالات الإيحائية، فكانت الشخصيات التاريخية وسيلة استعانوا بها حتى يتمكنوا من التعبير عن معاناة الإنسان العربي في هذا العصر بكل حرية " دون تحمل وزر الأفكار والآراء التي يعبرون عنها، فقد كانت الظروف السياسية والاجتماعية ... الخانقة من أسباب اتجاه شعرائها المعاصرين إلى استخدام الشخصيات التراثية في شعرهم، ليتستروا وراءها في تلك الأصوات التراثية التي ارتفعت في وجه السلطة في عصرها " [1] ليخرج نصه في قالب يسعى من خلاله التأثير في المتلقي وإرساء القيمة الجمالية في جوهره.

### 3. الرمز الشخصي:

حاول الشاعر الجزائري توظيف الرموز ومنحها دلالات إيحائية جديدة وفق العامل النفسي الذي يعيشه، فهو يحاول خلق رموز خاصة به مرتبطة بتجربته الشخصية، "فالرمز الشخصي هو ذلك الرمز الذي يبتكره الشاعر ابتكارا محضا أو يقتلعه من حائطه الأول أو منبته الأساس ليفرغه جزئيا أو كليا من شحنته الرمزية الأولى، ثم يملأه بدلالة شخصية أو مغزى ذاتي مستمد من تجربته الخاصة"[2] مما يمنح المبدع فضاءً واسعا للتعبير بحرية عن تجاربه.

يعد الرمز الشخصي من بين أبرز الرموز التي حاول الشعراء الجزائريون محاورتها وتجسيدها في أعمالهم الإبداعية الفنية، فكان لكل شاعر رموزا خاصة به "يستقيها من الواقع

[1] . محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر، ص.170.

[2] . علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، ص47.

والأحداث المعاصرة"[1] لتتخذ الرموز بذلك عدة دلالات في نفسية الشاعر، ومن هذه الرموز نجد الطبيعة التي "تمثل مكانا حميميا وزمانيا متألقا، تقيم فيه الذات بذكرياتها وتلتحم به عضويا بثقافتها وتقاليدها كما تتشبث به وتلجأ إليه بديلا لحاضر غائب" [2] والشعراء في توظيفهم للظواهر الطبيعية لم يبتعدوا كثيرا عن الدلالات الأولى التي ألفها القدماء.

يعد رمز الطبيعة من بين أهم الرموز الخاصة التي شاعت لدى الشعراء المعاصرين، فالشاعر "يوسف وغليسي" في قصيدته "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" يوظف مظهرا من مظهر الطبيعة وهو "الريح" ليبرز الصراع الذي يأبى أن يخبو في ظل الانكسارات المتوالية على وطن يعاني الآهات من خلال قوله:

**تُبَعْثِرُنِي الرِّيحُ شَوْقًا إِلَى" السَّمُراتِ" التِي**

**بَايَعَتْنِي شِتَاء وَصَيفَا...**

**وَشَاخَتْ... تَهَاوَتْ... وَمَاتَتْ...**[3]

تعتبر الريح عاملا طبيعيا من شأنه أن يحمل دلالة التغيير والهدم، فالريح قد بعثرت الشاعر المشتاق إلى شجرة السمرات التي بايعته في الشتاء والصيف، وهذا ما يجسد نوعا من الحركية الدالة على الصراع الذي لا يلبث أن يزول على الرغم من تهاوي وموت الشجرة التي ترمز إلى الأرض التي لطالما احتضنته، والملاحظ أيضا أنّ هناك امتزاجا بين الرموز الطبيعية والرموز الدينية، فقد زواج الشاعر بين رمز الريح وبين شجرة السمرات التي بويع تحتها الرسول

[1] . عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص. 74.

[2] . إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي الجزائري، 1925 – 1962، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002، ص. 108.

[3] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 25.

صلى الله عليه وسلم، فالشاعر يبكي حال الأمة الإسلامية التي تغيرت بسبب عامل الريح التي ترمز للتخريب والهلاك والدمار، فهي لا تغدو أن تكون مقتصرة على تصوير الإبادة والتدمير الذي يتعرض له الوطن ونفس الشاعر المنكسرة.

لقد وجد الشعراء في رمز الطبيعة ملاذا لهم يعبرون من خلاله عن الواقع الذي يعيشونه، ومن الرموز الطبيعية التي زخرت بها دواوين الشعراء الجزائريين رمز "الليل" الذي حاولوا من خلاله أن يلامسوا الموضوعات المتعلقة بواقعهم، فالليل رمز يحمل صورة الوحدة والكآبة والوحشة والدمار والشر، وهذا ما لمسناه عند الشاعر " عز الدين ميهوبي " في قصيدته "الجدار" حيث يقول:

**مَتَى؟**

**إِنَّه اللَّيْلُ يَأْتِي...**

**يَجِيئُونَ أَوْ لاَ يَجِيئُون...**

**لَا فَرْقَ هُمْ يَعْرِفُون...**

**وَأَنْتَظِرُ المَوْتَ تَحْتَ الجِدَار**[1]

يحيل هذا المقطع الشعري على نفسية الشاعر المتألمة على الوضع المتأزم الذي تعيشه الجزائر والمجتمع من تقتيل، خاصة وأنّ الجزائر عرفت فترة دموية نتيجة معتقدات مزيفة آمن بها مجموعة من أبنائها فنسوا الرحمة وأصبحوا لا يفرقون بين المرأة والرجل، الطفل والشيخ، فالليل في هذا المقطع زيادة على أنه يرمز للظلام الحالك بما يحمله من صورة مخيفة أصبح يرمز للموت الذي يترقب حضوره مع كل لحظة فتظهر دلالة أخرى وهي دلالة العذاب الذي

[1] . عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرانيكا الرّايس، ص. 30.

تعيشه النفس مع كل لحظة تمر وهكذا تتأسس صورة الفاجعة على مفارقة اللّيل الآتي بصيغة المضارع المتجدد "يأتي" وانتظار الموت " أنتظر".

اشتغل الشعراء الجزائريون على ترميزات متنوعة ومختلفة، فها نحن نجد الشاعر " عبد القادر رابحي " يطل علينا مرة أخرى بقصيدة "تيهرت أمي" لتحمل معها رمزا شخصيا جديدا وهو "تيهرت" هذه المدينة التي تعد موطن الشاعر الأم الذي يحن ويشتاق إليه "فالحنين إلى الأوطان انتماء وولاء وحب وحنين" [1] وهذا ما يفسر لنا الصدق الفني المزروع في هذا النص الشعري حيث يقول الشاعر:

**وَمَهْمَا غِبْتُ عَن تِيهَرْت... أُمِّي**

**فَأُمِّي فِي الأُولَى بَيْتٌ رَؤُومُ**

**أَطُوفُ بِقَلْبِهَا طفْلًا عَصيا**

**فَتَغْفِرُ لِي ... وَيُسْعِدُهَا القُدُوم**

**ذَرَفَتُ لِأَجْلِهَا شَوْقًا وَجَمْرًا**

**وَصِرْتُ كَأَنِّي جُرْح فَطِيم**

**أَنَامُ كَمَا تَنَامُ بِهَا اللَّيَالِي**

**وَيُوقِظُنِي بِها البَرْد النَؤُومُ**

**وَأَسْجُدُ لِلإِلَه كَمَا دَعانِي**

**وَمِنْ بَعْدِ الإِلَه لَهَا أَقُومُ**[2]

[1] . يحي الجبوري، الحنين والغربة في الشعر العربي، دار مجداوي، عمان، 2007، ط.1، 2008، ص. 10.

[2] . عبد القادر رابحي، السفينة والجدار، ص 20.

يكشف هذا المقطع سر ارتباط الشاعر بهذه المنطقة الجزائرية من خلال إفراغه لمشاعره نتيجة إحساسه بالغربة وهو بعيد عنها وعن أهله وأصدقائه، فتيهرت التي ترمز للهوية الشخصية للشاعر تعتبر الأم التي شهدت واحتضنت طفولته، وحنين الشاعر إليها إنما هو في الحقيقة حنين للطفولة التي تركها فيها، كما زاد هذا المبدع في المقطع تكثيف الدلالات من أجل استثارة المتلقي وإيقاظ ذكرياته التي تحيل على برودة الطقس في هذه المنطقة، وبذلك فتيهرت هي المنطقة التي ارتبطت بحياة هذا الشاعر الذي اتخذ منها رمزا ليدل به على الأم التي ترعرع في أكنافها فكانت نفسيته هادئة تكتنفها زفرات الأسى أثناء تصويره للوطن وإسقاطه على الرمز الأنثوي "الأم" وهنا يغدو المكان "تيهرت" رمزا أنثويا يحيل على الأمومة وعلى الفضاء الأليف.

يفر الشاعر الجزائري من خلال توظيفه للرمز من واقعه، بالاختباء وراء رموز تعكس راهنهم، فكانت في غالبيتها تصويرا لمشاعر الحزن والضياع والملل وكأن الشاعر في صراع دائم مع نفسه ومع من حوله، وحتى يستطيع التعبير عما يخالج نفسه من أحاسيس ابتكر الشاعر الجزائري رموزا خاصة به مرتبطة بذاته لتمنحه مساحة واسعة للتعبير وتجسيد أفكاره ومواقفه ضمن التجربة الشعرية، وبذلك يكون الرمز فضاء رحبا يمكن أن يستعين به الشاعر لتصوير ما يخالجه دون الاحساس بالخوف أو الحرج.

### 4. الرمز الأسطوري:

استعان الشعر الحديث بالأساطير خصوصا الأساطير التي تحمل في طياتها معنى الانبعاث، ولما لها من قدرات تمنح الشاعر أملا للقضاء على مشكلة معينة، وبذلك يعتبر توظيف الأسطورة مسألة مهمة في نسج الإبداعات الشعرية، وهذا عائد إلى الدور الفعال الذي تقوم به في بناء القصيدة، ولما تحمله في جعبتها من دلالات رمزية تسمح للشاعر

التواري خلفها من أجل تصوير رؤاه دون خوف، وقد ارتبطت الأسطورة بالشعراء ارتباطا وثيقا " فهي توأم الشعر، وعودة الشعر إليها إنما هو حنين لتراب طفولته، والأسطورة إذ تحتضنها القصيدة فلكي تتحول في بنيتها طاقة خالقة للأداء الشعري حيث يتمثل فيها التراث الشعبي والعقل الجمعي بصورة عضوية تؤطر موقف وقيم الإنسان اتجاه الكون واتجاه تساؤلاته المتعددة والإنسان بالمعنى العام امتداد في الزمن الذاهب والآتي مضافا إليه بالضرورة حاضره أيضا " [1] فهي تعبير رمزي عن حقائق إنسانية وليست مجرد سرد لأحداث أسطورة عظيمة.

وبذلك فالشعر وثيق الصلة بالأسطورة إذ "أجمع نقاد الشعر وعلماء الأساطير كلاهما على أن الشعر في نشأته كان متصلا بالأسطورة، لا باعتبارها قصة خرافية مسلية، وإنما باعتبارها تفسيرا للطبيعة والتاريخ والروح وأسرارها ومعنى تفسيرنا للأساطير هو أن نكتشف فيها رموزا للأشياء"[2] من أجل الإفصاح عن تجربة معاصرة بإيحاءات جمالية.

إن علاقة الأسطورة بالشعر هي علاقة قديمة وهذا ما أجمع عليه مؤرخو الصين "على أن معتقداتهم الأسطورية كانت المضمون الوحيد لأقدم صور التأليف الشعر في عندهم" [3] فالشاعر يقوم باستدعاء الأسطورة لغرض تشكيل الصورة الشعرية التي هي "عنصر من العناصر التراثية التي أتيح للشعراء الإفادة من معطياتها في هذا العصر فتضمين العمل الفني حدثا أسطوريا أو شخصية أسطورية إنما يراد بها استحضار مضمونها ودلالتها الأسطورية لتكون عنصرا يدخل في مكونات التجربة الشعورية والشعرية الحديثة... كذلك فإن استخدام

[1] . رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف الإسكندرية، 2003، ص. 369.

[2] . علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص. 174.

[3] . بلحاج كاملي، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، دمشق، 2004، ص. 32.

الأسطورة في الشعر الحديث هو استخدام لرمز يخضع لمقاييس محددة شأنه شأن سائر الوسائل الفنية الأخرى التي استخدمتها القصيدة مثل الصور أو الرموز غير الأسطورية أو التضمينات بأسلوبها الحديث" [1] لتمنح بذلك الصور الفنية ميزة جمالية مغايرة عن الصورة الفنية القديمة.

ولج الشاعر المعاصر إلى عالم الأسطورة واستفاد من خصائصها متخذا منها أداه فنية في بناء قصيدته، إذ يعد "استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث من أجرأ المواقف الثورية فيه وأبعادها أثرا حتى اليوم، لأن ذلك استعادة الرموز الوثنية واستخدام لها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر" [2] فقد أضحت وسيلة أساسية في التعبير الشعري، كونها لعبت دورا هاما في ازدهار الشعر العربي ومما يستلزم إقراره هو أن "الأسطورة كانت نوعا من اللغة الشعرية، اللغة الوحيدة التي كان الإنسان قادرا عليها في مرحلة تطوره البدائي وهي لغة صحيحة لها مبدأها البنيوي ومنطقها الخاص" [3] وبهذا تكون قد أسهمت في إثراء الشعر بجملة من الصور الموحية، فهي النهر الذي يمد القصائد الشعرية الطابع الإيحائي.

وإذا عدنا إلى القصيدة الجزائرية المعاصرة نجدها قد حملت في طياتها رموزا مستوحاة من الأسطورة " تستخدم للتعبير عن المبالغة في الحديث عن شيء، أو شخص أو حدث أو لتعين شخصية حقيقية أو خيالية، تتخذ شكل البطل الخارق." [4] وهذا باستدعاء شخصيات أسطورية قادرة على الإيحاء وخلق الجو القائم على الصراع فهو " يأخذ دائما في الاعتبار أن

---

[1] . علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السباب، شركة الريعان للنشر، الكويت،1982، ص. 117.

[2] . إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 1992، ص. 157.

[3] . محي الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم دراسات مترجمة، الدار العربية للكتاب،1988، ص. 91.

[4] . أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي، أساطير ورموز وفولكلور في الفكر الإنساني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2006، ص. 16 – 17.

كل فكرة تقابلها فكرة وأن كل ظاهر سيختفي وراءه باطن وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينهما يخلق الشيء الواجب " [1] من الرموز والإيماءات المتجسدة في صورة الشخصيات الأسطورية وغيرها من العناصر.

استلهم الشاعر الجزائري المعاصر من الأساطير التي " تحمل بعدا إنسانيا رموزا للتعبير عن تجربته المعاصرة حتى تخرج صورة في حلة أدبية رامزة إذ يتحدث بذلك بلسان الرمز الأسطوري، وقد يصرح بالأسماء وقد يوحي بها من دون إشارة " [2] وكأنه يستدرجها إلى عالمه الفني " فالشاعر عندما يخلق شخصية أو يستدعيها تصبح تلك الشخصية مستقر جميع الحركات والأفعال إنه يختبئ وراءها فتصبح بمثابة نافذة يطل من خلالها على العالم." [3] فهي حجر الأساس الذي يبني عليه الشاعر متنه الشعري.

وانطلاقا مما سبق يمكن القول أن الشعراء الجزائريين المعاصرين تنبهوا وتفطنوا إلى ما في "الأسطورة من قيم فكرية، فنظموا قصائد يستلهمون فيها الأساطير العربية واليونانية" [4] فراحوا يوظفونها في إبداعاتهم الشعرية، وهذا ما يعد من الظواهر الجمالية للمتن الشعري الجزائري المعاصر، فالأسطورة أضحت تشكل بنية فنية أساسية من بنى الشعر العربي المعاصر.

عمد الشعراء الجزائريون إلى رسم صورهم الفنية من خلال الرمز الأسطوري، فراحوا يوظفون النماذج الأسطورية بما تحمله من دلالات إيحائية وتمثلها في تجاربهم المعاصرة، فالأسطورة " إذا وجدت صدى خاصا في نفسية الأديب أو إذا وجدت بعض الومضات الغائمة في لاوعي الشاعر في بعض معطيات الأسطورة، صورتها الرمزية التي تضيئها وتنقلها

[1] . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص. 279.

[2] . خليل موسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991، ص. 112.

[3] . محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس، تونس، ص. 40.

[4] . محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص. 57.

إلى الشعور عندئذ فقط يتم اعتماد الأسطورة وتتحقق الصلة بين الأسطورة والتجربة الشعرية"[1] وبذلك أضحت الأسطورة من أساسيات الإنتاج الشعري المعاصر بوصفها مرآة عاكسة لثقافة موظفها، الذي اصطفى منها ما يوافق ظروفه حتى تكون الحجاب الذي يحتمي به حتى يتمكن من الإفصاح عما لا يمكن الإفصاح عنه صراحة، وعلى هذا الأساس كانت الأسطورة السند المعين الذي اعتمده الشاعر في نسج خيوط نصه الإبداعي.

فكان أن لجأ الشعراء الجزائريون إلى استلهام الأساطير وبثها في قصائدهم وخصوصا الأساطير غير العربية كأسطورة "سيزيف فينوس، عشتار، أوديب..." فاستدعاء بعض الشخصيات الأسطورية يهدف بالضرورة إلى تصوير حالة الشعب الجزائري، فكل شخصية أسطورية استدعاها الشاعر كانت ليكشف بها عن واقع معيش ويتطلع إلى إعادة صياغته وفق معناها الإيحائي، دونما أن يضحي بالأبعاد الجمالية للنص الشعري.

وتأسيسا على ما سبق سنحاول ها هنا أن نوضح كيف استحضر الشعراء الجزائريون الشخصيات الأسطورية من أجل الكشف عن حال الواقع المعيش وتعريته، وذلك بالنظر للإيحاء الرمزي الذي يكتنف هذه الشخصية، فهذا " أبو القاسم سعد الله " قد تجسدت الصورة الرمزية عنده من خلال استعانته بالأسطورة التي كانت بمثابة الوسيط الذي ساعده حتى يتمكن من التعبير عن تجربته الشعرية بطريقة إيحائية تستوجب إعمال الفكر، فكان لها الإسهام الكبير في إثراء التجارب الشعرية بطاقات هائلة ذات صور عميقة موحية في البناء الشعري، إذ يقول الشاعر في قصيدته "الجزائر الخالدة ":

**بِلاَدِي هِيَ التِي تَطْلَعُ الشَّمْسُ فِيهَا**

[1] . رجاء أبو علي، الأسطورة في شعر أدونيس، دار التكوين للتأليف والترجمه والنشر، دمشق، ط1، 2009، ص. 125.

**دِمَاءٌ تُضِيءُ الرُّبَى البَائِعة**[1]

يمكن القول أن المبدع تعامل في هذه الصورة الأسطورية بطريقة ذهنية لتجسيد رؤاه ، فكانت لفظة "الشمس" التي رآها الشاعر قد طلعت لتشرق في سماء البلاد بعد أن أضاءت الدماء الربى اليانعة، ولكن المتأمل في هذا المقطع سيلحظ أن لفظة الشمس قد انزاحت عن معناها المعجمي لتحمل دلالات جديدة "فالكلمة التي تدل على شيء ليس من الضرورة أن يكون استخدامها في الصورة الشعرية مقصودا به استحضار صورة هذا الشيء في الذهن ... إن الكلمات بخاصة في الاستعمال الشعري ليست إلا مجرد أدوات تمثل الأشياء وليست الصورة التي تتكون من هذه الكلمات إلا صورة تعبيرية وليست صورة مشابهة" [2] باعتبار أنّ الشاعر قد اغترف معانيه من نهر أسطورة تقديم الشعوب القديمة الفداء للشمس قربانا لها ليتمكن من التعبير عن تجربة الشعب الجزائري الذي قدم قرابين عديدة لهذه الشمس التي تحمل رمز الحرية التي لطالما طالب بها.

ونجده أيضا في قصيدته " أغاريد الجمال " يوظف أسطورة "فينوس" ألهة الجمال والحب إذ يقول:

**هَذَا رَبِيعُكِ يَا (فِينُوس) فَابْتَهِلِي**

**عُرْسُ الطَّبِيعَة وَأَسَى بِالعَنَاقِيد**[3]

يخاطب الشاعر ألهة الحب ويعلمها بوصول الزمن الذي تعشقه، وأنّ زمن البرد والجليد الذي انتزع منها شهوتها قد تولى، فالربيع قد حل والحياة عادت كسابق عهدها أرضا خصبة،

[1]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص. 243.

[2]- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص. 61.

[3] . أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، ص. 84.

فكان الانبعاث المصحوب بالخيرات على جميع الأصعدة. وبناء على هذا وظف الشاعر هذه الأسطورة ليرمز بها إلى الوطن (الجزائر) الذي يستبشر خيرا بعودة الربيع (الاستقلال) بغلبة الحق على الباطل وبقاء الأمل في الحرية. ومما ألفيناه على هذه القصيدة أنها تميزت بالخيال الخصب ووفرة الصور الفنية، وهي إحدى أبرز السمات التي تميز بها أسلوب الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين كان هدفهم رسم الصور المعبرة بغية معالجة قضاياهم المختلفة وتأملاتهم.

لعل من بين أهم الشخصيات الأسطورية التي استهوت الشعراء واستعانوا بها في نسج نصوصهم أسطورة "سيزيف" التي تعد رمزا للمعاناة والعذاب الدائم. واعتماد الشاعر على هذه الشخصية الأسطورية قائم على جذور نفسية عميقة وعلى رغبة الشاعر ومحاولته إخفاء شخصه عن الواقع.

تتجسد أسطورة سيزيف عند الشاعر "عبد القادر رابحي" الذي استدرج هذه الأسطورة خدمة لنصه، فنجده يقول في قصيدته " عودة سيريف ":

**أَتَرَيَّثُ...**
**حِينَ يَمُرُّ عَلَى كَاهِلِي**
**جُرْحُ سِيزِيف**
**أَهْجَعُ حِينَ يَصْدُقُنِي**
**حُزْنُه**
**وَهُوَ يَذْرُو جِرَاحَاته لِلرِّيَاحْ**
**وَيَصْبِر**
**عَلَّ الذِي فَاتَ أَكْبَر مِمَّا تَبَقَّى**[1]

[1] . عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، ص. 20.

