الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي –

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

بلاغة الصورة الشعرية في ديوان أجراس الشجن لعمر طرفي

مذكرة معدة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة: منال دقعة

إشراف الدكتور: عبد الحميد جريوي

اللجنة المناقشة

الأستاذ	الصفة	الجامعة
د. هواوي نهيان	رئيسا	حمّه لخضر
د. جريوي عبد الحميد	مشرفا ومقررا	حمّه لخضر
أ. بن عمر سهيلة	مناقشة	حمّه لخضر

الموسم الجامعي:1437/1436هـ – 2016/2015

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي –

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

بلاغة الصورة الشعرية في ديوان أجراس الشجن لعمر طرفي

مذكرة معدة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة: منال دقعة

إشراف الدكتور