يجسد الشاعر في هذا النموذج معنى الصبر الذي يتجسد في سيزيف الذي يحمل الصخرة إلى أعلى الجبل، فمواجهته للمصاعب هو دلالة على استمرارية الحياة إلى أن يقول:

**أَتَصَوَّرُهُ وَطَنًا**
**وَالحُشُودُ تَطُوفُ تَوَارِيخهَا**
**حَوْلَهُ**
**عَلَّهَا تَتَطَهَّرُ مِنْ رِجْسِهَا ...**
**مِنْ عَذَاباَتِ سَقْطَتِهَا ...**
**وَتُطِيلُ الدُّعَاء ...**
**عَلَّهَا تَرْتَوِي مِنْ سَحَابَاتِ زمْزَمه**
**عَلَّهَا تَتَمَاثُل مِنْ غَيَّهَا**
**لِلشِّفَاءِ ...**[1]

فالشاعر يرى أن سيزيف الذي عاد هو سيزيف مختلف عن ذاك الذي عذبته الآلهة، بل ها هي الأرض الآن تحضنه وتحتفي بعودته، فيقول:

**تَحْتَفِي كَالصَّبِي بِعَوْدَتِهْ**
**تَتَطَلْعُ فِي طُولِهْ**
**تَسْتَرِيحُ عَلَى ضِلْعِهْ**[2]

[1] . عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير ، ص. 26.
[2] . المصدر نفسه،ص31.

في هذه القصيدة يقوم الشاعر باستحضار فضاء أسطوري متعلق بشخصية سيزيف الذي عاقبته الآلهة بحمل الصخرة إلى أعلى الجبل ثم ما يفتأ يوصلها حتى تتدحرج الصخرة، ليعاود حملها ثانية، وهكذا دواليك، ولكن الشاعر في هذه القصيدة يضفي غرابة من خلال ذكره للفظة "عاد" التي تحيل على التنبؤ بعودة وطن جميل بعودة سيزيف جديد مختلف عن سيزيف الذي يرمز للمعاناة، فهو ينبئ بعودة الأمل والاستقرار في وطن عاش الحرمان والضياع، محاولة منه الإفصاح عما تتطلع له نفسه من الحرية، وسعي إلى تغيير زمنه الذي سادته الحروب والطغيان.

وكان " عز الدين ميهوبي" هو الآخر من أبرز الشعراء الجزائريين الذين جعلوا من الأسطورة ملاذا لهم، يفرون إليه للتعبير عن القضايا التي تشغل فكرهم، إذ إنّ فكرة الموت والانبعاث قد حظيت باهتمام كبير في دواوينهم الشعرية، ومن ذلك أسطورة العنقاء (التي تموت ويلتهب رمادها فتحيا من جديد)التي اكتشف فيها الشاعر ما تكتنزه من دلالات إيحائية رامزة تحيل على الحيوية والتجدد والقدرة على الانتصار على الموت.

يقول الشاعر:

**سبقْت إِلَى سُوقِ الزَّمَنْ**
**أَمْتَدُ فِيكَ**
**وَمِنْ دَمِي...**
**سَأَقِدُ أَحْلَامَ الوَطَنْ**
**يَا أَيُّهَا الزَّمَن المُلَطَّخُ...**
**بِانْهِزَاماَتِ العَرَب!**
**مَهْلًا... فَهَذِي الأَرْض**
**تُنَبِئُ بِالبِدَايَة**[1]

[1] . عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص. 56.

يرسم الشاعر في هذه اللوحة الفنية صورة مغايرة عن صورة الزمن الذي كتبت فيه هذه القصيدة، فالشاعر يتماهى مع الطائر العنقاء وهو طائر أسطوري يوحي بالحياة والبعث بعد الموت، ليصور كيف تتحدى الجزائر الموت لتولد منه وتعلن عودتها من جديد حتى تزهر الأرض، وتوقد الأحلام بعدما انطفأت، ها هي اليوم تعود من جديد ليكبر معها هذا الوطن، المحمل بالمواجع، ومما لا ريب فيه أن الشاعر عند توظيفه لهذه الأسطورة كان هدفه مواجهة الموت الذي يجثم على صدر الجزائر، من خلال الطموح إلى الثورة التي ستكسر القيود التي تكبلها، وتحقق الانتصار على الظالمين لتبعث الحياة من جديد، ومن هنا يمكن القول أن الشاعر عمد إلى الولوج لعالم أسطورة العنقاء إيمانا منه بولادة حياة جديدة لهذا الواقع المليء بالانكسارات والتصدعات والمواجع.

وفي توظيف آخر لأسطورة العنقاء تمكن الشاعر من الإفصاح عن هاجس الموت الذي يترصده من كل جانب، فهي الوسيلة الأبرز في نظره التي تمكنه من تعرية الواقع والتعبير عنه دون الشعور بالقلق لأنه يخاطب العقل. وهذا ما يتبدى في قوله في قصيدة " الليل ":

**مِنْ ثُقْبِ البَاب**

**يُطِلُّ غُرَابُ**

**عَنْقَاءُ المَوْت تَحُطُّ عَلىَ شجَرِ اللَّيْمُون ...**

**الصَّمْتُ جُنُون**

**فَتَنْكَسِرُ الأَجْفَان**[1]

[1]- عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرانيكا الرّايس، شعر، ص 06.

فالعنقاء كما هو معروف في الأساطير القديمة هي " طائر غريب وجهه كوجه الإنسان وحجمه كبير وضخم لدرجة أنه يستطيع اختطاف فيل والتحليق به عاليا، وهذا ليس بمستغرب استنادا إلى ما قيل في عدد أجنحته البالغة ثمانية لذا يقال أنه عند طيرانه يسمع لأجنحته دوي الرعد." [1] وقد اختار الشاعر هذه الأسطورة من أجل تشكيل صورته، لأنها تخدم الفكرة التي يريد أن يعبر عنها، فالعنقاء كما هو معروف تترصد ضحاياها في زمن الليل وهو الزمن الذي تدور فيه الأحداث المرعبة، والعنقاء هذا الوحش المخيف قد حط على أشجار الليمون الدائمة الاخضرار الدالة على الحياة، فهذا الطائر الضخم لا يمكن أن تكفيه ضحية واحدة فشجرة واحدة لا يمكن أن تسد جوعه ولهذا هو يلتهم كل الأشجار، فكانت هذه العنقاء بصورتها المرعبة قد ساعدت الشاعر على التعبير عن فكرة الموت بطريقة إيحائية تحتاج إلى التمعن للوصول إلى كنهها، فالموت كما تصوره الشاعر هو طائر مخيف يحوم في سماء حياته إنه يترصده من أجل أن يقتل الحياة التي يعيشها في أحضان الكلمة فإما الصمت أو الموت.

وتأسيسا على ما سبق وبعد قراءة جملة من القصائد الجزائرية يمكن القول أن الشعراء الجزائريين حاولوا توظيف الأسطورة في إبداعاتهم الشعرية بغية تقريب الصورة إلى ذهن القارئ، فهي " روح الشعر وهاجسه الدائم وتعد ملهم الشعراء حيث كان هناك توافق بينهما وبين الشعر"[2].

[1] – هنا رضوان، الميثولوجيا عند العرب، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد88، 89، 1991، ص 70.

[2] . عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية في مواده، صوره، موسيقاه، لغته، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، ص. 20.

كانت الشخصيات الأسطورية من بين أهم الشخصيات التي استهوت الشعراء الجزائريين، فكانت المقصد الآمن الذي اعتمدوا عليه لغرض البحث عن نموذج قادر على تصوير رغبته في التحرر من القيود التي تكبله، ولهذا فجل الشعراء يغترفون من نبع هذا النهر رموزا تجسد تخليص الإنسانية من القهر والمعاناة فكانت رمزا من رموز التضحية والاستشهاد، وبذلك فالأسطورة تعبير رمزي يهدف "إلى تقريب المسافة بين الشاعر وجمهوره عبر رموز مشتركة يتملكها هذا الجمهور في تراثه حق التمثيل"[1] فهي بذلك تحمل دلالات إيحائية تجسد التجارب الشعرية معرفيا وجماليا.

## 5. الرمز اللوني:

اتكأ الشعراء في تشكيل صورهم على مجموعة من الآليات الفنية الرئيسة التي تسمح لهم بتحقيق القيمة الإيحائية، ومن أبرز هذه الآليات اللون الذي يعتبر الركيزة الأساسية التي تقوم عليها الصورة الشعرية، لما ينطوي عليه من مدلولات إيحائية رامزة، ليصبح هو الرمز الذي لم يعد الشاعر قادرا على التخلي عنه بوصفه وسيلة هامة يستند إليها للتعبير الفني عن مكنونات العالم الشعوري شعريا.

تنبه الإنسان بصفة عامة والشعراء بصفة خاصة للألوان التي تعد تعبيرا عن الرؤى الجمالية فهي عنصر من عناصر الجمال، إذ "لا يختلف اثنان حول جماليات الألوان فربما يختلف الناس في تفضيلهم لهذا اللون وكراهيتهم للآخر، ولكنهم جميعا متفقون على أن الحياة تبدو أجمل وأبهى عندما تكون ملونة "[2] فالألوان هي أساس الجمال.

---

[1] . هنا رضوان، الميثولوجيا عند العرب ، ص. 21.

[2] . أماني جمال عبد الناصر، خالد الديك، دلالة الألوان في شعر الفتوح الإسلامية في عصر صدر الإسلام، مخطط الجامعة الإسلامية، 2010، 1431 هـ، ص. 26.

يعد اللون عنصرا مهما في نسج النص الشعري فهو أحد "ركائز الصورة الشعرية التي حين تجمع أجزاءها تشكل جملة من العناصر الجمالية، تضفي على العمل الأدبي إضاءة موجبة وتبدي أبعادا فنية"[1] باعتبار أن للون قدرة خاصة في نسج النص لما يضفيه من طاقات دلالية خادمة للصورة الشعرية، فالشاعر قد اهتم بهذا الرمز وتبناه فكان من أبرز الصور الرمزية التي أدت وظيفتها الدلالية وبهذا "ما عادت القصيدة اليوم تصنع نهرها الخاص من لغة نضاحة بالشجن أو البهجة أو التأمل، إنها مفتوحة الآن على أفق مزحوم: بالأجناس والفنون وأنماط التعبير"[2] عن أدق المشاعر الإنسانية التي تعتري النفس المبدعة.

وتأسيسا على ما سبق يمكن القول أن الشعراء اهتموا بالألوان ووضعوا لها ألفاظا تدل عليها فاكتسبت معاني نفسية جديدة، ووظفت توظيفا إيحائيا فاللون بطبيعته " يوقظ الأحاسيس وينمي الشعور ويبهر النظر، وهو إما مثيرا للعاطفة أو مهدئا للنفس، ويظهر من خلال ما نفضل من ألوان، عندما تقوم بتزيين مسكننا أو اختيار ملبسنا " [3] فالنظرة للألوان تختلف باختلاف الزمان والأحداث. ولهذا فاللون مرتبط كل الارتباط بالمفاهيم المتعلقة بالحياة في الزمن المعيش.

عني الشعراء بدلالات الألوان في تشكيل الصورة فقد كان للألوان عندهم "إشارات خاصة يرمون من ورائها إلى رموز لا يصرحون بها بل يشعر بها القارئ من خلال تعرضه لنصوص هؤلاء الشعراء فطابقوا بين الألوان والمعاني" [4] لأن الألوان وسيلة مساعدة للكشف

---

[1] . ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، "الشعر الأردني نموذجا، دار الجامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص. 13.

[2] . سعيد بن كراد، السيميائيات ومفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، اللاذقية، ط2، 2005، ص. 113.

[3] . سعيد بن كراد، السيميائيات ومفاهيمها وتطبيقاتها ، ص. 184.

[4] .أحمد عوين،قراءة النص الشعري الحديث والمعاصر،دار الوفاء دنيا للطباعة والنشر،الإسكندرية،ط1.، 2009،ص59.

عن إيماءات اللغة بوصفها من أهم آليات فن التصوير " فأنظمة اللون تحولية ومتغايرة لا تخضع لمعايير ثابتة في المقياس التأثيري والحركي، إنما تعتمد على درجة حساسية اللون وتفعيل مراياه في ارتباطها بدرجة حساسية الحال الشعرية ونياتها الدلالية وعمق حاجتها للتلوين والانعكاس"[1] فاللون له طاقة إيحائية تسمح للشاعر الكشف عن الشعور المختزن في دهاليز القصيدة.

إذا تطرقنا إلى دلالات اللون في الشعر الجزائري المعاصر نجدها عميقة الجذور، فقد شكلت ملمحا جماليا يترصده الشعراء، فمعظم الشعراء اهتموا اهتماما بالغا بالصور اللونية وبأبعادها الرمزية، فصاروا يوظفون اللون كآلية تعبيريه تستثمر بغرض تشكيل الصورة "لأن الصورة الأدبية لا تخلوا من اللون فيها من أحمر وأخضر وأبيض وغيرها من الألوان المركزة والخفيفة أو لون نتج عن نوعين مركزين فنبع منهما لون آخر يهمل عناصرهما، وليست هذه المقصودة من الألوان فحسب بل أضيف إليها كذلك ما توحي به بعض هذه الألفاظ من الرموز تدل على لون أو معنى" [2] لكشف الستار عن الأغوار النفسية وعن المواقف والرؤى للشاعر.

إن حضور الألوان في الشعر الجزائري المعاصر ليس بالأمر الجديد ذلك أن الشاعر يمارسه من خلال عملية توليد المعنى المكتنز في أعماق بحر النفس الشاعرة، بوصفه الوسيلة الإبداعية التي تؤدي مهمة الرسالة الشعرية لما ينطوي عليه من طاقات إيحائية ورمزية هائلة.

[1] . محمد صابر عبيد، مرايا التخييل الشعري، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص. 224.

[2] . علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط2، 1996، ص. 260.

## 1.5. اللون الأخضر:

شكل اللون الأخضر حيزا كبيرا في المعجم الشعري فهو حاضر في أغلبية النصوص الشعرية المعاصرة فكثيرا ما ارتبط هذا اللون بالجنة ليشكل لنا إيحاء الخير والصفاء فهو رمز للسلام " فإذا كان خصومنا رفعوا اللون الأحمر رمزا لهم فالإسلام يرفض هذا لأنه سلام ولون السلام والصفاء والدعة والطمأنينة وهو الأخضر نبات الجنة عمائم الملائكة، فالإسلام عقيدة لم تأت لتنازع الآخرين بل لتسعدهم وقد وظف هذا اللون من الشعراء الكثير" [1] بوصفه تجسيدا لكل ما هو جميل ورمز للنماء والحياة والفرح، فالشعراء اتجهوا إلى التصوير باللون فأخذوا يبعثون من جمالياته طاقات تعبيرية رامزة، ومن هؤلاء ما ألفيناه عند الشاعر " يوسف وغليسي" في قصيدته " قيم " حين يقول:

**أُحِبُكَ يَا وَطَنِي الأَخْضَرْ...**

**وَلَا أَبْتَغِي مَوْطِنًا لي سِوَاكْ...**

**أُحِبُّكَ أَفْنِي هَوَى فِي هَوَاكْ...**[2]

**ويقول أيضا في قصيدته " لافتة لم يكتبها أحمد مطر ":**

**أَتَعَجَّبُ مِنْ سُلْطَانٍ أَحْمَرْ**

**عَاثَ فَسَادًا فِي بَلَدٍ أَخْضَرْ!**[3]

---

[1] . محمد الصالح خرفي، هكذا تكلم الشعراء، منشورات جامعة جيجل، ط.1، 2004، ج.1، ص. 65.

[2] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 30.

[3] . المصدر نفسه، ص. 69.

بصور الشاعر هاهنا وطنه الجميل مستعينا باللون الأخضر الدال على الخير والأمل والخصوبة والحياة، كما اختار الشاعر "عز الدين ميهوبي" اللون الأخضر أيضا كرمز للتفاؤل، وليعزز فكرة استمرارية القدس في الحياة من خلال قصيدته " وطني... القدس على جفني تموت ".

يقول الشاعر:

**فَهُنَا خَارِطَةُ الأَرْضِ ...تَوَارَتْ فِي شَرَايِينِي ...وَمَا حَملْت رِجَاعَا !**

**فَتَقَيَّأْتُ هُمُومَ ....الوَطَنِ المَكْلُوم مِنْ أَحْشَاءْ جَوْف.... تَتَنَاعَى!**

**وَزَرَعْتُ الزَّمَن الأَخْضَر.. ثَوْبًا أَزَلِيًا... قَدْ كَسَا القُدْسَ التِمَاعَا**

**تَلاَشَى زَمَن الحُزْن بَعِيدًا وَمَضَى.. يَمْتَشِقُ القُدْس ..ذِرَاعَا ![1]**

**هَاهُنَا الأَطْيَار– أَسْرَابٌ تُغَنِّي– وَشُعَاعُ الفَجْر... يَجْتَاحُ البِقَاعَا !**

اللون الأخضر في هذه المقطوعة هو رمز للخصوبة والنماء حين اقترن بالزمن، فالشاعر يواجه هموم الوطن بأن يبعث الزمن الأخضر في سماء القدس لتبقى حياتها زاهية ومستقرة، فهو يصور"الهدوء والحياة والاستقرار والأزهار والتطور والنماء" [2] الذي سيعم البلاد بعد زراعة الأمل في النفوس.

أما الشاعر " أبو القاسم سعد الله " فقد آثر أن يضمن عنوان ديوانه بهذا اللون فكان العنوان في الصورة التالية: " الزمن الأخضر" ليقترن اللون الأخضر هنا أيضا بالزمن ليكون رمزا

[1] . عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص. 104.

[2] . قدور عبد الله ثابتي، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار غريب للنشر والتوزيع، وهران، ص. 143.

للحياة التي تعشق التجدد والحرية والاستمرارية في الوطن الكريم، واللون الأخضر "في الأساطير القديمة يرمز إلى الحياة والتجدد والاستمرارية والشباب، وهي مرتبطة برمز أسطوري هو لون الخيل الذي خرج لسليمان من البحر، وهو اللون الطاغي على جنة الفردوس لدى الشعوب العربية وأيضا قصة الخضر عليه السلام ورحلته في طلب عين الحياة وأنه وصل إليها وشرب من ماء الحياة ووصل إلى الخلود وأصبح كل مكان به أخضر" [1] يوحي بالراحة والصبر النمو والأمل، فكان من أكثر الألوان تداولا لما يحتوي عليه من قوة تأثير على المتلقي لارتباطه بالطبيعة وسرّ الحياة.

## 2.5. اللون الأبيض:

عرج الشاعر المعاصر إلى توظيف اللون في تشكيل صوره بطريقة رمزية فارتبطت كل ظاهرة بلون يشكلها "فأول الألوان البسيطة الأبيض... والأبيض يمثل الضوء الذي بدونه ما كان يمكن رؤية الكون " [2] وبذلك يعتبر اللون الأبيض "الفطرة الأولى للأشياء على وجه الأرض فحقيقة تدل على معاني سامية أعلاها الطهر والصفاء والبراءة والحرية والسلام والاستقرار"[3] فقد غلب على هذا اللون المعنى الإيجابي على الحياة ليكون رمزا لمعاني الطهر والنقاء والضياء، كما أنه يعد من أكثر الألوان حضورا في الدواوين الجزائرية المعاصرة.

يقول أبو القاسم سعد الله في قصيدته " الجزائر الخالدة ":

**عَلَى الأَطْلَسِ الخَالِد المُخْمَلِي**
**جَدَاوِيلُ نُورٍ وَأَنْهَارُ حُبٍّ**
**تَزُفّ الصَّبَاحَ إِلَى المُقْبِل**[4]

---

[1] . أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، المقدمة، ص. 07.

[2] . أحمد عمر مختار، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997، ص. 11.

[3] . قدور عبد الله ثابتي، سيميائية الصورة، ص. 140.

[4] . أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص. 243.

لعل ما يلاحظ في هذه الأسطر أن اللون الأبيض لم يرد لفظا ولكن ورد إيماءً فدل عليه بلفظة "النور"، والملاحظ أيضا أن الشاعر لم يستخدم هذا اللون بالمعنى المعجمي المعروف وإنما انزاح به إلى دلالات أخرى ليحقق أغراضا تتعلق بالحالة النفسية المسيطرة عليه وهي تصوير الأمل والتفاؤل في الحياة والاطمئنان الذي سيعم سماء الجزائر والأمر نفسه نجده عند الشاعر " يوسف وغليسي" في قصيدته " تغريبة جعفر الطيار " من خلال قوله:

**وَأَنَا هُنَالِكَ فِي الضُّحَى**

**مُتَشَبِّثٌ بِالنُّورِ... بِالشَّمْسِ المُصَادِرِ دِفْؤُها**

**بِالدِفْء فِي وَطَنِي المُكَبَّل بِالجَلِيدْ**[1]

فالشاعر ومن خلال هذه الأسطر يتراءى لنا متمسكا بحبل الأمل الذي سيعيد الدفء لهذا الوطن الذي كبله الجليد من خلال قوله "متشبث بالنور بالشمس" ليكون بذلك اللون الأبيض الذي أحال عليه النور والشمس التي هي منبع الإضاءة هو تصوير للمعاني الجميلة الدالة على التفاؤل، أي الرغبة في إيجاد المنفذ المخرج من مأزق الحياة المعتمة، فهو رمز لمعاني الطهارة والنصر والسلام، التي يصبو الإنسان إلى تحقيقها في ظلال ما يعيشه من ظلم، وفضلا عن ذلك فاللون الأبيض مرتبط بالعلو والإشراق، ولكنّهما في النص الشعري نلفيهما مصادران نتيجة الوطن المقيد، لذلك فإن ما يؤشر على البياض النوراني "الضحى، النور، الشمس، الدفء" يبدو معطلا. .

أما "عز الدين ميهوبي " فتجده يصرح بلفظة اللون الأبيض بطريقة مباشرة حيث نجده يقول في قصيدته " توقيعات على خريطة عربية ".

[1] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 43.

**يَافَا – عَلَى مَدّ الأُفُق**

**أَحْلَامُك البَيْضَاء تَبْلِغيها...**

**وقُرْصُ الشَّمْس تُدْرِكُهْ**

**وإِنْ طَالَ النَفَق**[1]

لقد صرح الشاعر في هذه الأسطر باللون الأبيض بطريقة مباشرة وطريقة غير مباشرة من خلال الإيماء له بلفظة الشمس التي هي مصدر الضياء والأمل ليوم مشرق لهذا الوطن الذي يعمه الظلام، والبياض هنا مرتبط بالإستشراق رغم النفق المظلم الذي تسلكه يافا (فلسطين) بحثا عن أحلامها البيضاء، والشمس هي الحرية التي تصبو إليها.

### 3.5. اللون الأسود:

عند ذكر اللون الأبيض يذكر معه لزاما اللون الأسود الذي يحمل دلالات الصراع والضعف والخوف، وقد ورد هذا اللون في القصائد الجزائرية المعاصرة بطريقة مباشرة وغير مباشرة، وارتبط اللون الأسود عند الشعراء الجزائريين بالحالة النفسية التي تخالج أرواحهم فهو "انعكاس للحالة النفسية التي يعيشها الإنسان من خلال ربط الألفاظ بزمن الشاعر لعالمه فيربط السواد بالزمن والسنوات السوداء، الأيام السوداء، الليالي السوداء ويكون للون أثره في تشكيل النص فيختلط الزمان بالمكان ليخرج لنا دالا على الهموم"[2] نتيجة رؤية الشاعر للواقع الذي يبدو له واقعا مظلما كئيبا، فألوانه المعهودة اختفت وحط مكانها اللون الأسود الذي

[1] . عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص. 118.

[2] . ظاهر محمد هزاع، اللون ودلالته في الشعر، ص. 102.

يعد من الألوان التي تنفر منها النفس لما له من ارتباط بالدلالات السلبية، إذ يقول " يوسف وغليسي" في قصيدته " تغريبة جعفر الطيار ":

**جعفر:**

**أَنَا "ذُو الجَنَاح" كَمَا سَتَعْلَمُ سَيِّدي**
**اللَّيْلُ عَمَّرَ مَوْطِنِي،،**
**والبَرْدُ لَفَّ جَوَانِحِي،،**
**وَأَنَا هُنَالك في الضُحَى[1]**

ذهب الشاعر في هذه المقطوعة إلى القيمة السلبية للون الأسود المرتبط بالموت، فهذا الرمز قد أحالنا إلى حالة الضياع وإلى المأساة والحزن الذي لحق الوطن إبان الاحتلال المحلي من أبنائه، وكل ذلك تجسيد لأحداث العشرية السوداء التي عاشتها بلادنا في فترة التسعينات من نهاية القرن العشرين، وفي المقابل نرصد البياض في البعيد، ويتبدّى ذلك خصوصا من خلال المؤشر "هنالك" إذ تحيل (اللام) على البعد،.بينما هناك في الوقت نفسه تقابل بين الليل والضحى،فالليل ما زاد هذا الوطن إلا آهات وآلام كما كشف لنا هذا النص عن الحالة النفسية السوداوية المغتربة للشاعر وهي في زمن الليل يقول "عز الدين ميهوبي":

**اللَّيْلُ يَذْبَحُهُ القَمَر**
**وَأَنَا الوَحِيدْ**
**تَسْتَوْقِفُنِي الأَقْدَار[2]**

[1] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 43.
[2] . عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص. 153.

يرسم الشاعر هنا الصورة التي تجسدت في مخيلته، فالليل الأسود حطم جميع الآمال المختزنة في نفسه، فكان رمزا للفرقة عن الأهل والأحباب، ونلحظ هاهنا أن الشاعر قد اعتمد على هذا الرمز اللوني من أجل الترميز لهذا الزمن الذي كان يعيش فيه، لما لهذا اللون من قدرة على نقل الأحاسيس من خلال الدلالة التي يحملها وهي التشاؤم، وإن كان ملفوظ " اللَّيْلُ يَذْبَحُهُ القَمَر" يؤشر على أن البياض المشع "القمر" له القدرة على نحر الليل، وهي صورة متحوّلة من الظلمة الحالكة إلى صورة نورانية متحركة تجمع بين العلو والإضاءة، من خلال تموقع القمر الجميل في مكان شامخ من السماء التي يتبدّد ظلامها الليلي بفعل الذبح الساطع.

كما نجد إضافة إلى الشعراء السابقين الشاعر"أبو القاسم سعد الله " في قصيدة " البعث " يقول:

**حَالِكًا يَا طَالَمَا لَيْلِي ظَلَام**

**متخثًا يَا طَالَمَا لَيْلي جَرَاح**[1]

نلحظ هاهنا أن الشاعر يحاول رسم ذاته فلا يجد إلا الضياع والغربة والمنفى التي يتسرب من الليالي الحالكة، فالشاعر يصور الواقع بكل سلبياته وتغيراته للمتلقي ليصبح بذلك توظيف اللون عملية فنية في تشكيل الصورة فالشاعر "يؤسس لجدلية التلقي البصري من خلال اللغة"[2] وتوليد رموزه من الألوان.

[1] . أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص. 235.

[2] . جهاد عقيل، ألوان مكتوبة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، العدد362 – 2001، ص.14.

## 4.5. اللون الأحمر :

من الألوان القوية التأثير والكثيفة الدلالة التي استعان بها الشاعر للكشف عن تجاربه اللون الأحمر وهو لون يعكس الحالات النفسية، فيوظف للدلالة على شهوة الحب والجمال كما يستخدم للدلالة على الموت والحرب والدم، فكان اللون الأحمر وسيلة للتعبير عن قضايا معاصرة يظهر اللون الأحمر عند "عبد القادر رابحي" في قصيدته " في طريقي " من خلال قوله:

**لَازِلْتُ أَذْكُر حُمْرَةَ تِلْكَ الخُدُود**

**وَمِشْيَتِهَا المَائِلَة**[1]

فالشاعر هنا يستحضر صفة جمالية للوطن كانت قديما من خلال قوله "حمرة تلك الخدود"، فاللون الأحمر في هذه المقطوعة ورد بلفظ صريح ولكنه انزاح عن المعنى المعروف ليستقر على دلالات الحزن والمعانات التي ظهرت بعد غياب الاستقرار أي بعد غياب اللون الأحمر عن الخدود.

كما نجد هذا اللون قد ورد نصا عند الشاعر "يوسف وغليسي" في قصيدته " لافتة لم يكتبها أحمد مطر ":

**أَتَعَجَّبُ مِنْ سُلْطَان أحمرْ**

**عَاثَ فَسَادًا فِي بَلدٍ أَخْضَرْ!**

**أَتَقَزَّزُ مِنْه..**

**يُمَارِسُ فِي اللَّيْلِ الفَحْشَاء...**

**بِهَا يأْمُرْ**[2]

---

[1] . عبد القادر رابحي، حنين السنبلة شعر: منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2004، ص. 90.

[2] . يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 69.

يجسد الشاعر موقف الرفض اتجاه تحول وطنه إلى أحزان تسبب فيه هذا السلطان الخطير الذي رمز إليه "باللون الأحمر" الذي يحيلنا على معنى الحذر منه، بوصفه تجسيد للأثر النفسي الذي ولّد التجربة الشعرية، ليتحول اللون إلى آلية جوهرية لجأ إليها الشاعر لإيصال أفكاره لقارئ النص الإبداعي ومنحه صورة عن الواقع الذي اختلطت فيه الحسابات، ولعل اللون الأحمر بذلك له دلالة إيديولوجية مقابل اللون الأخضر، فضلا عن اللون الأسود (الليل) الذي يمارس فيه الانتهاك للوطن "بلد أخضر".

### 5.5. اللون الأزرق :

ارتبط استعمال اللون الأزرق كثيرا عند الشعراء بمعاني الصفاء والنقاء التي استقاها من عناصر الطبيعة (صفاء السماء وزرقة البحار)، إلا أن "عبد القادر رابحي " في قصيدته " وطن للمراحل الصعبة " قد انزاح عن المعنى الذي كان لهم عهد معهم عندما قال:

**يُخَيّلُ إلِّيَّ أَحْيَانَا**
**أَنَّنِي لَسْتُ أَهْلاً**
**لِأَنْ أَكُونَ مِن ضِمْنِ هَؤُلَاء ...**
**عَلَى الأَقَلِّ**
**فِي كُلِّ المَرَاحِل ...**
**وَخَاصَّة**
**أَثْنَاءَ الحَمْلَة الانْكِشَارِيَّة ...**
**حَيْثُ يَتَهَالَكُ الذُّبَاب الأَزْرَق**
**المُرَشَّحُ ضِمْنَ قَوَائِم أَعِدَّتْ سَلَفًا**
**عَلَى مَأْدُبَة مِنْ الزَّبْلِ المُمْتاَز ...**[1]

[1] . عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، ص. 38.

نلحظ هنا أن الشاعر قام بوصف الحالة المتردية التي تعيشها الأمة العربية من ذل وهوان، فقد استعمل اللون الأزرق في عبارة " حيث يتهالك الذباب الأزرق " ليرمز به إلى الغضب التي يتوشج نفسه، فارتبط بلفظة الذباب المعروفة بالتنقيب عن كل ما له علاقة بالرذيلة وعن كل ما هو منبوذ.

وعليه ومن خلال ما تطرقنا إليه يمكن القول أن الشعراء الجزائريين قاموا بتوظيف الرمز اللوني توظيفا دلاليا جماليا، مما اكسب النص الشعري قيمة فنية بالغة بصورة شعرية مكثفة ليصبح بذلك أحد المكونات الأساسية للصورة الرمزية.

يع تبر الشعر من أهم الفنون القادرة على الإفصاح عما يخالج النفس الشاعرة من أحاسيس، وقد تواتر تعريفه عند النقاد العرب القدامى على أنه: " كل كلام موزون مقفى ويدل على معنى "[1] ما يسوقنا إلى أن أول نقطة يمكن أن تمايز بين الشعر والنثر هي الإيقاع، فالنص الإبداعي لا يمكن له أن يكتمل من الناحية الإبداعية إذا لم تتوفر فيه جماليات أساسية متكاملة تخدم الصورة والخيال والنسج والأفكار واللغة، ويضاف إلى الشعر خاصية تطبعه بجمالية رنانة عذبة، ألا وهي الإيقاع وهي الخاصية التي تميزه عن باقي أصناف الأدب الأخرى[2]، لاسيما أن الخطاب الشعري لا يمكن أن تقوم له قائمة دون عنصر الموسيقى فهي القلب النابض الذي يبعث الحياة في جسد القصيدة، ولهذا السبب لا يمكن لها بأي حال من الأحوال التخلي عنه.

إن الإيقاع هو هدف الشعر فهو " هدف تبنيه اللغة بصيغها وتراكيبها، وأصواتها، وتبنيه الأوزان والقوافي بتناسبها وتعاقبها ويبنيه التكرار بأساليبه المتعددة ويبنيه النبر، والتنغيم والجرس، والمستمع الذي ألف إحكام الأصوات وتنظيمها يمكنه أن يرجئ فهم بيت ليستسلم بلهفة إلى موسيقاه "[3] فكل جزء من هذه الأجزاء هو مادة للإيقاع والتصوير.

وعلى العموم فقد أكدت الخبرة الإنسانية عبر مختلف العصور"أن الموسيقى عامل هام في الشعور وفي تنسيق البناء العام للقصيدة، لأن الإيقاع الموسيقي ينطوي على بعد إبلاغي أصيل، وهو في الوقت نفسه يشحن معه الأحاسيس والانفعالات التي ترتطم في الداخل من

[1]. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص. 64.

[2] – ينظر:فخر الدين جودت، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، دار الآداب، بيروت، 1984، ص. 135.

[3]. جمال الدين بن شيخ، الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 1966، ص. 228.

الكائن الفرد، فيسبغ على الشعر روحا حية ومتقدة "[1] تمكنه من التأثير على نفس المتلقي، لما يحوي عليه من إمكانات قادرة على توليد صور موحية ومؤثرة موافقة لمشاعر وأفكار الشاعر المبدع.

ويعتبر ابن طباطبا أول ناقد عربي اعتمد مصطلح الإيقاع من خلال قوله في كتابه "عيار الشعر " " والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وهو ما يترك عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه "[2] فالإيقاع الشعري على حسب تصوره عنصر رئيسي من العناصر القارة في بناء فن الشعر ، إذ هو في حقيقته إيقاع للأحاسيس التي تولج إلى ذات المتلقي.

كما أشاد النقاد العرب على أن الإيقاع الموسيقي هو العنصر الجوهري في بناء صرح النص الشعري وتشكيل جمالياته الفنية، "فلا يوجد شعر بدون موسيقى يتجلى فيها جوهره ووجوده الزاخر بالنغم، موسيقى تؤثر في أعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفية التي تشبه قوى السحر، قوى تنشر في نفوسهم موجات الانفعال يحسون بتناغمهم معها وكأنما تعيد فيهم نسقا قد اضطرب واختل نظامه "[3] فالموسيقى في الشعر تجعل المتلقي يعيش في عالم موسيقي منظم تثيره رؤيته الخيالية المنبعثة من تجربة ذاتية متوافقة مع وقع الأصوات الناتجة عن حركات الحروف.

والإيقاع كمفهوم حديث " مشتق من الكلمة اليونانية Rhuthmos التي تعني الجريان والتدفق، وتطور فيما بعد ليصبح مرادفا للفظة الفرنسية Mesure المعبرة عن المسافة

[1]. أحمد حاجي، اللغة الشعرية عند أبي حمو موسى الزياني، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي القديم، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، كلية الأدب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، 2008-2009، ص.187.

[2]. ابن طباطبا، عيار الشعر، ص. 53.

[3]. شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، مصر، ط.2، ص. 28.

الموسيقية "[1] فالإيقاع من الخصائص الجوهرية التي يقوم عليها العمل الشعري فهو المميز له عما سواه من الفنون " وإذا كان في الشعر عنصر قار لابد من الانطلاق منه والرجوع إليه إنما هو عنصر الموسيقى" [2] التي تؤثر في الملتقى، كما أن لذات الشاعر المبدع دور مهم وفعال في تحديد الإيقاع وإدراكه لكونها هي التي تمنح الإيقاع الحركة والحيوية، فالإيقاع إذن "هو الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة، الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية"[3] لكون الأحاسيس تسهم في حركة الإيقاع وبنائه.

وعلى هذا الأساس فإن الإيقاع بالمعنى العميق هو "لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب" [4] فهو أجمل ما يتميز به النص الشعري، والموسيقى هي أحد العوامل المؤثرة على النفس والعقل، باستطاعتها بعث الحياة في الإنسان وتهدئ النفس لما لها من أحاسيس تتولد من نغماتها.

يعتبر الإيقاع عنصر جوهري في الصورة الشعرية لما له من إمكانية على تصوير ما عجزت عنه الألفاظ، فالشعر يثير في المتلقي الإحساس بالوسائل الفنية التي تأتي من خلال الموسيقى وقوة التصوير، ذلك أن التجربة الشعرية ترتكز "على الأفكار والخواطر المجردة من خلال عملية إبداعية تضع الأفكار في قوالبها معتمدة على الوزن والقافية فتأتي النغمة

---

[1]. Paul Robert : dictionair de lange de Française ( 7 tomes ) société de nouveau lettre, Paris 1975. P 213.

[2]. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية تونس، 1981، ص 19.

[3]. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط. 2، 1981، ص. 231.

[4]. خليد سعيد، حركية الإبداع " دراسات في الأدب العربي الحديث " دار العودة بيروت، ط. 1، 1979، ص. 111.

الموسيقية متداخلة بالعواطف والأفكار والخيال " [1] فالعنصر الموسيقي له دور بارز في تقوية التصوير وزيادته حدة وعمقا للمشاعر.

ولعل من الركائز الأساسية التي يبنى عليها الإيقاع " الوزن " لتحقيق صرح منسجم ومتكامل فهو " أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو يشتمل عليها وجالب لها ضرورة"[2] فالشاعر مهما حشد من صور لا يمكن أن يكون كلامه شعرا إذا خلا من الوزن فالصور لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن، [3] وبذلك يمكن القول أن الإيقاع يمكن أن تولد منه الفكرة والصورة.

وبناءا على ما تقدم يكون الإيقاع قسمين خارجي وداخلي يمثل الأول "الاتفاق الصوتي في القصيدة العربية الناتج عن وزنها الذي انتظمت في قالبه المتزن وهو أعاريض الخليل التي استطبها من الشعر العربي القديم، ثم خضع لها المحدثون ونظموا جل أشعارهم في إطارها "[4] ويظهر هذا النوع من الإيقاع في الوزن والقافية وتظهر وظيفته في محاولة الحفاظ على توازن مقاطع الكلام في البيت الشعري.

أما الإيقاع الداخلي فيعتبر آلية أساسية يعتمد عليه النص في نسيجه التركيبي، وبذلك صارت الصورة الموسيقية للقصيدة "الداخلية والخارجية من الأصول الفنية للقصيدة

[1]. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص. 200.

[2]. ابن رشيق القيرواني العمدة في محاسن الشعر، ص. 134.

[3]. ينظر:نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، لبنان، ط. 8، 1989، ص. 225.

[4]. بوخاتم مولاي علي، منهجيات محمد مفتاح السيميوطيقية وصيرورتها في مشروعه النقدي السلالي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر، العدد 4، 2005، ص. 97.

العربية وصارت تمتلك ناحية التأثير الكبير في الجماهير العربية وتقود ثوراتها دائما إلى التقدم والحرية"[1] لخلق جو إيقاعي تطرب لسماعه النفس وترتاح له.

وتأسيسا على ما قيل ستكون لنا وقفات إيقاعية لمحاولة الكشف عن المواقف النفسية والفكرية لخالق الإبداع الشعري واقتناص المعاني المحتجبة فيه، لاجئين في ذلك إلى دراسة تفاعلات الصور مع الأوزان الموسيقية الخارجية والداخلية في النص الإبداعي، كالبحر والقافية والجناس والطباق والتصريع والترصيع، ومما هو معلوم للجميع أن للموسيقى دور بارز في استيعاب وتحميل القيمة التصويرية إلى المتلقي، وعلى هذا كانت دراستنا في هذا الفصل قائمة على اقتناص المعاني المستورة والمستوحاة من امتزاج الصور والتشكيلات الوزنية، وقد ابتدع علماء العروض" لهذه البحور مفاتيح تسهل حفظ التفعيلات التي يتكون منها كل بحر ومفتاح البحر هو الوزن الشائع له"[2]

## 1.3. الإيقاع الخارجي:

إن صلة الشعر بالموسيقى وثيقة لا يمكن فك شفراتها بين لحظات " ولعل من الأمور التي قد تحقق للشعر موسيقاه ذلك الصرح الذي يطوق مدينة الشعر والمتمثل في العروض والقافية وحرف الروي وما لهما من إيقاع جمالي فني، فللشعر نواح عدة للجمال لكن أسرعها إلى النفس ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها مع ما يحملان في طياتها من أصوات تعتمد الحركات والسكنات " [3] وهذا ما ساعد الخليل بن أحمد

[1]. عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، وهران، 2000، ص. 584.

[2]. صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، ط.1، 1996-1997، ص. 153.

[3]. محمد مصطفى أبو شوارب، علم العروض وتطبيقاته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط. 1، 2004، ص. 21.

الفراهدي (ت. 170 هـ) في وضع علم العروض العربي معتمدا نظام الحركات والسكنات (/0/0) التي تصوغ الأسباب والأوتاد والفواصل فتنتج التفعيلات التي تحدد البحر.

وعلى هذا الإيقاع الخارجي هو الشكل الخارجي للقصيدة يحكمها علما العروض والقافية لأنهما أساس موسيقي للقصيدة سواء أكانت تقليدية أو حديثة.

## 1- الوزن:

**1-1- مفهوم الوزن لغة:** الوزن هو نقل الشيء مثله كأوزان الدراهم ومثله أوزان العرب ما بنت عليه أشعارها، واحدها وزن، وقد وزن الشعر وزنا فاتزن[1]

**1-2- اصطلاحا:** إن من العناصر الجوهرية التي يبنى عليها الإيقاع الوزن لتحقيق صرح منسجم ومتكامل فهو " أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة " [2] لما له من إمكانيات قادرة على التعبير عن العواطف الإنسانية، ولعل من أقدم المفاهيم التي أطلقها النقاد القدامى على فن الشعر أنه كلام موزون لكون " الوزن حد من حدود الشعر ومفهوم أساسي لا يستغنى عنه، فهو الشكل المميز للشعر وصفته الجوهرية، والبحر هو الوزن الخاص الذي على مثاله يجري الشاعر ويسمى بحرا لأنه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر " [3] ويضمن السمات الأساسية التي تتميز بها موسيقى الشعر، إذ يتم الاحتكام له وفق معياره عند نظم الشعر ليحقق مظهرا إشكاليا لهندسة البناء

[1] - ابن منظور، لسان العرب، م.15، ص.205.

[2] - ابن رشيق،العمدة في محاسن الشعر،ص.134.

[3]. محمد بن حسن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004، ص 43.

النغمي للقصيدة،[1] وبحور الشعر خمسة عشر بحرا استنبطها الخليل من الشعر العربي ثم جاء بعده تلميذه الأخفش وأضاف البحر السادس عشر وسماه المحدث أو المتدارك وسمي أيضا الخبب.

وعليه يمثل الوزن مقوما أساسيا يرتكز عليه في بناء الخطاب الشعري ، فلا يمكن له الاستغناء عنه بوصفه الوعاء الذي يتمكن من تحميل التجربة الشعورية للشاعر، الذي ينتقي منه ما يتوافق مع أغراضه المقصودة إذ أن هناك" صلة بين المعاني والأعاريض الشعرية، فمن المعاني ما هو جاد أو حاد، أو جياش أو صاخب، فلا يؤدى إلا بنفس طويل ولا تلائمه إلا الأعاريض الطويلة، ومنها ما هو رقيق أو هادئ أو ماجن فيجب أن يصاغ في تفاعيل تناسبه، فالبحر الطويل يتسع لكثير من المعاني، فيصلح للفخر والحماسة والرثاء والوصف والشكوى والألم، والبسيط يقرب من الطويل، وإن كان لا يتسع مثله لاستعاب المعاني ولا يلين لينه للتصرف في التراكيب، مع أجزاء البحرين ولكنه يفوق رقة وجزالة" [2] فهو أبرز العناصر قدرة على التعبير عن الحالة النفسية.

يرصد الوزن بتشكيلته الموسيقي ( الحركة والسكون ) نفس الشاعر في مجالها الفكري والعاطفي بتشكيل موسيقي واضح تدركه الأذن وتطرب لسماعه الذات، فالوزن مرتبط بتجربة الشاعر الذي يستطيع أن يصور ويعبر عن أحاسيسه باستغلال الدافقات الموسيقية ليجعل من نصه صورة فنية متماسكة، ذلك أن الصورة لها القدرة على التشكل والاتساع في عالم الوزن، يقول إبراهيم أنيس " إن الشاعر في حالة اليأس يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه وحيرته وفي حالة طربه بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة النفس وازدياد

[1]. سيد الحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، سلسلة دراسات أدبية للهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 1993، القاهرة، ص 17.

[2] -علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف، 1969، ص.102-107.

النبضات القلبية "[1] ما يعني أن الإيقاع يختلف من قصيدة لأخرى تبعا للحالات النفسية أو العاطفية للشاعر.

وإذا عدنا إلى القصيدة الجزائرية المعاصرة نلحظ أن الشعراء تفرعوا إلى فرعين: فرع مقلد حافظ على نظام القصيدة التقليدية وفرع حاول الانفلات والتحرر من قيودها وفيما يلي سنحاول استنطاق بعض النماذج الشعرية الجزائرية المعاصرة لكشف الحجب عن طبيعة تعامل الشاعر المعاصر مع الوزن بوصفه رافدا أساسيا في البنية الإيقاعية للنص الشعري والذي على إثره صنفت القصائد.

لقد اعتمدنا في هذه الدراسة على عينة من القصائد مع وجود مقاطع عمودية مختلفة لشعراء مختلفين وهي: قصيدة " إلى أوراسية " للشاعر يوسف وغليسي، قصيدة "مرثية ... أولى القدس" لعز الدين ميهوبي من ديوان " في البدء كان أوراس" وقصيدة "تيهرت أمي" للشاعر عبد القادر رابحي من ديوان "السفينة والجدار " أما المقاطع العمودية فكانت في قصيدة " أسطورة الجزائر " للشاعر " أبي القاسم سعد الله " وقصيدة " تغريبة جعفر الطيار" للشاعر يوسف وغليسي.

وقبل كل هذا قمنا برصد البحور الشعرية المعتمدة في الدراسة مستعينين في ذلك على آلية الإحصاء عن طريق وضع جدول توضيحي، فانتهينا إلى النتائج الآتية:

[1]. ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، المكتبة الأنجلو المصرية، ط.5، 1981، ص. 177.

| | الديوان نوع القصيدة | الزمن الأخضر | في البدء كان أوراس | كاليغولا يرسم غرانيكا الرايس | تغريبة جعفر الطيار | أرى شجرا يسير |
|---|---|---|---|---|---|---|
| الخفيف | عمودية | 13 | | | | |
| | حرة | | | | | |
| الكامل | عمودية | 07 | 07 | | 01 | |
| | حرة | 07 | 10 | 01 | 03 | 06 |
| البسيط | عمودية | 06 | 03 | | 02 | |
| | حرة | | | | | |
| الطويل | عمودية | 05 | | | | |
| | حرة | | | | | |
| المتقارب | عمودية | 05 | 01 | | | |
| | حرة | 08 | 07 | 08 | 03 | |
| الوافر | عمودية | 02 | 01 | | | |
| | حرة | 02 | 01 | | | |
| الرجز | عمودية | 02 | | | | |
| | حرة | 13 | | | | 03 |
| السريع | عمودية | | 01 | | | |
| | حرة | 08 | | | | |
| الرمل | عمودية | | 01 | | | |
| | حرة | 13 | | | | |
| المتدارك | عمودية | | | | | |
| | حرة | 04 | 02 | 14 | 09 | 03 |
| المجتث | عمودية | 01 | | | | |
| | حرة | 02 | | | | |

ومن خلال هذه الدراسة وبعد استقراء الجدول يتبين ومنذ الوهلة الأولى التنويع في استخدام البحور الشعرية، بيد أن هذا التنوع لم يعرف الاعتماد الكلي لجميع البحور، إذ أن هناك من البحور لم يكن لها الحظ الأوفر عند الشعراء والاستناد عليها في بناء متونهم الشعرية كبحر المديد والمضارع.

وبإلقاء نظرة إحصائية على بحور الشعر المعتمدة في الدواوين الشعرية محلّ الدراسة يتضح أن إيقاع بحر الكامل جاء في مقدمة البحور التي استخدمها الشعراء الجزائريون، فكانت له الغلبة إذ بلغت نسبة استعماله 22,70 % ليأتي بحر المتدارك في المرتبة الثانية مثله في ذلك مثل بحر المتقارب الذي بلغت نسبة ورودهما 17,29 % وجاء بحر الرجز في المرتبة الموالية بنسبة 9,72 % ثم بحر الرمل بنسبة 7,56 % مع العلم أن هذه البحور الشعرية هي بحور صافية تشكلها تفعيلة واحدة متكررة، لنسجل في المقابل تراجعا في نسب استعمال البحور المركبة التي تشكلها تردد تفعيلتين كالخفيف بنسبة 7,02 % والبسيط بنسبة 5,94 % والسريع بنسبة 4,86 % إضافة إلى بحر الوافر الذي كانت نسبته 3,24 % وأخيرا بحر المجتث الذي ورد بنسبة 1,62 %، ولعل الجدير بالذكر أن هذه البحور المركبة قد ورد استعمالها بنسبة أعلى في ديوان الزمن الأخضر مقارنة ببقية الدواوين التي لم يكن لها حظ كبير فيها.

وتأسيسا على هذه النتائج يمكن القول أن الأوزان الصافية هي الأوزان التي استهوت الشعراء المعاصرين في نظم قصائدهم، رغبة منهم إلى النزوع نحو التجديد وسعيا إلى التأثير على المتلقي جماليا ونفسيا مع ما يتوافق وتجاربهم الشعرية، كونها تتيح للشاعر إمكانية البوح عما يجيش في نفسه من هموم وهواجس، إضافة إلى منحه الحرية في تشكيل السطر الشعري دون التقيد برتابة الإيقاع الذي يتأتى من تساوي التفعيلات، فالشاعر حر في التوقف عندما يحس أن هناك ضرورة فنية، فما يكون عليه إلا أن يختم المعنى بعد أن يتقصى جزئيات الصورة الشعرية.

فر الشاعر الجزائري" يوسف وغليسي" إلى الطبيعة واتخذها ملجأ له لإخراج همومه وأحزانه ومن قصائده نختار هذين البيتين من قصيدة " إلى أوراسية:

**أسائل البدر عن أهل بلا وطن**

**وعن " منيرة " ذاك الحلم إذ أفلا**

**أستوقف الريح والأمواج أسألها**

**عن طائف طاف بالأوراس وارتحلا**

**فيسقط الموج مغشيا عليه جوى**

**ويصمت الريح من أوجاعه وجلا**[1]

[1]. يوسف وغليسي، تغريبه جعفر الطيار، ص. 60.

**التقطيع العروضي:**

أسائل البدر عن أهل بلا وطن وعن " منيرة " ذاك الحلم إذ أفلا

أسائل لبدر عن أهلن بلا وطنن وعن منيرة ذاك لحلم إذ أفلا

**رموزه:** //0// 0 /0/ /0/ 0 0/// 0// 0/0/ 0/ /0/0 /0/ // 0// 0// 0/// 0/ /0/0 /0/ // 0// 0//

**تفعليته:** متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

أستوقف الريح والأمواج أسألها عن طائف طاف بالأوراس وارتحلا

أستوقف الريح والأمواج أسألها عن طائفن طاف بلأوراس وارتحلا

**رموزه** : /0/0// 0 /0/ /0/0/0/ /0/ 0///0/ /0/0/0/ 0/ /0/0// /0/0/ 0/ /0/0/ 0/ 0///

**تفعيلته** مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

فيسقط الموج مغشيا عليه جوى ويصمت الريح من أوجاعه وجلا

فيسقط لموج مغشين عليه جوى ويصمت رريح من أوجاعهي وجلا

0/// 0// 0/0/ 0/ /0/ 0 //0// 0/// 0//0/0/ 0/ /0/0 //0//

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

القصيدة من بحر البسيط وتفعيلاته هي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

**التغيرات الطارئة:**

| التفعيلة | التغيرات الطارئة عليها |
|---|---|
| مستفعلن | متفعلن |
| فاعلن | فعلن |
| | فعلن |

جاءت الصورة الموسيقية للقصيدة على النحو الآتي:

تحولت "مستفعلن" إلى "متفعلن" في حشو الأبيات الشعرية أما عروض الأبيات فقد تحول من "فاعلن" إلى "فعلن" ونفس الأمر بالنسبة لضرب البيت. واللافت للانتباه عند الوقوف على تفعيلات هذه الأبيات الشعرية من قصيدة " إلى أوراسية " أن الشاعر استخدم الأوزان التقليدية حيث تعامل مع بحور الشعر العربي وخاصة الأوزان الخفيفة وكأنه يريد التعبير بها عن ثورة في نفسه، فكانت الموسيقى ترجمة عن مشاعره، و قد اتخذ الشاعر من البحر البسيط وزنا لقصيدته بوصفه بحر يتميز "بالنظرة المتأنية والنفس الطويل إضافة إلى ما توحي به موسيقاه من بساطة وطلاوة"[1] للتعبير عن معاناته ويأسه من الحياة.

لم يكن "يوسف وغليسي" الوحيد الذي طرق باب الشعر العمودي فقد وجدت أيضا قصائد عمودية عند الشاعر "عز الدين ميهوبي" في ديوان " في البدء كان أوراس" التي نختار منها قصيدة " مريثة ..... أولى للقدس " التي يقول فيها:

**ويروح يبني في العيون منازلا ... نامت على صدر التراب كراما!**

[1] – حازم القرطاجي، منهاج البلغاء، ص 269

**ويجيء أقصاه الحزين ...مصليا... وجداره يشكو إليه .... ضراما!**

**ويجيء ليل القدس يزحف حافيا.. والبدر يرتشف الظلام مداما!**

**والطور..زلزله الفرات وأصبحت شهب السماء على الأنام رجاما** [1]

**التقطيع العروضي:**

ويروح يبني فلعيون منازلا نامت على صدر تتراب كراما

**رموزه:** ///0//0 | /0//0/0 | ///0//0 | / 0// 0/0 | /0//0/0 | 0/0///

**تفعيلته:** متفاعلن مُتْفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل

ويجيء أقصاه لحزين مصليا وجداره يشكو إليه ضراما

**رموزه:** ///0//0 | /0//0/0 | ///0//0 | /0//0/0 | /0//0// /

**تفعيلته** متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل

ويجيء ليل لقدس يزحف حافيا ولبدر يرتشف ظظلام مداما

**رموزه:** ///0/ /0/ | /0/0/0 / // 0/ /0/0 | /0/0/ /0/ | /0// /// | 0/0// /

**تفعيلته:** متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل

وطْطور زلزله الفرات وأصبحت شهب سْسماء علاْلأنام رجاما

**رموزه:** /0/0/0/ | /// 0//0 | / //0//0 | /0//0// / | /0//0// /

**تفعيلته** متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

[1]. عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص. 110.

**التغيرات الطارئة:**

| التفعيلة | الزحافات والعلل |
|---|---|
| متفاعلن | متفاعلن |
| متفاعلن | متفاعل |

يستكشف من خلال الكتابة العروضية أن الشاعر اتخذ من "بحر الكامل" وزنا لقصيدته وتفعيلاته هي: متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

فهو من البحور الصافية غبر المركبة يمتاز " بإيقاع هادئ رصين وما تعرف بع تفعيلاته من جزالة وحسن إطراد تجعله يتناسب والموضوعات الحادة التي يحتاج إلى نفس طويل "[1] والشاعر هاهنا يصور قضية الوطن المسلوب (القدس) والتي كانت محور حديثه في جل قصائده، ومما هو معلوم أن اعتمد كما أسلفنا الذكر على الإيقاع الكامل لما يمنحه من فرصة البوح عما يخالج النفس.

والملاحظ أن الشاعر أوجد لنفسه فرصة للتصرف في تفعيلاته فتغيرت تفعيلته من مَتفاعلن إلى متْفاعلن ومتفاعل، وهذا راجع للحالة النفسية التي تؤدي إلى اختلاف في الأضرب وبالتالي اختلاف في طول الشطر وقصره ومن ثم اختلاف في طول الإيقاع وقصره، فأكسب إيقاع بحر الكامل نغما هادئا أحيانا وثائرا أحيانا أخرى.

ويقول "عبد القادر رابحي" في قصيدته تيهرت أمي من ديوان " السفينة والجدار ":

[1]. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص. 249.

**تناءى الجرح وانتهت الكروم**[1]

**تناء لجرح ونتهت لكرومو**

**رموزه:** 0/0// 0///0// 0/0/0//

**تفعيلته:** مفاعلتن مفاعلتن فعولن

**ولم أعرف لقلبك ما يروم**

**ولم أعرف لقلبك ما يروم**

**رموزه** : // 0/0/0 0///0// 0/0//

**تفعيلته** مفاعلتن مفاعلتن فعولن

يحضر في هذا البيت الشعري بحر الوافر الذي نظم على إثره الشاعر قصيدته بتفعيلاته التامة فجاءت على النحو الآتي:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

أحدث الشاعر التغيرات في وزن البحر فتحولت:

مفاعلتن ⟵ مفاعلتن في التفعيلة الأولى من صدر البيت وعجزه

أما عروضه فجاءت صحيحة هي وضربة ⟵ فعولن

[1]. عبد القادر رابحي ، السفينة والجدار، منشورات ليجوند، 2009، ص 17.

عمد الشاعر في بناء هذه القصيدة على بحر الوافر الذي يتميز " بإيقاع هادئ رصين، وما تعرف به تفعيلاته من جزالة وحسن إطراء تجعله يتناسب والموضوعات الجادة التي تحتاج إلى نفس طويل " [1] فكان أن سمح للشاعر بالبوح عما يجيش في خاطره من هواجس لأن مواضيعه مرتبطة في تصوير بعد النوى والأنس.

أما عن إيقاع القصيدة الحرة يقول الشاعر " يوسف وغليسي " في قصيدة " غيم ":

**أحُبُّكَ يَا وَطَنِي الأخْضَرْ ...**

**ولا أبْتَغِي مَوْطِنًا لي سِوَاك ...**

**أحِبُّكَ ... أَفْنِي هَوَى فِي هَوَاكْ ...** [2]

التقطيع العروضي للأسطر الشعرية الثلاثة:

أحببك يا وطن لْأخضرْ

// /0 | / /0 | /0 /0// / | 0 /

فعول فعول فعولن فعْ

ولا أبـْتغيْ موْ طنْ ليْ سواكْ ...

//0 /0 | /0/0 / | 0/ 0// | 00//

فعولن فعولن فعولن فعولْ

أحببك ... أفني هوى في هواك ...

//0/ | /0/0 / | 0/ 0// | 00//

فعول فعولن فعو لن فعول

[1]. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص.45.

[2]. يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 70.

الملاحظ على هذه الأسطر اعتماد الشاعر على بحر المتقارب الذي تفعيلاته (فعولن) مكررة إذ أنه " من الأوزان المتميزة الإيقاع بالرغم من القصر النسبي لوحدة إيقاع – فعولن – التي تتكون من مقطع صغير (ف) ومقطعين متوسطين (عو– لن) والسبب في تميز إيقاعه هو أن وحدة الإيقاع فيه لا يعرض لها في الحشو من الزحافات سوى نوع واحد هو – القبض – حذف الخامس، الساكن "[1] من التفعيلة (فعولن //0/0) التي تصبح (فعول //0/) وهذا ما تراءى في هذه الأسطر، كما يلحظ أيضا أن تفعيلته هاهنا وفي السطر الأول قد تعرضت لعلة البتر، وهي ذهاب السبب الخفيف من آخر التفعيلة ثم حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله فانتقلت فعولن // 0/0 إلى فع / 0، لتظهر علة القصر في ضرب السطر الثاني والثالث، وهي حذف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله فتصبح فعولن //0/0 ← فعول //00، ولعل اعتماد الشاعر على هذا الوزن كان لغرض مناجاة وطنه الجريح الممزوجة بمشاعر الألم والأمل المرتبطة بتجربته الذاتية العاطفية.

المقطع العمودي لقصيدة " أسطورة الجزائر" لأبي القاسم سعد الله :

**تلك أرضي يا عام هلّا عرفْتْ**

**تلك أرضي يا عام هلْلا عرفْتْ**

| | | |
|---|---|---|
| /0/ /0/0/ | / 0 /0/ 0/ | /0 //00 |
| فاعلاتن | مستفعلن | فاعلن ن |

أنها اليوم تصطلي وتصولْ

[1]. علي عشري زايد، موسيقى الشعر الحر، نقلا عن عمر يوسف قادري، التجربة الشعرية عند فدوى طوفان، بين الشكل والمضمون، دار هومة، د.ط، د.ت، ص. 150.

أنْنَهَ لْيوم تصطلي وتصولْ

/0/0//0 | 0 // 0// | 00///

فاعلاتن متفعلن فعلن

بحر القصيدة هو بحر الخفيف وقد أحدث فيه الشعر بعض التغيرات فكان أن تحولت التفعلة فاعلاتن إلى ⟵ فاعلن ⟵ فعلن

وتحولت التفعيلة مستفعلن إلى ⟵ متفعلن.

وقد اعتمد الشعراء في نظم قصائدهم على بحر المتدارك بكثرة من ذلك ما ألفيناه عند الشاعر عز الدين ميهوبي في قصيدة " الوردة ":

**أطفأت شمعة**

**مسحت دمعة**

**رسمت وطنا من رغيف**

**وشمت صورة لمدينتها ...**

**زرعت وردة في الرصيف**

**سألت طفلة الحي عرافها ...** [1]

التقطيع العروضي:

1- أطفأت شمعتن

**الرموز:** /0//0 | 0//0/

**التفعيلة:** فاعلن | فاعلن

[1]. عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرانيكا الرّايس، ص. 07.

2 - مسحت دمعتن

**الرموز :** ///0 | /0//0

**التفعيلة:** فعلن فاعلن

3- رسمت وطنا من رغيف

**الرموز :** ///0 | ///0 | 0/ //00

**التفعيلة:** فعلن فعلن فاعلن ن

4- وشمت صورتن لمدينتها ...

**الرموز** ///0 | /0//0 | ///0 | ///0

**التفعيلة** فعلن | فاعلن | فعلن | فعلن

5- زرعت وردتن فررصيف

**الرموز** ///0 /0//0 /0//00

**التفعيلة** فعلن فاعلن فاعلن ن

6- سألت طفلة لحيي عررفها

**الرموز** ///0 | /0//0 | /0/ 0/ | /0//0

**التفعيلة** فعلن | فاعلن | فاعلن | فاعلن

| التفعيلة | الزحافات والعلل |
|---|---|
| فاعلن | فعلن |
| فاعلن | فاعلن ن |

إن أول ما يمكن أن نستنبطه بعد التقطيع العروضي لهذه الأسطر الشعرية هو جعل الشاعر بحر المتدارك مطية له في بناء قصيدته بوصفه من البحور الصافية ذي التفعيلة الواحدة، إلا أنه وكغيره من البحور الشعرية الخليلية قد تتعرض تفعيلاته إلى تغيرات وهذا ما تجسد في الجدول الموضح أعلاه، حيث يلحظ تنويع الشاعر في تفعيلاته بين (فاعلن، فعلن، فاعلن ن) وهذا التنوع يتوافق وانفعالات الشاعر النفسية، إذ أدخل على تفعيلة (فاعلن) زحاف الخبن فتحولت (فاعلن) إلى (فعلن)، إضافة إلى تعرض التفعيلة (فاعلن) أيضا إلى علة من علل الزيادة وهي التذييل التي تقوم على زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، لتنتقل بذلك "فاعلن" إلى صورة "فاعلن ن" والحقيقة أن بحر المتدارك وبما يتصف بموسيقاه السريعة المعروفة كان قادرا على استيعاب تجربة الشاعر ومنحه الحرية في التعبير عن مشاعره الملفوقة بمعاني الحزن والأمل، فكان أن عمد إلى تطويع بحره وفق ما يناسب مشاعره الصادقة النابعة من أعماق ذاته والتي تلازمه اتجاه وطنه الجزائر.

كما اعتمد عبد القادر رابحي هو الآخر على بحر المتدارك في قصيدة " السقوط " التي يقول فيها:

**تسقط التوتة الجبلية وشما على ساعد امرأة**
**سوف تمنحها الأرض هذا الرماد الجميل**
**فتذروه في شبهة الاحتمالات**
**والأمكنه ...**

المقطع العروضي:

1- تسقط تتوتة لجبلييه وشمن على ساعد مرأتن

**الرموز :** 0/// 0//0/ 0//0/ 0/// 0/// 0//0/ 0//0/

**التفعيلة:** فاعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن فاعلن فعلن

2- سوف تمنحهلأرض هاذ ررماد لجميلا

**الرموز :** /0//0 ///0 //0/ //0/ 0//0/0/0

**التفعيلة:** فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فا

3- فتذروه في شبهتي لحتمالات

**الرموز :** //0 /0/ 0/ //0/ 0 //0/0/ 0/

**التفعيلة:** علن فاعلن فاعلن فاعلن فاعـ

4- ولأمكنه ...

**الرموز:** 0/ /0//0

**التفعيلة:** لن فاعلن

**التغيرات الطارئة:**

| التفعيلة | الزحافات |
|---|---|
| فاعلن | فعلن |

لعل أول ما نستشفه من خلال المقطع العروضي لهذه الأسطر الشعرية هو اعتماد المبدع على تقنية التدوير الذي أسهم إسهاما بارزا في خلق الجو النفسي الذي يرسم الصورة الشعرية ويعبر عما تفرزه من انفعالات، وتقنية التدوير هي من التقنيات الحديثة التي عرفها الشعر في ثورته للانتقال إلى مرحلة التجديد فتعد " خرقا شكليا واضحا للبنية الشعرية التقليدية القائمة على شيء من التكامل العروضي والدلالي ضمن سياقاته المعروفة غير الخاضعة لأي مفاجأة محتملة"[1]. وهذا ما يعطي الشاعر الحرية الواسعة في نظم قصيدته دون

[1]. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص. 166.

التقيد بقيود نهاية السطر الوزنية، وفي هذه الأسطر نلفي وجود تفعيلة (فاعلن / 0//0) وهي تفعيلة بحر المتدارك القائم في أساسه على تفعيلة واحدة مكررة، كما يلحظ أيضا أن الشاعر قد حاول أن يغير من ملامح التفعيلة الأساسية (فاعلن) إذ أصابها بزحاف الخبن (حذف الساكن الثاني) لتصبح بصورة جديدة (فعلن)، ومما هو معروف أن بحر المتدارك هو بحر معروف بسرعته وخفة وزنه، وهذا ما جعل منه قبلة الشعراء المعاصرين لما يتيحه لهم من قدرة فنية للكشف عن خبايا النفس استجابة لشعور الشاعر نفسه.

بعد قراءة قصيدة " تغريبة جعفر الطيار " لوحظ أن الشاعر قام بالمزواجة بين النظامين في الكتاية الشعرية فظهر البيت العمودي في القصيدة الحرة إذ يقول:

**إني رأيت بموطن ملكين قاما**

**إني طول تنازع فتحاورا**

**ملكين يروى أن هذا قد تأبط**

**شره لكن ذاك تشنفرا.** [1]

ضمن الشاعر قصيدته الحرة بعض الأبيات العمودية وهذا التضمين يعد أحد وجوه التجديد القائم على رفض النمطية الإيقاعية التقليدية وعلى القافية الواحدة، مما أتاح للشاعر فضاءا رحبا يكسر روتين الرتابة كما يضع المتلقي أما م تشكيلات متنوعة تكشف عن الصراع الداخلي الذي يكتنف صراع الحياة في بلاد الشهداء صراع بين القديم والجديد، فالشعراء عند نسجهم لنصوصهم الشعرية يلجؤون إلى كل ما هو قادر على استيعاب أحاسيسهم ومشاعرهم، والنظم على البحور الشعرية يكون على حسب الحالة الشعورية التي يعيشها

[1]. يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 55.

الشاعر فتمنح له نفسا صوتيا ولغويا للتعبير عما يشغلهم، لذلك يعد الوزن عنصر أساسي في التعبير والتلقي لاكتشاف التأثيرات العاطفية التي تولد من التجربة الشعورية.

2- **القافية**: يرى ابن رشيق أن " القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية " [1] فالقافية هي الدعامة الأساسية التي يبنى عليها البيت الشعري وهي من أركان الموسيقى الخارجية للشعر العربي، كما يرى ابراهيم أنيس أن القافية ما هي إلا" عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن" [2] لكونها أساس مهم في تشكيل الإيقاع الموسيقي للأبيات، وهي وحدة موسيقية تقوم على تنسيق لعدد معين من الحركات والسكنات، حيث يرى الخليل من أحمد الفراهيدي أنها " آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله" [3] أي أن القافية تكون في آخر البيت الشعري والتي تبدأ من الساكن الأخير إلى الساكن الذي قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن (/ 0/0)، ويمكن للقافية أن تكون كلمة واحدة أو بضع كلمة فهي " ليست حرف روي ولا الكلمة الأخيرة من البيت ولا البيت نفسه بل هي الجزء من البيت، المحصور بين آخر ساكنين ومتحرك بينهما " [4] وبذلك يكون الجميع متفقون على أن القافية هي آخر صوت في البيت الشعري.

---

[1]. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ص. 151.

[2] - عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط. 1، 2003، ص.105.

[3]. إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط. 1، 1991، ص. 347.

[4]. ممدوح حقي، العروض الواضح، دار الحياة، بيروت، 1974، ص.115.

تضفي القافية على القصيدة رنة موسيقية ووقع يزيد من جمالية الصورة في القصائد، وللقافية حروف ستة وهي: " الروى، الوصل، الخروج، الردف، التأسس، الدخيل " [1] ومن أشهر هذه الحروف حرف الروي وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وإليه تنسب، وبذلك يصبح حرف الروي من الحروف الأساسية للقافية، وذلك للصوت الذي يحدثه فيجعل السامع يترقبه ويتشوق إليه، وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار حرف الروي مفتاحا آخر لباب القصيدة، والتي لا يدخلها إلا من حيث صفاته الصوتية وما له من جرس موسيقي.

للقافية علاقة وثيقة بالإيقاع وأثره النفسي حيث يرى القرطاجي " أن وقوع القافية في آخر البيت وتكرار رويها يتيح للقارئ فسحة من الصمت تتجاوب فيه ذاكرته فتكون أغلق بالمحافظة وأشد من سواها، أي من كلمات البيت فأصداؤه تتردد في الذهن، فإذا دلت على أمر كربه أورثت النفس ضيقا وتبرما وإذ دلت على أمر طيب أورثها أمر طيب " [2] وهي بالتالي عنصر إيقاعي ينسجم مع الحالة النفسية للشاعر.

والتجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة تميزت بتنوع في أشكال النصوص الشعرية مما يؤدي إلى تنوع في الإيقاع والموسيقى حيث نعثر على القصيدة العمودية والقصيدة الحرة، وسنقف عند بعض النماذج لنرى كيف كان استغلال القوافي في الشعر الجزائري المعاصر.

[1]. صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص. 131.

[2]. حازم القرطاجي، منهاج البلغاء، ص. 76.

**القافية المطلقة:**

وهي ما كان رويها حرفا صامتا متحركا أي رويها فيه وصل بإشباع [1] وكذلك إذا وصلت بهاء الوصل سواء كانت ساكنة أم متحركة.

فالنموذج الأول متمثل في قصيدة " خرافة " للشاعر "يوسف وغليسي" يقول فيها:

**البرق ما لاحت به لقياك**

**والرعد ما خفقت به ذكراك**

**والوحي ما أوحى غرامك للفتى**

**والسحر ما ساحت به عيناك**

**ما التين؟ ما الزيتون ما البلد الأمي**

**ن وما الحياة؟ ومن أنا؟ لولاك**[2]

ففي هذا المقطع من القصيدة العمودية، يتمظهر احتفاء الشاعر بالقافية الموحدة والتي جاءت على النحو الآتي:

راك ،ناك ، لاك

0/0/ ،0/0/ ،0/0/

[1]. صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص. 138.

[2]. يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 61.

وهذه القافية تسمى بالمتواترة وهي كل "قافية فيها حرف متحرك بين ساكنين ويسمى متواتران لأن المتحرك يليه ساكن وليس هناك تتابع الحركات " [1] فالشاعر لم يتخل على نظام التقفية شأنه في ذلك شأن شعراء القصيدة العمودية فاختار القافية المطلقة لأنها تلاءم الدفقات العميقة التي تختزن في ذاته وبذلك تمكن من التعبير عما في نفسه مستعينا بحرف الروي " الكاف " الذي يعبر عن الجرح النفسي الدفين، تجاه وطنه وبهذا الصوت تمكن الشاعر من التخفيف عن ذاته المتألمة.

إن العلاقة بين المشاعر التي تعكس النص الشعري في صورة الصدق الفني وبين الموسيقى علاقة وطيدة تجعل من النص لوحة فنية، فالشاعر المبدع هو من يمكنه أن يستغل الموسيقى لترجمة ما يعبر عنه وما يصوره من مشاعر وهذا ما نجده عند الشاعر " أبي القاسم سعد الله " في ديوانه الزمن الأخضر حين يتحدث عن الجزائر وعن بطولات أبنائها في ثورتهم ضد المستعمر الفرنسي ومن هذه الباقة العطرة لهذا الفنان المبدع هذه الأبيات:

**لئن غدوت أسيرا فأنت حر طليق**

**فروحك العبقري معالم وطريق**

**ووجهك الألمعي صحائف ورقوق**

**وشعرك المكفهر صواعق وبروق**[2]

هذه الأبيات من الشعر العمودي وقد خضعت لنظام القافية حيث لازمت القافية كل بيت في نهايته جاءت على النحو التالي:

[1]. هاشم صالح، الشافي في العروض والقوافي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1994، ص. 274.

[2]. أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص. 222.

( ليقو، ريقو، بقوقو، روقو )

0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

وهي تنتمي إلى نفس الصيغة ( القافية المتواترة )، وجعل رويها واحدا وهو حرف "القاف" والمعروف عنه أنه صوت مجهور شديد، وقد حققت القافية للشاعر إيقاعا معنويا مؤثرا حيث خدمت الحالة الشعورية للشاعر الذي اعتمد على القافية المطلقة للتعبير عن مدى بسالة الشعب الجزائري إبان الثورة التحريرية وكيف أصبح هذا الأسير يهدد حياة العدو في كل لحظة.

والأمر نفسه نلحظه عند الشاعر " عز الدين ميهوبي " الذي أخذ على عاتقه الحديث عن أوجاع مجتمعة، فالشاعر لا يعيش بمنآى عن معاناة شعبه، وبالتالي خروج قصائده من رحم أوجاع مجتمعه في قالب معبر عن آلامه وآلام أبناء وطنه، حيث يقول في قصيدته " وطني .. القدس على جفني تنمو ....."

**وطني القدس على جفني تنمو قدرا ... يورق كالأرز إفتراعا**

**فهنا خارطة الأرض .. توارت في شراييني.. وما حملت رباعا**

**فتقيأت هموم ... الوطن المكلوم من أحشاء جوف ... تتناعى**[1]

يلحظ أن الشاعر في هذه الأبيات المقتطفة من قصيدة مطولة قد اختار قافية تلائم الدفقات العميقة، فاستعان بالقافية المطلقة التي تحافظ على حرف الروي "العين " كمظهر صوتي وعلى نفس الصيغة ( القافية المتواترة ) لأنها الأنسب للتعبير عن شدة همومه المختزنة وللتأكيد على مدى بشاعة الأحداث في موطنه وموطن الأمة العربية فلسطين.

[1]. عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص. 104.

أما "عبد القادر رابحي" فقد اعتمد هو الآخر على القافية المطلقة في كتابة قصائده حيث نجده يقول في قصيدته " تيهرت أمي " المقتطفة من باقة " السفينة والجدار ".

**تقطع بالحنين بنات دهر**

**أيادي شذَّها الجرح الوسيم**

**وما ترك الملامة لي صديق**

**ومن خبر الملامة لا يلوم**

**أكفر بالهجير عن الخطايا**

**وفني هجرانها الخطأ الجسيم**[1]

طرّز الشاعر قصيدته على نظام القصيدة العمودية معتمدا في ذلك على نظام القافية المطلقة المنتهية بحرف " الميم " وهو "صوت مجهور بين الشدة والرخاوة، وهو من الحروف الذلقية وذلك لخفتها في النطق إذ لا يكلف نطقها إلا التقاء الشفتين" [2] ومن خلال هذا التوظيف يمكن القول أن حرف الروي تمكن من تصوير يأس الشاعر وإحساسه بالغربة وهو بعيد عن الوطن والأهل والأحباب.

**القافية المقيدة في القصيدة العمومية:**

هي ما كان رويها حرفا صامتا ساكنا إلا أن استعمالها محدود في القصيدة العمودية المعاصرة وهذا ما يؤكده محمد حماسة عبد اللطيف " أن الشعر العربي العمودي أميل إلى

[1]. عبد القادر رابحي، السفينة والجدار، ص. 19.

[2]. محمد حسن جبل، المختصر في أصوات اللغة العربية، مكتبة الآداب القاهرة، 2002، ط7،ص. 139.

القافية المطلقة منه إلى القافية المقيدة " [1] التي تحد من التدفق الإيقاعي، ومن النماذج الشعرية الجزائرية التي نظمت قصائدها في هذا المضمار الشاعر " عز الدين ميهوبي " في قصيدته " كان الصخر وكنت " يقول الشاعر:

**يا راحلا في الرقصة الأولى انتظر**

**إني اكتحلت بجذوة من نار**

**مازلت أسأل عن مواطن للمطر**

**والعشق يكبر في فم الإعصار**

**يا راحلا ..... في البدء قد كان القدر**

**مازلت أرحل .... في دم الأقدار** [2]

في هذه الأبيات يلحظ اعتماد الشاعر على القافية المقيدة الساكنة الروي و"التي تستهدف احتواء جريان المدلول الشعري وتخزينه وتفجيره في لحظة المنتهي" [3] ونجده قد اختار صوت (الراء) رويا لقافيته، وحرف الراء له قيمة صوتية موسيقية لأنه صوت معروف بأنه انفجاري يتميز بسرعة النطق وشدة الوقع والجهر في الصوت والوضوح على الجهر والقوة ولهذه الخصائص دلالات قوية في شعر " عز الدين ميهوبي " الثوري لأن القصائد الثورية الحماسية تعتمد على الجهر والقوة وكأن الكلمة أضحت رصاصة أخرى والقافية المقيدة لا تعطي الوقت الكافي للشاعر، وكأنها توقفه عن الكلام لينتقل إلى الكلام الذي بعده فهي تتسارع في الوقت.

[1]. محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص. 109.

[2]. عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص. 22.

[3]. صلاح فضل أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب بيروت ط1، ص. 95.

**القافية في الشعر الحر:**

سارت القصيدة الحرة في الدواوين الجزائرية على نظام القافية شأنها في ذلك شأن الشعر العربي الحر، إلا " أنها لم تعد خاضعة لصورة أو معيار قلبي، فهي كالدوال الأخرى تتبع مسار المستقبل " [1] إذ لا تزال قائمة في الشعر ولكن بمفهوم مختلف عن المفهوم الذي عرف في الموسيقى التقليدية، حيث يمكن الاستغناء عنها إذا سمحت التجربة الشعرية.

أبدى الشعراء الجزائريون اهتماما كبيرا بالقافية في الشعر الحر، والشاعر "عز الدين ميهوبي" هو واحد من هؤلاء الشعراء الذين استغلوا إمكانية التنويع في القافية والروي باعتبار أن الشعر الحر جاء ليحدث التنوع في الصوت وفي النغم.

يقول الشاعر: في قصيدة " الطريق "

**لله درك يا صديق !**

**يافا تمد ذراعها...**

**لتعيد ذاكرة التراب !**

**منسيّة كل الشوارع...**

**والحكايات التي نبتت على هذا الفراش.....**

**وهذه الجدران .....**

**في لغة الرياب ![2]**

[1]. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر) دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط. 2، 1996، ص. 140.

[2]. عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص. 116.

الملاحظ في هذه الأسطر أن الشاعر تمرد على القواعد التي تحكم القافية حيث تتوالى القوافي على النحو الآتي:

لله درك يا صديق (ديق ) قافية مترادفة

/0//0 /0///0//00 / 00 حرف الروي: القاف مقيدة

يافا تمد ذراعها (راعها ) ⟵ قافية متداركة

/0//0/ 0//0///0//0/0/ الروي: الهاء نوعها: مطلقة

لتعيد ذاكرة التراب القافية (راب) ⟵ مترادفة

0 0//0///0//0/// الروي: الباء

نوعها:مقيدة

منسيْيتن كلل ششوارعي (وارعي) ⟵ متداركة

/0//0/ /0/ 0 0//0// /0//0/0/ الروي: العين

نوعها: مطلقة

ولحكايات للتي نبتت على هاذ لفراشي نوعها: مطلقة

/0/0//0 /0/ 0// 0/// 0//0 /0/0//0/ (راشي) ⟵ متواترة

/0/0الروي: ⟵ الشين

**النتيجة**: إن هذا المقطع من القصيدة قد اشتمل على ثلاثة أنواع من القافية مما يدل على أن الشاعر على الرغم من تحرره من الشكل العمودي للقصيدة فهو ما يزال مقيدا بالقافية، إلا أنه قام بتخطي القوانين الضابطة للقافية بأن خلق تنويعا فيها، فتراوحت بين

(متواترة ومتداركة ومترادفة ) كما أنه نوع من حروف الروي وحركاته فجاءت بين مقيدة ومطلقة وهذا ما لا يحتمله الشكل العمودي للقصائد.

الأمر نفسه يلحظ في قصائد "يوسف وغليسي" الذي آثر هو الآخر أن يحدث ذلك الامتزاج بين القافيتين في نص شعري واحد عندما قال في قصيدته: "تجليات نبي سقط من الموت سهوا ":

**واقف ... أستعيد بقايا الجراح ...**

**في خريف الهوى ... عند مفترق الذكريات ...**

**كصفصافة صعرت خدها للرياح**

**يزيد اشتعال المدى**

**وبراكينه ما ارتوت من ينابيع دمعي**

**ومن دمي المستباح** [1]

الملاحظ على هذه الأسطر أن الشاعر نوّع في قوافية فجاءت على الصورتين المعروفتين ( مطلقة ومقيدة ) تماشيا مع أحاسيسه ومشاعره التي تصبوا إلى التنويع والتجديد، وهذا التنوع منح نوعا من صراع الأصوات بين القوافي، صراع يكشف ويعكس الحالة النفسية للشاعر، والملاحظ أن الشاعر عمد إلى تنويع حرف الروي فكان حرف ( الحاء ) هو الحرف الذي انتقاه ليكون روي القافية الأولى حتى يتمكن من إبراز الجراح التي تكتنفه والملاحظ أيضا أن الشاعر قد أورده مردفا ومقيدا ليكون صورة عاكسة عن نفسه المقيدة، واختيار الشاعر لهذا الصوت ليس بمحض الصدفة وإنما لأنه وكما هو معروف أن" الحاء هو صوت

[1]. يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 26.

رخو مهموس ويعتبر من أغنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته"[1].

أما أبو القاسم الله فنجده يقول في قصيدة " أسطورة الجزائر ":

**بجوار المحيط في ضفة الفردوس**

**يحيا هناك شعب أصيل**

**عاش في حلوة الخلة يصلي**

**وحفيف الدعاء لحن جميل**

**عاش أسطورة الزمان تلهبه**

**خيالاتها الطروب الخضيل** [2]

ما يلحظ على هذه الأسطر أن الشاعر اعتمد على قافية واحدة مع تنويع في حرف الروي، إلا أننا نلفي حضورا كثيفا لحرف اللام في كثير من المواقع فهو الحرف المهمين على حروف الروي في القصيدة، فهو صوت متوسط بين الشدة والرخاوة ومجهور أيضا يريد به الشاعر تنبيه المتلقي إلى تاريخ الجزائر الحافل بالبطولات.

تمكن الشاعر الجزائري المعاصر من كسر رتابة صوت القافية الواحدة مما يدلنا على نزوع الشاعر إلى التجديد للتعبير عن حالته الشعورية بحرية إبداعية، معتمدا الإيقاع الجديد الذي يمنح الحرية في استخدام القافية التي تنتهي عندها السطر الشعري فالشعر الحر ونظرا لتغيرات تفعيلاته يجعل الإيقاع كما تراه نازك الملائكة " أقل وضوحا ويجعل السامع أضعف

[1]. حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط.1، 2001، ص. 48.

[2]. أبو القاسم سعد لله، الزمن الأخضر، ص. 263.

قدرة على التقاط النغم فيه ولذا فإن مجيء القافية في آخر كل سطر سواء كانت موحدة أو منوعة يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى، ويمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له" [1] فالشعراء نوعوا في القافية وهذا التنوع جاء ملائما مع نفس الشاعر وتنوع رؤاه للأشياء، وهذا التنويع أكسب القصائد الجزائرية المعاصرة إيقاعات مختلفة استجابت للشحنات الشعورية التي يهدف الشاعر إلى تصويرها.

وعليه يمكن القول أن استقراؤنا لبعض الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة كشف أن الشعراء قد نظموا قصائد ومقطوعات في قوافي معينة لأداء تجاربهم الشعرية وللتعبير عنها وعما يخالج نفوسهم من انفعالات ومواقف متغيرة.

## 2.3. الإيقاع الداخلي:

اهتم الشعراء المعاصرون بالإيقاع الداخلي وأدركوا أنه عنصر حيوي يصدر عن تكثيف الصورة والبناء الموسيقي، ليتحقق الإيقاع في الشعر بصفة خاصة في تلك الصور البلاغية التي "عرفها الشعراء والبلاغيون تحت مسميات فن البديع الذي هو ثالث علوم البلاغة العربية وفقا للتصنيف الذي تبنته علوم البلاغة، وهو لا يعدوا أن يكون تحسين الأسلوب وتجميله بعد تمام الدلالة المراد التعبير عنها تبعا لقواعد التراكيب وخصائصها" [2] فهو فاعلية الربط بين أجزاء النص إضافة إلى وظيفة التحسين والبديع تطلق على " الغريب العجيب أو الجديد الذي ينشأ على غير مثال سابق " [3] لتتجسد عن طريقه الصورة الجمالية، ومن الأساليب

[1]. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص. 190، 191.

[2]. شفيع السيد، أساليب البديع في البلاغة العربية، دار غريب للنشر والتوزيع مصر، 2006، ص. 04.

[3]. عبد القادر حسين، أساليب البديع في البلاغة العربية، دار الشروق، ط1، بيروت 1983، ص. 41.

البديعية التي لجأ إليها الشاعر في تأثيث البني الداخلية للنص " الجناس والتصريع والطباق " حتى يحدثوا لحنا داخليا ونغما خفيا يساعدهم على توضيح معانيهم والتعبير عن انفعالاتهم.

**أ– الجناس:**

يعتبر الجناس من المحسنات البديعية اللفظية، يقال له التجنيس والمجانسة والتجانس، ويعد ركنا هاما من أركان بناء الشعر إذ عني الشعراء المعاصرون على توظيفه وصفه من أبرز مظاهر التنوع الصوتي الذي يحقق النغم الموسيقي على مستوى الألفاظ، ويزيد من جمالية الصورة وإيحائيتها.

والجناس هو " أن تتكرر اللفظة باختلاف المعنى، أو هو تشابه اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى " [1] وقد سمي هذا الوجه البديعي جناسا لما له من " المماثلة اللفظية ولأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد وحقيقته أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا وعلى هذا فإنه هو اللفظ المشترك" [2] في الصوت والوزن، ونظرا لما له من أهمية بارزة في تشكيل المعنى داخل حرم النص الأدبي استحوذ على اهتمام النقاد والبلاغيين قديما وحديثا، حيث عرفه الإمام القزويني على أنه: " ما اتفق فيه اللفظات في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها، فإن كانا من نوع واحد، كاسمين سمي مماثلا ... وإن كان من نوعين مختلفين، كاسم وفعل – سمي مفروقا ... وإن اختلفا في هيئات الحروف فقط سمي محرفا " [3] وعلى هذا الأساس تكون أركان الجناس أربعة هي نوع الحروف وعددها وترتيبها وشكلها، لينقسم الجناس على حسب هذه الأركان إلى ضربان: تام وناقص، فالتام هو ما اتفق فيه

[1]. عاطف فاضل، البلاغة العربية للطالب الجامعي، دار الرازي، ط 1، 2002، ص. 189.

[2]. أحمد فشل أحمد، علم البديع رؤية جديدة، دار المعارف، بيروت، 1996، ص. 161.

[3]. القزويني، الإيضاح في البلاغة، تح. إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، 2003، ط.1، ص. 282-284.

اللفظان في جميع الأركان، والناقص هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأركان السابقة الذكر إلى جانب الاختلاف في المعنى.

استعار الشعراء الجزائريون هذا اللون البديعي في دواوينهم الشعرية بشكل بارز بهدف إكساب نصوصهم الإبداعية جمالا وحسنا، إذ لا يكاد يخلو منه نص فهو منتشر فيه يساهم إسهاما كبيرا في إحداث إيقاعه متآزرا مع العناصر الأخرى، ويتجلى هذا التوظيف في قصيدة "ربيع الجزائر " للشاعر " أبي القاسم سعد الله " من خلال قوله:

**قامت دموع**

**تذيب المحاجر**

**ومن من نواح**

**يشق الحناجر** [1]

الواضح من خلال هذه الأسطر اعتماد الشاعر على الجناس الذي حصل بين (المحاجر والحناجر) وهو جناس ناقص مرده إلى اختلاف جنس ونوع الحروف في اللفظتين، وقد حمل هذا الجناس إيقاعا داخليا لتغذية الإيقاع الخارجي لما له من حسن من وقع الكلام في الأذن، فأكسبه جمالا وعبر عن إحساس الشاعر وأعانه على تقريب ونقل المعنى إلى المتلقي، فكانت الدلالة التي يحملها في طياته هي تحدي الشعب للاستعمار ومطالبته إرجاع حريته التي سلبت منه، ونفس الدلالة تتكرر في قصيدة " الجزائر الخالدة " التي يقول فيها:

**رأيت البطولة ملء الجباه**

**صواريخ تنفض نارا ونورا**

[1]. أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص. 280.

**فتردى حياة وتبنى حيـاة**

**تغني سماء وأرضا وبحرا** [1]

جانس الشاعر بين ( نارا ونورا ) وهو جناس ناقص اتخذه الشاعر سبيلا لتكثيف إيقاعه وإبرازه وبالتالي تكثيف الدلالات والمعاني التي حاول الشاعر تصويرها، إذ أن اللفظتين متوافقتين مع الدلالة التي رسمها لنفسه، فهو متأكد يقينا أنه بعد كل ضيق يأتي الفرج فالنار التي تزرعها الصواريخ في البلاد لن تنبت إلّا نور الحرية. وهذا التجانس في الألفاظ أكسب الصورة الفنية إيقاعا موسيقيا وجرسا صوتيا خاصا.

وفي ديوان " أرى شجرا يسير " للشاعر" عبد القادر رابحي " نلفي أنه استعمل هذا اللون البديعي بكثرة فنجده يقول في قصيدته:

**يسقط اللحم**

**في أول الحلم**

**والعـدل**

**في أول الظلم** [2]

الملاحظ في هذه الأسطر أن الشاعر قد حشد كلمات متجانسة لزيادة الجمال الإيقاعي بما تحتويه من دلالات تعبيرية وجرس في الألفاظ ونغم من تكرار الأصوات لجلب انتباه المتلقي وإثارته.

[1].المصدر نفسه، ص. 244.

[2]. عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، ص. 86.

وعلى هذا حمل هذا الجناس الحاصل بين " اللحم " و " الحلم " و " الظلم " تراكما صوتيا عزز البنية الإيقاعية في النص الشعري والملاحظ أن الألفاظ المتجانسة اختلفتا في الوحدة الصوتية الأولى، حيث كانت في الكلمة الأولى "اللام" وفي الثانية " الحاء " وفي الثالثة " الظاء "، ويعد هذا النسيج من حسن الصناعة والصياغة اللفظية، حيث يتوافق هذا الجناس بإيقاعه الداخلي الذي بناه من خلال تكرار الأصوات مع الإيقاع الخارجي خاصة مع ما يتعلق بالقافية التي كان صوت رويها الميم، فالشاعر يتخير الصوت المناسب مع ما ينسجم مع الدلالة ليعبر عن سقوط القيم واغتصاب الحقوق.

وفي ديوان " السفينة والجدار " يلحظ أن ريشة الفنان " عبد القادر رابحي" قد وفقت في رسم هذا اللون البديعي في قصيدته " تيهرت أمي " حيث يقول:

**ومهما غبت عن تيهرت ...أمي فأمي في الأولى بيت رؤوم**

**أنام كما تنام بها الليالي ويوقظني بها البرد النؤوم** [1]

جاء الجناس في هذين البيتين في صورة الجناس الناقص بين "رؤوم" "ونؤوم" فاللفظتان تجانستا لفظا مع اختلاف في الحرف الأول لتعبر الدلالة الأولى على الحب والحنان والعطف، أما الثانية فهي دلالة على المبالغة أما المعنى الدلالي فهو محاولة الشاعر إيقاظ مشاعر المتلقي باستدعاء ذكرياته وإحيائها.

ويتحقق الجناس أيضا عند الشاعر " يوسف وغليسي " في ديوانه " تغريبة جعفر الطيار " من خلال قوله:

**هاجرت من جسدي الشهيد إليك روحا**

[1]. عبد القادر رابحي، السفينة والجدار، ص. 20.

**لاجئا يا أيها الملك السعيد!..**

**النجاشي وأساقفته ( يهتفون ):**

**أهلا وسهلا بالفتى العربي**[1]

الملاحظ في البيت الأخير أن اللفظين المتجانسين " أهلا " و " سهلا " اختلفا في الوحدة الصوتية الأولى وذلك في ( الألف ) و ( السين ) فالأولى حلقية شديدة مهموسة منفتحة أما الثانية فهي صوت رخو مهموس منفتح صفيري مما أدى إلى انسجام الصوت مع المعنى خدمة للموسيقى الخارجية وخدمة لدلالة القصيدة، فاللفظان يحيلان على مدى ترحيب ملك الحبشة للمهاجرين لتظهر بذلك المملكة في صورة عادلة ومرحبة لكل من يطلب رعايتها.

وفي قوله أيضا في القصيدة نفسها:

**صقران يقتتلان يا ملك الملوك**

**ويهويان على سنابل حقلنا !**

**لا غالب إلا الخراب ولا ضحية غيرنا !**

**خصمان يختصمان في بلد الأمان .....**[2]

في البيت الأول ثنائية متجانسة تكمن في الكلمتين ( خصمان / يختصمان) حيث نلمح عدم توافق في ترتيب الوحدات الصوتية، والذي أدى إلى الاختلاف في المعنى، فدلت

[1]. يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 44.

[2]. المصدر نفسه ، ص. 46.

الأولى على شخصان معينان لم يذكر الشاعر اسمهما وإنما رمز لهما بكلمة " خصمان " أما الكلمة الثانية " يختصمان " أي يتنازعان ويتجادلان في بلد الأمان " الجزائر "، لتأتي قصيدته لوحة ناطقة بما يجول في خفايا نفسه وزوايا مجتمعة.

كما استعان الشاعر " عز الدين ميهوبي " بهذا المقوم الإيقاعي (الجناس) في بناء نصوصه الشعرية بشكل بارز منها ما تم ذكره في هذا النموذج من قصيدة " الأميرية " :

**هم بايعوك ... وباعوا للردى مهجا كم كنت عضا... وكان القلب بركانا !**

**وكان عرشك ... ملء الأرض منتصبا وكان عرسك... يوم النصر طوفانا !**[1]

جانس الشاعر بين " بايعوك " و " باعو " فالأولى هي إشارة إلى مبايعة الجزائري للأمير عبد القادر أميرا على الجزائر مستحضرا السياق التاريخي لهذه الحادثة، أما الثانية فكانت رمزا للنضال والكفاح والأمر سيان في الجناس الذي أحدثه الشاعر في البيت الثاني بين " عرشك " و " عرسك " والملاحظ أن تماثل هذه الكلمات أعطى القصيدة نغمة إيقاعية لزيادة الحس الشعوري.

ويستمر ظهور الجناس عند " عز الدين ميهوبي " الذي طربت له الأذن لما يضيفه من تنويع في موسيقى القصيدة، وحسبنا على ذلك الوقوف عند ما قاله في قصيدة " الليل ":

**من نافذة الخوف المخبوء**

**يأتي الجرح الموبوء**

**وهـذا الليل فجيعه** [2]

[1]. عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 40.

[2]. عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، ص. 2.

يلحظ أن الجناس في هذه الأسطر قد اتخذ موقعا بارزا لإثارة انتباه وخيال المتلقي نحو المعاني والدلالات الإيحائية، لكون الجناس ظاهرة صوتية تعبر عن وجدان الشاعر المبدع، فالشاعر وفي هذه اللوحة الفنية حاول أن يرسم صورة للرعب الذي يكابد نفسه في زمن الليل (الظلم)، بمعنى الستر والخفاء و(الموبوء) وهذا ما يتناسب وغرض الشاعر الذي يريد تصوير مشاعر الألم والحزن والخوف الذي كان يعيشه في زمن أحداث العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر في فترة التسعينات.

وتأسيسا على ما قدم ومن خلال هذه العملية الاستقصائية يمكن القول أن الجناس يعطي نغمات إيقاعية تصويرية، فهو عنصر هام من عناصر البناء الإيقاعي يلجأ إليه الشاعر لتأكيد الدلالة المراد تصويرها للمتلقي.

**ب- الطباق:**

يعتبر الطباق نوع من الموسيقى الداخلية التي تزيد النص بلاغة وتمكن المبدع من التعبير والتأثير في المتلقي، والطباق يقوم على مبدأ الجمع بين الشيء وضده فهو " أحد المكونات الأساسية لكل ظاهرة إنسانية، ومنها اللغوية، وقد يكون مختفيا لا يرى إلا من وراء حجاب، وقد يكون واضحا كل الوضوح حينما يكون هناك صراع وتوتر بين طرفين أو أطراف متعددة، ولكن لا يخلو منه أي وجود إنساني ونشاطه " [1] ويعرف عموما على أنه " وجود لفظتين تحمل كل منهما عكس المعنى الذي تحمله الأخرى " [2] للكشف عن العلاقات والسمات الداخلية في النص.

[1]. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 3، 1992، ص. 72.

[2]. سعيد جبر أبو خضر، التقابلات الدلالية في العربية والانجليزية (تحليل لغوي تقابلي)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط. 1، 2008، ص. 12.

يرتبط الطباق بالمعنى في إحداث المفارقة التصويرية التي يصبو الشاعر لتحقيقها بوصفه " وسيلة لتحريك الانفعالات مع تمرد الذات على قيم الواقع المتناقضة، ما يسهم في تجسيد حقيقة الأشياء، ويرتبط التقابل اللفظي بطبيعة لغة الشعر ارتباطا حميما من حيث تميزه بالتعبيرية، وقدرته على الإيحاء وإثارة الانفعال، وتمثيل التباين السطحي والعميق في الصورة من خلال الجمع الفجائي المباشر بين وحدتين متقابلتين " [1] ولذلك فقد جاءت جل القصائد المعاصرة صورة لتقابل التضاد لهذا الوجود المعبر عن نزعة الإنسان قصد التحرر والانطلاق بعيدا عن نواميس الطبيعة وضوابط الكون.

يعد الطباق ضرب من ضروب المحسنات البديعية المعنوية التي تسهم إسهاما قويا في البناء الفني لموسيقى الشاعر لما تحمله في جعبتها من دلالات إيحائية، من حيث كونه ميزة تعبيرية لما له من قدرة على "الإيحاء وإثارة الانفعال وتمثيل التباين السطحي والعميق في الصورة والحدث من خلال الجمع الفجائي المباشر بين وحدتين متقابلتين" [2] فهو آلية فنية يعتمدها الشاعر من أجل إبراز تناقضات ذاته ومحاولة إسقاطها على مجتمعه إذ أن" تناقض البنى النصية تعبر عن التناقض السائد في الواقع المعيش، وفي البنى والتراكيب الاجتماعية، فوضع المتقابلات الضدية وسيلة لتحريك الانفعالات، مع تمرد الذات على قيم الواقع المتناقضة، ما يسهم في تجسيد حقيقة الأشياء، ويرتبط التقابل اللفظي بطبيعة لغة الشعر ارتباطا حميما، من حيث تميزه بالتعبيرية وقدرته على الانفعال وتمثيل التباين السطحي والعميق في الصورة والحدث، من خلال الجمع الفجائي المباشر بين وحدتين متقابلتين"[3]

[1]. محمد العيد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، القاهرة، ط.1، 1988، ص. 69.

[2] – محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص.93.

[3] – المرجع نفسه،ص.69.

والطباق أو ما يسمى بالتضاد هو "الجمع بين متضادين أي معنيين متقابلين في الجملة...وهو ضربان طباق الإيجاب وطباق السلب" [1]، أما الطباق الإيجاب فهو الطباق الذي لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا في حين يعتبر طباق السلب ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا يكون أحدهما مثبتا والآخر منفيا، والمتصفح للشعر الجزائري المعاصر يرى أن توظيفه لم يكن من أجل التزيين فقط، بل حقق حضوره قيما نفسية وجمالية، من ذلك ما قاله الشاعر"يوسف وغليسي " في ديوانه " تغريبة جعفر الطيار " الذي اتخذه وسيلة للتعبير عن الأحاسيس والأفكار بخلق علاقات بين الوحدات المتضادة داخل السياق.

يقول الشاعر في قصيدة " تغريبة جعفر الطيار ":

**أنا من بلاد قيل تفتح مرتين**

**سفحوا دمائي ... صادروا بلدي الموزّع**

**في اليسار وفي اليمين**

**استأصلوا حلمي وذكراتي بتهمة أنني**

**ما كنت في " عير " الخنا**[2]

بعد قراءة هذه الأسطر نلحظ وجود ثنائية تقابلية بين لفظتين متنافرتين، فالشاعر هاهنا قد بين " اليسار " و " اليمين " ليكشف دلالة القصيدة التي توضح الواقع الأليم الذي يعيشه الوطن، لكونه مستاءً لما حل بوطنه الذي يوزع مرة ذات اليمين ومرة ذات اليسار وما

[1] – سعد الدين التفتازاني، مختصر السعد شرح تلخيص كتاب مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي،مكتبة العصرية، 1431هـ، ص.385-386.

[2]. يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 48.

يحدث فيه من سفك للدماء، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تضارب الآراء والمصالح في وطن اختلفت فيه الأفكار، فكان للطباق الدور البارز في منح الشاعر القدرة على الإفصاح عن أفكاره والمجاهرة بها دون خوف أو قلق.

ويقول أيضا في قصيدة: لا ...

**إيه يا نجمتي الشاردة:**

**أنا لا أرتضي**

**أن تهاجر نحوي –صباح مساء–**

**ألوف النساء،**

**وتهجرني طيلة العمر امرأة**

**واحدة**[1]

طابق الشاعر في هذه المقطوعة بين " الصباح" و" المساء" وقد استخدمت هاتان اللفظتان المتناقضتان لخدمة الموسيقى الخارجية ولتأكيد دلالة إيمان الشاعر بوطنه الذي لن يرض بلدا غيره فهو رافض لفكرة هجرة ألوف النساء نحوه، لأنه لا يريد إلا امرأة واحدة هي " الجزائر " وهنا يظهر لنا طباق آخر وهو بين "ألوف " و " واحدة "، والشاعر ها هنا نلحظه بأنه مؤمن بفكرة أن الإنسان لابد أن يكون له وطن واحد ينتمي إليه، فمهما طال الغياب واللجوء إلى البلدان الأخرى إلا أنه لابد من أن سيكون هناك يوم عنوانه " الرجوع إلى الوطن ".

[1]. يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار ، ص. 64.

وإذا بحثنا في دواوين الشعر الجزائري المعاصر لوجدنا الكثير من الأمثلة من بينهم الشاعر "عز الدين ميهوبي" الذي استطاع هو الآخر الجمع بين الأضداد في نصه من خلال قوله في قصيدة " وتنفس الأوراس " :

**وقصيد .... للراحلين مع الرؤى ظمأى... لمنبعها يطوقها الفم**

**وأنا أموت ... ولست أبحث مرة إن الحياة... مواسم تتكلم** [1]

بنى الشاعر البيت الأخير على العلاقات الثنائية المتضادة، فقد طابق هنا بين " الموت " والحياة " وهذه الثنائية هي أصل الكون لأن الحياة قائمة في الأصل على الصراع بينهما، وهي قضية وجودية الوجود قائم على الصراع بين غريزتي الحياة و" الموت " ومن المتعذر فصل العلاقة بينهما، فالموت هي المصير الحتمي الذي لا مفر منه بعد الحياة، وهذا ما تناسب والحالة التي يبتغي الشاعر التعبير وتصويرها بمداعبته لأذواق المتلقين ومشاعرهم من خلال الجمع بين معنيين متضادتين.

ويقول أيضا في قصيدة " الأميرية " محاولا وضع هزة في نفس المتلقي بفعل نغم موسيقي قوي موافقا لحالته الانفعالية، التي يعبر بها الشاعر عن قضية الأمة الإسلامية وهي "أسر فلسطين ":

**فالقدس تنسج من أحزانها زمنا من الفضيحة صار العهر تقوانا**

**تموت ذلا على أنقاض عزتنا لم يبق وجه يباهي اليوم قحطانا** [2]

[1] . عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص. 14.

[2]. عز الدين ميهوبي في البدء كان أوراس، ص. 45.

يلحظ من خلال البيت الأخير أن الإيقاع الداخلي يتسارع عبر سرعة الطباق الحاصل بين لفظتي ( ذلا ) و ( عزتنا ) التي زادت من وضوح الرؤية للمتلقي، فالشاعر استعان بهذه الألفاظ للتعبير عن المأزق الخطير الذي تمر به الأمة العربية، كما استطاع هذا الشاعر أيضا أن يجمع بين الأضداد في نصه من خلال قوله في قصيدة " النار":

**حط الغراب**

**وسافر العشاق**

**فاحترفت على أجفانهم**

**سبل المسافة** [1]

حصل الطباق بين " الغراب " و " العشاق " فالغراب كما هو متعارف عليه عند الجميع هو دلالة للشؤم والكراهية، وهو يتضاد مع لفظة العشق التي تحمل معاني الحب والحياة، كما يوجد تضاد آخر بين لفظة " حط " و " سافر " والملاحظ أن الأضداد تزاوجت مع بعضها لتكشف المأزق والصراع الدموي الذي تعيشه الأمة العربية الإسلامية.

كما نجد الشاعر " أبا القاسم سعد الله " في قصيدته " احتراق " يحتفي هو الآخر بالطباق إذ يقول:

**ويطوي الفناء صحائف حرب**

**ولن تنطوي صفحة من سلام** [2]

[1]. المصدر نفسه، ص. 141.

[2]. أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص. 128.

توفر هذان السطران على الطباق الذي ساهم في تشكيل الإيقاع الداخلي إذ أن الألفاظ التالية " يطوي " " ولن يطوي " " حرب " " وسلام " تشكل طباقا قائما على الصراع الخفي الذي يوقظ المشاعر والإيحاءات.

والشاعر " عبد القادر رابحي " مثل الشعراء المعاصرين، احتفى هو الآخر أيضا بهذا الفن الإيقاع في بناء كثير من نصوصه الإبداعية من ذلك قوله في قصيدته " أزمنة تصون خوفها ":

**من حماقات محترفي لعبة الينـاصيب**

**الذين ينتشلون جثتهم في الصبـح**

**ويعيدون تصديرها في المسـاء**

**نحو الوطن المتمثل أمام أعينهـم**[1]

وظف الشاعر في هذه الأسطر بنية تقابلية جمعت بين (الصبح) و(المساء) وهو طباق إيجاب، حاول الشاعر من خلاله إثراء وتكثيف المعنى الذي يبتغي تصويره في أبهى وصف مجسدا الحقيقة والواقع، حيث عمد من خلال هذين اللفظين المتضادين إلى تصوير الانفعالات المعبرة عن مكنونات نفسه فهو رافض لتقلبات الواقع السياسي، صباح مساء ويبدو هذا جليا وواضحا من خلال تصوير الشتات الذي تعيشه الأمة الإسلامية.

وعليه يمكن القول أن الشعراء الجزائريين من خلال توظيفهم للكلمات المتضادة هو تأكيد قوي على أنهم كانوا متمكنين من الآليات اللفظية والمعنوية، إلاّ أنّ هذا التوظيف لم

[1]. عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، ص. 19.

يكن بقصد الزخرفة والزينة بل من أجل مهمة محددة للتعبير عن الأفكار والأحاسيس، ولعل ما يمكن تأكيده من خلال ما قيل الدور الفعال الذي يلعبه الطباق في إيضاح الصورة، ومدى قدرته على التأثير على المتلقي وبعثه على التأمل في الألفاظ المتضادة من أجل فهم معناها الإيحائي.

## ج- التصريع:

هو لون من ألوان البديع يتمثل في توافق نهايتي الشطرين في البيت الشعري وقد حظي باهتمام بالغ من طرف النقاد القدماء من ذلك ما قاله " ابن رشيق القيرواني " في تعريف له وهو " غالبا ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته " [1] فيتفق اللفظ الأخير في الصدر مع اللفظ في العجز في الوزن والإعراب والتقفية ويكون غالبا في البيت الأول من القصيدة، وسبب وقوع التصريع في أول الشعر هو " مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور " [2] ليكون بذلك نقطة مميزة للنص الشعري عن النص النثري، ومما لا ريب فيه أن التصريع يعتبر آلية مهمة من الآليات التي تسهم إسهاما كبيرا في تشكيل الموسيقى الداخلية للنص متآزرة مع باقي مكونات بنائه.

ومما يؤكد هذا المعنى ما صرح به حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء عندما قال: "فإن التصريع في أوائل القصائد طلاوة ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعهما لا تحصل لها دون ذلك" [3] بوصفه سمة جمالية تضفي قوة تأثير في نفس

[1]. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، ص. 173.
[2]. المصدر نفسه، ص. 174.
[3]. القرطاجني، منهاج البلغاء، ص. 254.

المتلقي وتثير انتباهه إلى نوع القافية التي اختارها الشاعر في بناء قصيدته ملائمة لدفقاته الشعورية والانفعالية.

أظهر استكشاف البنية الإيقاعية للمتن الشعري الجزائري عدم احتفاء الشعراء المعاصرين كثيرا بهذه القيمة الإيقاعية وخصوصا الدواوين التي تضمنت القصائد الحرة، وهذا ما تجلى لنا بوضوح في ديوان " أرى شجرا يسير" لعبد القادر رابحي حيث لم نسجل فيه أي حضور للتصريع، في حين ورد ذكره بصورة باهتة في ديوان " كاليغولا يرسم غرانيكا الرايس " إذ ورد فيه التصريع ثلاث مرات من ذلك ما قاله في قصيدة " الوردة ":

**أطفأت شمعة**

**مسحت دمعة**

**رسمت وطنا من رغيف**

**وشمت صورة لمدينتها** [1]

نظمت هذه القصيدة على وزن بحر المتدارك، ويبدو جليا منذ الوهلة الأولى توافق السطرين في عدد التفعيلات، ليظهر التصريع بوحدة القافية التي كان رويها صوت التاء، فكانت الألفاظ والمعاني المختزنة في طياتها متوافقة مع الجرس الموسيقي الذي وضفت فيه، حتى يتمكن من توليد صورته الشعرية.

[1]. عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرانيكا الرايس، ص. 06.

أما إذا تفحصنا الدواوين الشعرية التي جمعت في ثناياها بين القصائد العمودية والحرة نلحظ أن هناك مفارقة في توظيف التصريع نذكر من هؤلاء ديوان " تغريبة جعفر الطيار " للشاعر "يوسف وغليسي".

وقد برز التصريع في دواوين الشعراء الجزائريين من هؤلاء نذكر الشاعر يوسف وغليسي في قصيدته " خرافة " يقول الشاعر:

**البرق ما لاحت به لقياك والرعد ما خفقت به ذكراك**

**والوحي ما أوحى غرامك للفتى والسحر ما ساحت به عيناك** [1]

يلحظ أن الشاعر " يوسف وغليسي " قد اعتمد على التصريع لهدف شحن قصائده بأفكاره ومشاعره حتى يتمكن من بثها إلى المتلقي، ومن نماذج القصائد الحرة التي احتفى فيها بهذا الدال الإيقاعي ما قاله في قصيدة " لافتة لم يكتبها أحمد مطر ":

**أتعجب من سلطان أحمر**

**عات فسادا في بلد أخضر !**

**أتقزز منه ...** [2]

وقع التصريع بين كلمة (أحمر) وكلمة (أخضر) وذلك لتوافقهما في الوزن والروي لتخلق هذه الظاهرة الإيقاعية زيادة في التناسب الإيقاعي للنص وإثراء لموسيقاه، ولعل الشاعر قد عمد إلى استخدام التصريع كمركز لإطلاق موجات تعبيرية تحيل على فتح باب التأويل للمتلقي.

[1]. يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 61.

[2]. المصدر نفسه، ص. 69.

أما إذا عرجنا إلى قراءة ديوان " في البدء كان أوراس " للشاعر "عز الدين ميهوبي" نلحظ أن الشاعر قد احتفى به احتفاءً كبيرا في كثير من القصائد المدرجة فيه كما في قوله في قصيدة الأميرية".

**دع القصيدة واقرأ سفرك الآنا ومن جبينك ضع للأرض قرآنا** [1]

وقوله أيضا في قصيدة " طلقة أخرى ":

**لا تقل جئت لأجتر الكلاما دونك الأوراس فاقرأه السلاما** [2]

وقوله في قصيدة ثلاثيات أوراس:

**أأوراس ... يا قبلة للفداء يطوف بها الدهر والشهداء** [3]

الملاحظ أن التصريع من الجماليات التي تسهم في جلاء قدرة الشاعر على بناء نصوصه، فكان أن اعتمد عليه للتعبير عن انفعالاته محدثا ذلك التنوع الإيقاعي الذي يزيد من أنغامه وموسيقاه وليبقى المتلقي متواصلا مع هموم الشاعر التي عبر عنها.

وتأسيسا على ما سبق يمكن القول أن الشعر الجزائري المعاصر آثر شعراءه عدم افتتاح قصائدهم بالتصريع على غرار باقي الشعراء وربما يعود هذا إلى الثورة التي كانت تكابد نفوسهم بغية التحرر من القيود والتقاليد، ولعل كسره لقيد التصريع يمنح له فرصة الانطلاق نحو اختراق آفاق جديدة غير سائدة مع المعطي الإيقاعي المتعارف عليه.

[1]. عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص. 23.
[2]. المصدر نفسه، ص. 25.
[3]. المصدر نفسه، ص. 27.

**د- الترصيع:**

احتفل النقاد القدماء بالأمور التي لها إمكانية زيادة الشعر جمالا ولذة وإيحاءا ومن هذه الأمور الترصيع الذي يقصد به " أن يتوخى تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريق "[1] لكونه ظاهرة شعرية متمثلة في اتفاق جملتين أو أكثر في عدد الكلمات مع اتفاق كل كلمة مع ما يقابلها في الوزن وفي الحرف الأخير مما يجعل أجزاء البيت الشعري الداخلية جملا متوازية متشابهة النهايات كالسجع الذي استعمل في ألسنة البلغاء وهو " اتفاق أواخر الفواصل في الحرف أو في الوزن أو فيهما معا "[2] والنتيجة التي يمكن أن يلحظها الشعرية المعاصرة المتتبع للشعر الجزائري المعاصر أن الدواوين قد ازدانت بهذا الأسلوب بدرجة كبيرة لما يضفيه من تنوع في إيقاع القصيدة كما في قصائد "عز الدين ميهوبي" الذي نجده يقول في قصيدة وطن تائه:

**وطن الجميع .....**

**ولا الجميع سوى التحزب والتقلب**

**تحت ألوية اليمين أو اليسار**

**والحل يعرفه الكبار [3]**

يلحظ في هذه السطر وقوع الترصيع بين الكلمتين المتجاورتين في السطر الثاني بين (التحزب) و(التقلب) إذ تتوافقان في الحرف الأخير وعلى مستوى الوزن، وهذا ما زاد من

[1]. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، ص. 215.

[2]. عبد القادر حسين، فن البديع ، ص. 127.

[3]. عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص. 50.

استمتاع المتلقي وقدرة المبدع على تأكيد المعنى عن طريق الجهر برأيه ومد صوته عاليا معتمدا في ذلك على صوت الباء وهو صوت شديد مجهور من دون خوف أو قلق أو تردد.

وأيضا في قوله:

**أصوغ من الصخر مليون عقد وأرسم للفجر .... باقة ورد** [1]

تمثل الترصيع في هذا البيت الشعري على مستوى كلمة " الصخر " وكلمة " الفجر " إذ أنهما تتوافقان في الحرف الأخير وفي الوزن أيضا.

كما نجد هذا اللون البديعي عند الشاعر يوسف وغليسي موظفا بدرجة كبيرة ومن الباقة العطرة المسماة " تغريبة جعفر الطيار " نقطف بعض الأسطر الشعرية التي احتوت على الترصيع:

يقول الشاعر:

**قلبين في جوف الوطن؟**

**تبا لكل حكومة زرعت مساحتها**

**بألغام التهور والتجبر والتحزب والفتن.** [2]

وجد الترصيع في هذه الأبيات بين كلمتي: " التهور " والتجبر " وقد تعادلتا في الوزن وتوافقت نهاياتهما في المقطع الأخير.

ويقول أيضا في قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا ":

[1]. عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص. 28.

[2]. يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص. 47.

**على حافة الموت أهذي ...**

**فيرتد صوتي إلي ...**

**أطارح بيني ... أغالب حزني ...**

**فيغلبني الدمع ... يجرفني في خراب المدى ...**[1]

وقوله أيضا في قصيدة، خرافة:

**وما التين؟ ما الزيتون؟ ما البد الأمي**

**ن؟ وما الحياة ومن أنا؟ لولاك** [2]

لقد أسهم الترصيع الذي وجد بين الألفاظ " يغلبني " و " ويجرفني " وبين " بيني " و"حزني " في تقوية الكلام وزيادته جمالا مما يدل على قدرة الشاعر في إبراز المعنى وتقريبه إلى ذهن المتلقي.

يقول أبو القاسم سعد في قصيدته " سنلتقي ":

**لا فأس عنده ولا مطر**

**يهدم الجدار .... ينعش القفار**

**ويدفن الحديد والعياء** [3]

[1]. يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار ، ص. 29.

[2]. المصدر نفسه، ص. 61.

[3]. أبو القاسم سعد لله، الزمن الأخضر، ص. 317.

وجد الترصيع بين كلمتي " الجدار " و " القفار " لتوافقهما في الحرف الأخير من جهة ولتوافقهما في الوزن من جهة أخرى وقد دلت هذه الكلمتين على ما للتصريع من دور في ضمان إيقاع داخلي متجانس.

كما وظف عبد القادر رابحي هو الآخر هذا اللون البديعي في قصائده بنسبة كبيرة، ومن ذلك قوله في قصيدته " من ديوان " أرى شجرا يسير":

**والوطن المسلوب؟؟**

**قال:**

**عندما أجاوز المعبر دون أن أخترق الجدار ...**

**أكون قد تركت ما يجول داخل العلبة** [1]

وجد التصريع في قوله: " المعبر " و " الجدار " من خلال التوافق الحاصل في أواخر الكلمة أي على مستوى الصوت الأخير، ما منح القصيدة نغما وجمالا.

وأيضا في قوله في قصيدة: تذكر "

**ها أنت تذكر هذي السماء**

**تذكر ما تذكر المسافر في المنافي**

**ها أنت تذكر هذه الأحجار**

**والأنهار تذكرها** [2]

[1]. عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسر، ص. 84.

[2]. المصدر نفسه، ص. 75.

وجد التصريع بين " الأحجار " و" الأنهار " فهاتين الكلمتين تتوافقان في الصوت الأخير وفي الوزن، والملاحظ أن إيراد التصريع بهذه الصورة زاد من إبداع الدلالة لما له من إيقاع يبعث في النفس المتعة والراحة.

وعليه يمكن القول أن الشعراء الجزائريين وظفوا الموسيقى الداخلية لخلق النغمات والإيقاعات التي تتوا فق مع الإيقاع الخارجي للقصيدة، فكانت الألوان البديعة وسيلة من الوسائل التي اتكأ عليها هؤلاء الشعراء في نسج نصوصهم والألوان البديعية " لا تكون في يد الأديب الماهر مجرد ألفاظا عقيمة خاوية من كل معنى وإنما تتحول على يديه إلى شيء ذي قيمة عظيمة إذا أحسن استخدامها وأتى بها لتؤدي دورا في إفادة المعنى والإيقاع " [1] لإثارة الانفعال والشعور لدى المتلقي.

[1] . عبد القادر حسين، فن البديع، ص. 31.

إنّ الهدف المرجو من هذا البحث هو إثارة جملة من القضايا المرتبطة بالصورة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر في طبيعتها ووظيفتها لفك بعض شفراتها وإماطة اللثام والكشف عن قيمها الجمالية بكل مقوماتها وأبعادها الدلالية، ليحط الفكر بذلك رحاله على مجموعة من النتائج البارزة والمهمة التي ألخصها في النقاط الآتية:

- ✓ إن مصطلح الصورة مصطلح قديم له أصوله المتجذرة في التراث الأدبي، إذ تأسس انطلاقا من مقولة الجاحظ ليتطور بعد ذلك تطورا كبيرا بتطور العلوم والمناهج النقدية.
- ✓ اختلف مفهوم الصورة في النقد القديم عن مفهومها في النقد الحديث، فقد كانت في القديم محصورة في أساليب البيان من تشبيه ومجاز وكناية، أما في النقد الحديث فتعدت ذلك إلى الرمز والأسطورة وغيرها...
- ✓ أضحت الصورة الشعرية من أهم الدعائم الأساسية للشعر، والعمود الفقري الذي تقوم عليه جل القصائد لما لها من علاقة وطيدة بالتجربة الشعرية، فهي مرتبطة ارتباطا وثيقا برؤى وتجارب الشاعر المعاصر.
- ✓ تحمل الصورة في الشعر الجزائري المعاصر أبعادا ودلالات إيحائية تثير المتلقي لمحاولة فك شفراتها بكل ما يملك من طاقات معرفية وحمولات فكرية، فقد صارت النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة فضاءً رحبا مشبعا بالدلالات التي تحتاج قارئا متمرسا قادرا على اصطياد المعاني الحقيقية المحتجبة في النص.
- ✓ تحملت الصورة أعباء المعنى العام للتجربة الشعرية الجزائرية، فعكست انفعالات الشاعر الذي حاول تصوير مشاعره وأحاسيسه من خلال اعتماده على العديد من العناصر المشكلة للصورة، الأمر الذي يُظهر للعيان مدى قدرة وبراعة الشاعر في استحضار صوره الفنية سواء من الواقع أو من الأثر النفسي لتجاربه المختلفة.
- ✓ اغترف الشعراء الجزائريون صورهم الشعرية من الواقع الذي يحتضنهم، فتنوعت مصادر صورهم من خيال وأماكن وشخصيات وأحداث تاريخية، وعناصر طبيعية ...

- ✓ يحتل الخيال مكانة هامة في العملية الإبداعية، فهو القوة الإختراقية الفعالة التي تمنح الشاعر المبدع القدرة على ابتداع صور جديدة مختزنة في مخيلته، فلولا الخيال لما تمكن الشاعر من ابتداع قصيدة حافلة وغنية بالصور.
- ✓ أدرك الشعراء الجزائريون مدى أهمية الصورة البلاغية التقليدية القائمة على التشبيه والاستعارة والكناية، لما لها من دور بارز في تصوير الأحاسيس الدفينة فلا تكاد تخلوا أي قصيدة منها.
- ✓ اتكأ الشاعر الجزائري المعاصر عل توظيف الصورة الحسية أثناء التعبير عن تجاربهم الشعرية، لما تنطوي عليه من طاقات تأويلية ثرية تفتح آفاقا دلالية تستدرج المتلقي إلى الممارسة التأويلية، فالشاعر قد اعتمد على الحواس كوسيلة مهمة في صوغ صوره كون التصوير قائم في ذاته على أساس حسي، ومن هذه الصور: البصرية، السمعية، الشمية، الذوقية، اللمسية.
- ✓ ترتقي القصيدة إلى الصورة الكلية بعدما تستجمع خيوط نسيجها من الصور الجزئية، الأمر الذي يضفي على القصيدة جمالا يأسر روح المتلقي خاصة إذا وردت في أسلوب قصصي.
- ✓ حاول الشعراء الجزائريون المعاصرون إخراج صورهم البيانية عن سياقها المألوف لغرض إضفاء عمق أكبر للمعنى، فولدت صورهم كاشفة عن آلامهم وآلام الوطن وجراحاته خاصة مع ما يواجهونه من تشتت وضياع نفسي كل حسب وضعيته، فكانت الصورة الرمزية هي صاحبة الحظ الأوفر في هذا التصوير.
- ✓ يعتبر الرمز من أبرز الآليات الفاعلة التي استعان بها الشعراء في رسم صورهم أثناء بناء نصوصهم الشعرية، فمن خلال النماذج التي توقفنا عندها يظهر جليا أن جل النصوص الشعرية قامت على إعادة بناء نصوص سابقة تتوافق ورؤاهم المعاصرة والقضايا المراد التعبير عنها، من خلال توليد معاني جديدة من النص الغائب.
- ✓ استعان الشاعر المعاصر بالصورة الرمزية المشبعة بالدلالات الإيحائية العميقة التي تفتح آفاق التأويل، بغية التعبير عن الصراع الذي يكتنف روحه من خلال استدعائه شخصيات تراثية وأسطورية.

- ✓ جنح الشعراء الجزائريون إلى استحضار الأساطير والشخصيات التراثية التاريخية في تشكيل الصورة الشعرية، لأنها القوة الفعالة القادرة على مساعدة الشعراء للإفصاح عن مشاعرهم وأحاسيسهم، والتعبير عن رؤاهم المعاصرة التي يريدون بثها بصورة جمالية إلى الذات المتلقية التي تسهم إسهاما فعالا في الكشف عن المعاني المختزنة واقتناص الدلالات الجمالية التي تنطوي عليها.
- ✓ على الرغم من تنوع المنابع الثقافية والمعرفية للشاعر الجزائري المعاصر إلا أن الصورة ظلت تنهل من نبع القرآن الكريم الذي ما يزال الشعراء يغترفون منه من أجل إضفاء صفة القداسة على نصوصهم الشعرية.
- ✓ لم يتخذ الشعراء الجزائريون موقفا منافيا لنمط القصيدة العمودية ،بل إن جلّ الشعراء نحتوا قصائدهم على النمطين العمودي والحر ،إلاّ أنّ النمط الحر كان له الحظ الأوفر.
- ✓ يختلف مفهوم الإيقاع في الرؤية المعاصرة اختلافا كثيرا عن الرؤية التقليدية، فقد صار عنصرا مهما يولد مع الصورة كما تولد هي معه، إذ عمد الشعراء إلى أساليب متنوعة لإحداث التنوع الموسيقي المرتبط بالحالة النفسية.
- ✓ تمكن الشاعر الجزائري المعاصر من المزاوجة بين الموسيقى والصورة، وذلك من خلال تحطيمه لنظام القصيدة العمودية والجنوح إلى شعر التفعيلة مما ساعده عل التحرر من القيود التي تكبله، لتصبح الموسيقى مرآة عاكسة لنفسية الشاعر، فهي بمثابة السيارة القادرة على نقل أحاسيسه ومشاعره بصورة إيحائية غير مباشرة.

وعلى هذا الأساس فمن البديهي أن يتمكن الباحث من الوصول إلى جماليات الصورة في الشعر الجزائري المعاصر عبر استقراء جلّة من النصوص الشعرية متكئين على عناصرها المتعددة دون أي إهمال لأي عنصر من العناصر أو تفضيل عنصر على آخر.

وأخيرا أتمنى أن أكون قد وفيت حق هذا الموضوع الرحيب ولو بالقدر اليسير.

**والله ولي التوفيق**

**القرآن الكريم**

**أولا: قائمة المصادر والمراجع باللغة العربية.**


1 – **إبراهيم أنيس**: الأصوات اللغوية ، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط.4، 1971.

2 – **إبراهيم أنيس**: موسيقى الشعر،المكتبة الأنجلو المصرية، ط.5، 1981.

3 – **إبراهيم رماني**: الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر،2007

4 – **إبراهيم رماني**: المدينة في الشعر العربي الجزائري 1925-1962، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر، 2002.

5 – **إحسان عباس**: اتجاهات الشعر العربي المعاصر،دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط.2، 1992.

6 – **إحسان عباس**: **فن** الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

7 – **أحمد حسن الزيات**: دفاع عن البلاغة ، عالم الكتب، القاهرة، ط.2، 1967.

8 – **أحمد الدهمان**: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار طلاس، دمشق، ط.1، 1998.

9 – **أحمد ديب شعبو**: في نقد الفكر الأسطوري والرمزي، أساطير ورموز وفولكلور في الفكر الإنساني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس،لبنان، ط.1، 2006.

10 -**أحمد الشايب** :أصول النقد الأدبي ،النهضة المصرية، القاهرة، ط.10، 1994.

11 -**أحمد شيباني**: قراءات في سورة يوسف، منشورات مكتبة الرشاد، الجزائر، ط. 1، 2004.

12 -**أحمد عمر محتار**: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط.2، 1997.

13 -**أحمد عوين**: قراءة النص الشعري الحديث والمعاصر، دار الوفاء دنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط.1، 2009.

14 -**أحمد فشل أحمد**: علم البديع رؤية جديدة، دار المعارف، بيروت، 1996.

15 -**أحمد محمد المعتوق**: اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.1، 2006.

16 -**أحمد محمود الخليل**: في النقد الجمالي"رؤية في الشعر الجاهلي"، دار الفكر، دمشق ،سورية، ط.1، 1996.

17 -**أحمد الهاشمي**: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مطبعة السعادة، مصر، ، ط.2، 1974.

18 -**عبد الإله الصائغ**: الصورة الفنية معيارا نقديا، منشورات دار عصمي، القاهرة، ط.3، 1996.

19 -**أدونيس**: زمن الشعر، دار السيافي، بيروت، لبنان، ط.6، 2005.

20 –**أماني جمال عبد الناصر، خالد الديك:** دلالة الألوان في شعر الفتوح الإسلامية في عصر صدر الإسلام ، مخطط الجامعة الإسلامية، عزة، 1431هـ/2010.

21 –**أميرة حلمي مطر:** فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة.

22 – **أميرة حلمي مطر:** مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، مصر، ط.1، 2013.

23 –**إيميل بديع يعقوب:** المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط.1، 1991.

24 –**بشرى موسى صالح:** الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

25 –**بلحاج كاملي:** أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، دمشق، 2004.

26 –**جابر عصفور:** الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي بيروت،ط.3، 1992.

27 –**جمال حسني يوسف:** صورة النار في الشعر المعاصر(مصادرها– دلالتها ملامحها الفنية،)، دار الإيمان للنشر والتوزيع، 2009.

28 –**جمال الدين بن شيخ:** الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط. 1، 1966.

29 –**جمال عبد الملك:** مسائل في الإبداع والتصوير، دار التأليف والترجمة والنشر والتأليف، ط.1، 1972.

30 –**جهامي جرار:** المصطلحات الفلسفية عند العرب، مكتبة لبنان، بيروت، ط. 1، 1985.

31 –**حازم القرطاجني:** منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح.محمد الحبيب بن خوجة ،تونس، 1966.

32 –**أبو حامد الغزالي:** إحياء علوم الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. 1، 1983.

33 –**حبيب مونسي:** توترات الإبداع الشعري، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط.1، 2001

34 –**حبيب مونسي:** شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، الجزائر، د–ط، 2009

35 –**حسين جمعة:** المسبار في النقد الأدبي، دراسة في نقد النقد، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003.

36 –**عبد الحميد جيدة:** الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت،ط.1، 1980.

37 –**عبد الحميد هيمة:** البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري، دار هومة، الجزائر، ط. 1، 1998.

38 –**عبد الحميد هيمة:** الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، د.ط، 2005.

39 –**أبو حيان التوحيدي:** الامتناع والمؤانسة، تح.هيثم خليفة الطبيعي، المكتبة العصرية، بيروت، ط.1، 2004.

40 –**خالدة سعيد:** حركية الإبداع، دراسات في الإبداع العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط.1، 1979.

41 –**خليل موسى:** الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط.1، 1991.

42 –**رابح بوحوش:** اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2006.

43 –**الراغب الأصفهاني:** المفردات في غريب القرآن، تح. محمد سيد الكيلائي، دار المعرفة، بيروت، د.ت.

44 –**عبد الرحمان تبرماسين:** البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط.1، 2003.

45 –**عبد الرحمان ابن خلدون:** مقدمة ابن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.8، 1424هـ/2002.

46 –**رجاء أبو علي:** الأسطورة في شعر أدونيس، دار التكوين و التأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط.1، 2009.

47 –**رجاء عيد:** لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية،2003.

48 –**ابن رشيق:** العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده ،تح.محمد محي الدين عبد الحميد، ج.1، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007..

49 –**سامي محمد عباينة:** التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط.2، 2010.

50 –**سعد الدين التفتازاني:** مختصر السعد شرح تلخيص كتاب مفتاح العلوم، تح. عبد الحميد هنداوي،المكتبة العصرية، 1431هـ.

51 –**سعد الدين كليب:** البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، منشورات وزارة الثقافة، سورية، 1997.

52 –**سعيد جبر أبو خضر**: التقابلات الدلالية في العربية والانجليزية (تحليل لغوي تقابلي)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط.1، 2008.

53 –**سعيد علوش**: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

54 –**سعيد بن كراد**: السيميائيات ومفاهيمها وتطبيقاتها ،دار الحوار اللاذقية، ط. 2، 2005.

55 –**السعيد الورقي**: لغة الشعر العربي الحديثة، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1979.

56 –**سمير الدليمي**: الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافي العامة ، العراق، ط.1، 1990.

57 –**سيد الحراوي**: العروض وإيقاع الشعر العربي ، سلسلة دراسات أدبية للهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1993.

58 –**سيد قطب**: التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط. 7، 1982.

59 –**سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد**: مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986.

60 –**ابن سينا**: الشفاء الإلهيات، تح.الأب قنواني، سعيد زايد، مكتبة سماحة آية الله العظمى، ط.2، 1433- 2012.

61 –**شريم ميشال جوزيف**: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 1984.

62 –**شفيع السيد**: أساليب البديع في البلاغة العربية، دار غريب للنشر والتوزيع، مصر، 2006.

63 –**شوقي ضيف**: فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، مصر، ط.2.

64 –**شوقي ضيف**: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط.9، د.ت.

65 –**صاحب خليل ابراهيم** : الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام "دراسة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

66 –**صبحي البستاني**: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط.1 ،1986.

67 –**صلاح الدين عبد التواب**: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط.1، 1995.

68 –**صلاح فضل**: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط. 1، د.ت.

69 –**صلاح فضل**: قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق، ط.1، 1997.

70 –**صلاح فضل**: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط.1.

71 –**صلاح يوسف عبد القادر**: في العروض والإيقاع الشعري، ط.1، 1996.

72 –**ضياء الدين بن الأثير**: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، حققه وشرحه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، منشورات دار الرفاعي، الرياض، ج. 1، 1403هـ/1983.

73 –**ابن طباطبا**: عيار الشعر، تح. عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.2، 2005.

74 –**الطاهر المكي**: الشعر العربي المعاصر" روائعه ومدخل لقراءته"، دار المعارف، القاهرة، ط.2، 1983.

75 –**ظاهر محمد هزاع الزواهرة**: اللون ودلالته في الشعر الأردني نموذجا، دار الجامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ، ط.1، 2008.

76 –**عاطف فاضل**: البلاغة العربية للطالب الجامعي، دار الرازي، ط.1، 2002.

77 –**عثمان حشلاف**: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، 1986.

78 –**أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ**: البيان والتبيين، تح.عبد السلام محمد هارون، ج.1، دار الجبل، بيروت، د.ط، د.ت.

79 –**أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ**:الحيوان، دار الفكر، ط.3، ج.3.

80 –**عز الدين اسماعيل**: الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1992.

81 –**عز الدين اسماعيل**: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت، ط.4.

82 –**عز الدين اسماعيل**: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 2007.

83 –**عز الدين ميهوبي**: في البدء كان أوراس، شعر.

84 –**عز الدين ميهوبي**: كاليغولا يرسم غرانيكا الرزّايس، شعر.

85 –**عفيف مهنسي**: علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي، وزارة الأعلام، بغداد، 1972.

86 –**العقاد**: ابن الرومي حياته في شعره، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1984.

87 –**علي البطل**: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الريعان للنشر، الكويت، 1982.

88 –**علي البطل**: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت،ط.2، 1401هـ/ 1981.

89 –**علي جعفر العلاق**: في حداثة النص الشعري دراسة نقدية ، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط.1، 2003.

90 –**علي الجندي**: الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف، 1969.

91 –**علي عشري زايد**: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1417هـ-1997م.

92 –**علي عشري زايد**: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط.5، 2008.

93 –**علي علي الصبح**: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، د.ط، 1996.

94 –**علي صبح**: البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط.2، 1996.

95 –**علي محمد الصلابي**: صلاح الدين الأيوبي وجوده في القضاء على الدولة الفاطمية وتحرير بيت المقدس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط.1،2008 .

96 –**عمر يوسف قادري**: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان، بين الشكل والمضمون، دار هومة، د.ط، د.ت.

97 –**عناد غزوان**: أصداء دراسات أدبية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

98 –**غادة المقدم عدره**: فلسقة النظريات الجمالية، جروس برس، لبنان، ط. 1، 1416، 1996.

99 –**ابن فارس**: معجم مقاييس اللغة، تح.عبد السلام هارون، دار الفكر، ج.3.

100 – **فايز الداية**: جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر دمشق، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط.2، 1996.

101 – **عبد الفتاح صالح**: الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د.ط، 1983.

102 – **أبو الفتح بن جني**: الخصائص، تح.عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.3، 2008.

103 – **فخر الدين جودت**: شكل القصيدة العربية في النقد العربي، دار الآداب، بيروت، 1984.

104 – **الفرابي**: كتاب أهل المدينة الفاضلة، دار المشرق، بيروت، ط.2، 1986.

105 – **فضل سالم العيسى** : النزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية، دار البازوردي العلمية للنشر والتوزيع، الأردن،2006.

106 – **الفيروز أبادي**: القاموس المحيط، ج.1، دار الجبل، بيروت، ط.3، 1994.

107 – **الفيروز أبادي**: القاموس المحيط، ج.1، دار الجبل، بيروت، د.ط، 1968.

108 – **قادة عقاق**: في السيميائيات العربية، قراءة في المنجز التراثي، مخبر النقد والدراسات الأدبية واللسانية، مكتبة الرشاد، الجزائر، 2004.

109 – **عبد القادر حسين**: أساليب البديع في البلاغة العربية، دار الشروق، بيروت، ط.1، 1983.

110 – **عبد القادر رابحي**: أرى شجرا يسير، شعر، منشورات اتحاد ليجوند، الجزائر، ط.1، 2011.

111 – **عبد القادر رابحي**: حنين السنبلة، شعر،منشورات الاختلاف، الجزائر،ط. 1، 2004.

112 – **عبد القادر رابحي**: السفينة والجدار، شعر،منشورات ليجوند، الجزائر، 2009.

113 – **عبد القادر رابحي**: الصعود إلى قمة الونشريس، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط.1، 2004.

114 – **عبد القادر الرباعي**: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.2، 1999.

115 – **عبد القادر الرباعي**: الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار جرير، ط.1، 2009.

116 – **عبد القادر فيدوح**: الجمالية في الفكر العربي منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.

117 – **عبد القادر القط**: الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، مكتبة الشباب، د.ط، 1988.

118 – **أبو القاسم سعد الله**: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط.1، 2006.

119 – **أبو القاسم سعد الله**: الزمن الأخضر، عالم المعرفة، الجزائر، ط.3، 2010.

120 – **عبد القاهر الجرجاني**: أسرار البلاغة، تح.محمد الفاضلي، دار الأبحاث، الجزائر، ط.1، 2007.

121 – **عبد القاهر الجرجاني**: دلائل الإعجاز، مطبعة المدني، القاهرة، ط.3، 1992.

122 – **قدامة بن جعفر**: نقد الشعر، تح.عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.

123 – **قدور عبد الله ثابتي**: سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار غريب للنشر والتوزيع، وهران.

124 – **القزويني**: الإيضاح في البلاغة، تح. إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط.1، 2003.

125 – **ابن كثير**: تفسير القرآن العظيم،ج.1، دار الفكر، بيروت، 1401هـ .

126 – **كمال حسن البصير**: الصورة الفنية في البيان العربي، المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987.

127 – **كمال أبو ديب**: في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة وعلم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، ط.2،بيروت،1981.

128 – **عبد الله راجع**: القصيدة المغربية المعاصرة، نشر عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1988.

129 – **عبد الله ركيبي**: الأوراس في الشعر العربي ودراسلت أخرى، الجزائر، 1983.

130 – **عبد الله عساف**: الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، دار دجلة سورية، ط. 1، 1996.

131 – **عبد الله العشي**: أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، ط.2، 2009.

132 – **عبد الله الغذامي**: الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.6، 2006.

133 – **ماهر دربال**: الصورة الشعرية في ديوان "أنشودة المطر"، قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، د.ط، د.ت.

134 – **مجدي وهبة، كامل المهندس**: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط.2، 1984.

135 – **محمد إبراهيم أبو سنة**: تأملات نقدية في الحديقة الشعرية قراءات ودراسات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1989.

136 – **محمد بنيس**: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توبقال، الدار البيضاء، ط.2، 1996.

137 – **محمد حسن جبل**: المختصر في أصوات اللغة العربية، مكتبة الآداب القاهرة، ط.7، 2002.

138 – **محمد بن حسن عثمان**: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 2004.

139 – **محمد حسن عبد الله**: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1981.

140 – **محمد حماسة عبد اللطيف:** الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

141 – **محمد زكي العشماوي:** الأدب وقيم الحياة المعاصرة، الهيئة المصرية العامة، 1979.

142 – **محمد زكي العشماوي:** فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980.

143 – **محمد زكي العشماوي** : الأدب وقيم الحياة المعاصرة، الهيئة المصرية العامة، 1979.

144 – **محمد صابر عبيد:** القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

145 – **محمد صابر عبيد:** مرايا التخييل الشعري، عالم الكتب الحديث، عمان الأردن،ط.1، 2006 .

146 – **محمد الصالح خرفي:** هكذا تكلم الشعراء، منشورات جامعة جيجل، ط. 1، 2004.

147 – **محمد علي أبو ريان:** فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، د.ط، 1993.

148 – **محمد علي كندي:** الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السياب ونازك والبياتي،دار الكتاب الجديدة، لبنان، ط.1، 2003

149 – **محمد العيد:** إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل. لغوي أسلوبي، دار المعارف، القاهرة، ط.1، 1988.

150 – **محمد غنيمي هلال:** الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط.5.

151 – **محمد غنيمي هلال:** الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت.

152 – **محمد غنيمي هلال:** النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ط. 6، 2005.

153 – **محمد كمال الدين:** الأدب والمجتمع، مطابع الدار القومية للطباعة والنشر، د.ط، 1962.

154 – **محمد لطفي اليوسفي :** في بنية الشعر العربي المعاصر، السياب سعيدي يوسف، درويش، أدونيس أنموذجا، سراس، تونس.

155 – **محمد مجدي الحزيري:** . نظرة جديدة إلى فلسفة الفن عند العقاد، المطبعة الفنية الحديثة، طنطا، 1993.

156 – **محمد مرتاض**: مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، 1998.

157 – **محمد مصطفى أبو شوارب**: علم العروض وتطبيقاته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط.1، 2004.

158 – **محمد مفتاح**: تحليل الخطاب الشعري( استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.3، 1992.

159 – **محمد مندور**: الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1979..

160 – **محمد مندور**: في الأدب والنقد: دار نهضة مصر، القاهرة، 1988.

161 – **محمد مندور**: النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت.

162 – **محمد عبد المنعم خفاجي**: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، د.ط، د.ت.

163 – **محمد صابر عبيد**: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

164 – **محمد صابر عبيد:** مرايا التخييل الشعري،عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط.1، 2006.

165 – **محمد الصالح خرفي:** هكذا تكلم الشعراء، منشورات جامعة جيجل، ط. 1، 2004.

166 – **محمد ناصر:** الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، ط.1، 1986.

167 – **محمد الهادي بوطارن:** رمضان حمود شاعر التقليد والتجديد، الملكية للنشر والتوزيع، عاصمة الثقافة العربية، ط.1، 2007.

168 – **محمد الهادي الطرابلسي:** خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، د.ط، 1981.

169 – **محمد الولي:** الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط.1، 1990.

170 – **محي الدين صبحي:** النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، دراسات مترجمة، الدار العربية للكتاب، 1988.

171 – **مدحت سعد محمد الحيارة:** الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1984.

172 – **المرزوقي**: شرح ديوان الحماسة، تح. عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط.1، 1991.

173 – **مصطفى الصاوي الجويني**: البلاغة العربية، منشأة المعارف، د.ط، 1985.

174 – **مصطفى ناصف**: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط.3، 1996.

175 – **عبد الملك مرتاض**: قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات دار القدس، الجزائر، ط.1، 2009.

176 – **عبد الملك مرتاض**: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، وهران، 2000.

177 – **عبد الملك مرتاض**: نظرية البلاغة، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، الجزائر،ط.2، 2010.

178 – **ممدوح حقي**: العروض الواضح، دار الحياة، بيروت، 1974.

179 – **منصور قيسومة**: الأدب الحميم في النثر العربي الحديث، الدار التونسية للطباعة، تونس، 2012.

180 – **ابن منظور**: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط.3، 1994..

181 – **نادر مصاروة** : شعر العميان الواقع المعاني الخيال والصورة الفنية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 2008.

182 – **نازك الملائكة** : قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت،ط.4، 1962.

183 – **ناصر لوحيشي**: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011.

184 – **نوارة ولد أحمد**: شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر، 2008.

185 – **هاشم صالح**: الشافي في العروض والقوافي: دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1994.

186 – **هلال جهاد**: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، 2007.

187 – **أبو الهلال العسكري** : الصناعتين، تح.علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط.1، 1371هـ/ 1952..

188 – **وحيد صبحي كبابة**: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، منشورات إتحاد كتاب العرب، 1999.

189 – **يحي الجبوري**: الحنين والغربة في الشعر العربي ، دار مجداوي، عمان، ط. 1، 2008.

190 – **يوسف وغليسي**: تغريبة جعفر الطيّار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط.2، 2003.

191 – **يونس عيد سعد** : التصوير الجمالي في القرآن الكريم، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط.1، 2006.

**ثانيا: قائمة الكتب المترجمة.**

192 – **أرسطو طاليس**: الخطابة، تح.عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ط، 1979.

193 – **أرسطو طاليس**: فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، د.ت.

194 – **أفلاطون**: محاورة فايدروس لأفلاطون عن الجمال، تر.أميرة حلمي مطر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 2000.

195 – **إيمانويل كانط**: نقد ملكة الحكم، تر.سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بيروت، ط.1، 2009.

196 – **بيير جيرو**: الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط.2.

197 – **رينيك ويليك أوستن وارين** : نظرية الأدب، تر.عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1412هـ-1992م

198 – **س. بيتروف**: الواقعية النقدية في الأدب، تر. شوكت يوسف، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط، 2012.

199 – **سيسيل دي لويس**: الصورة الشعرية، تر.أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مراجعة: عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد، العراق، 1982.

200 – **غاستون باشلار**: شاعرية أحلام اليقظة، تر.جورج سعد، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط.1، 1411هـ/1991.

201 – .**فريديريك هيجل**: علم الجمال وفلسفة الفن، تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، ط.1، 2010.

**ثالثا: الدوريات والمجلات.**

202 – **أحمد حيدوش**: القصيدة العربية وتوطين الحداثة، مجلة الموقف الأدبي، سورية، العدد 163، 2009.

203 – **أحمد العياضي**: تجليات المقدس الديني في الشعر الجزائري المعاصر، دراسة فنية، مجلة العلوم الاجتماعية، العدد 347، 19 ديسمبر 2014.

204 – **أحمد قيطون:** مساءلة التاريخ في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الأثر، العدد 12، جانفي 2014.

205 – **بوخاتم مولاي علي:** منهجيات محمد مفتاح السيميوطيقية وصيرورتها في مشروعه النقدي السلالي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر، العدد4، 2005.

206 – **جميل علي السورجي:** مفهوم الجمال في الفكر الإسلامي، مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية، العدد 20 رمضان 1433هـ الموافق أغسطس 2012، العراق.

207 – **جهاد عقيل:** ألوان مكتوبة، مجلة الموقف الأدبي، دمشق سوريا، العدد 362، 2001.

208 – **رائد جرادات:** بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر) نازك الملائكة أنموذجا، مجلة دمشق، المجلد 29، العدد(1+2)، 2013.

209 – **شعبان بن بوبكر:** شعرية الأرض في شعر حسين العوري، الحياة الثقافية، عدد165، تونس، 2007.

210 – **شميسة غربي:** السيمات الفنية عند المقري في نفح الطيب، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، العدد06، 2007.

211 – **شيماء عثمان محمد:** الصورة الحسية في شعر فهد العسكري، مجلة أبحاث البصرة، المجلد: 36، العدد01، 2011.

212 – **عيسى بودوحة:** الصورة الفنية في النقد العربي بين القديم والحديث، جامعة أم البواقي.

213 – **عبد القادر فيدوح:** البحث العقلي في الجمالية العربية، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 63، ذي القعدة 1416، أبريل 1996.

214 – **مجلة فصل الخطاب** ، دورية أكاديمية محكمة يصدرها مخبر الخطاب الحجاجي، أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر، جامعة ابن خلدون، تيارت، ع. 3، أفريل،د.ط، 2013.

215 – **محمد بلوحي:** اللغة الشعرية للشعر الجاهلي في ضوء الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، دار الغرب للنشر والتوزيع، العدد 2002.

216 – **محمد علي غوري:** مدخل إلى نظرية الجمال في النقد العربي القديم، مجلة القسم العربي، جامعة فيجار لاهور، باكستان، العدد 18، 2011.

217 – **معاش حياة:** جمالية الصورة الشعرية في قصيدة المديح النبوي، مجلة الأثير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 26 سبتمبر 2016.

218 – **نعيم اليافي**: الصورة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الموقف العربي، العدد 255، دمشق، 1992.

219 – **نور الدين صبار**، قراءة في المستوى الدلالي للنص القديم( الكناية أنموذجا)، مجلة الموقف الأدبي، العدد 381، 2003.

220 – **هنا رضوان**: الميثولوجيا عند العرب، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 88، 89، 1991.

**رابعا: الرسائل الجامعية:**

221 – **أحمد حاجي**: اللغة الشعرية العربية عند أبي حمو موسى الزياني، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي القديم، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، 2008- 2009.

222 – **عبد القادر العشابي**: جمالية المشهد في الإبداع الشعري مقاربة للمشهد الشعري عند الشابي، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في النقد المعاصر، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، كليه الآداب والعلوم الإنسانية، 2007، 2008.

## رابعا: الكتب الأجنبية.


**1-** Algerdas julien Greimas el josef courtés , sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage classiques hachette, German, paris.

**2-** E.F.K. Gilbert & Hkuhn, Ahistory of Esthetics, new York, 1939,ch.III.

**3-** Jean paul Sarter : L'imaginaire, ed.Nagel, paris, 1949.

**4-** PAUL ROBET: dictionnaire de lange de française , (7 tomes) ,SOCIéTé DE NOUVEAU LETTRE PARIS 1975 .

| | |
|---|---|
| **إهداء** | |
| **كلمة شكر** | |
| **مقدمة:** | أ-ج |
| **مدخل: ماهية الجمال** | 25-1 |
| **الفصل الأول: إشكالية الصورة بين المفهوم والمصطلح** | 73-28 |
| 1 - مفهوم الصورة في اللغة والقرآن الكريم | 27 |
| 2 - مفهوم الصورة اصطلاحا | 29 |
| 3 - الصورة في النقد العربي القديم | 30 |
| 4 - الصورة في النقد العربي الحديث والمعاصر | 39 |
| 5 - الصورة في النقد الغربي | 51 |
| 6 - عناصر الصورة | 61 |
| 7 - وظيفة الصورة | 69 |
| **الفصل الثاني: تمظهرات الصورة في الشعر الجزائري المعصر:** | 137-75 |
| 1 - الصورة المركبة/ الكلية | 75 |
| 2 - الصورة البلاغية | 85 |
| 1 -الصورة التشبيهية | 86 |
| 2 -الصورة الاستعارية | 96 |
| 3 -الصورة الكنائية | 104 |
| 3 - الصورة الحسية: | 114 |
| 1 - الصورة البصرية | 116 |
| 2 - الصورة السمعية | 123 |
| 3 - الصورة الشمية | 127 |
| 4 - الصورة الذوقية | 130 |
| 5 - الصورة اللمسية | 135 |

| | |
|---|---|
| **الفصل الثالث: الصورة الرمزية في الشعر الجزائري المعاصر:** | 189-140 |
| 1 - الرمز الديني | 145 |
| 2 - الرمز التاريخي | 152 |
| 3 - الرمز الشخصي | 162 |
| 4 - الرمز الأسطوري | 166 |
| 5 - الرمز اللوني | 177 |
| **الفصل الرابع: الصورة الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر:** | 248-192 |
| 1 - الإيقاع الخارجي: | 196 |
| 1 - الوزن | 197 |
| 2 - القافية | 215 |
| 2 - الإيقاع الداخلي: | 226 |
| 1 - الجناس | 227 |
| 2 - الطباق | 233 |
| 3 - التصريع | 240 |
| 4 - الترصيع | 244 |
| **خاتمة:** | 251 |
| **قائمة المصادر والمراجع:** | 283-256 |
| **الفهرس:** | 286 |

التلخيص:

يسعى هذا البحث الموسوم بـ "جماليات الصورة في الشعر الجزائري المعاصر" عبر فصوله الأربعة إلى محاولة الكشف عن آليات توظيف الشعراء الجزائريين للصورة في الإبداع الشعري، إذ استهلت هذه الدراسة بمقدمة وتليت بمدخل تعرضنا فيه لمفاهيم الجمال ثم أربعة فصول لتختتم بخاتمة كانت عبارة عن حوصلة لما قدم في هذا البحث.

وقد خصصنا حديثنا في هذه الدراسة على الصورة التي تعتبر من أبرز الأسس الجوهرية الثابتة التي يقوم عليها بناء صرح النص الشعري الجزائري المعاصر، حيث شكلت ملمحا فنيا جماليا يساهم في تصوير الحالة الانفعالية لذات المبدع الشاعرة.

**Résumé :**

A travers ses quatre chapitres, la présente recherche intitulée *"L'esthétique de l'image dans la poésie algérienne contemporaine"* cherche à découvrir les mécanismes de l'emploi des figures de style par les poètes algériens dans la créativité poétique. L'étude débute par une introduction et un prélude aux concepts de beauté ensuite par quatre chapitres et enfin une conclusion qui récapitule les résultats de la recherche.

Dans cette étude, nous nous sommes consacrés à l'image poétique, qui est l'un des fondements les plus fondamentaux sur lesquels repose la construction du texte poétique algérien contemporain. Une telle figure de style est une caractéristique artistique esthétique qui contribue à dépeindre l'état émotionnel du poète.

***Mots-clés:*** *Image poétique - poètes algériens - image rhétorique – image symbolique*

**Abstract:**

Through its four chapters, the present research paper entitled *"The aesthetics of the image in contemporary Algerian poetry",* seeks to come across the mechanisms of Algerian poets' employment of the stylistic devices in poetic creativity. It started an introduction and then a prelude to the concepts of aesthetics in addition to four chapters and a digest to conclude the work.

In this study, we have devoted the large part to the poetic image which is one of the most elemental foundations on which the construction of the contemporary Algerian poetic text is based. As such, it represented an aesthetic artistic feature that contributes to portraying the emotional state of the poet.

***Keywords:*** *Poetic image - Algerian poets - rhetorical image –symbolic image*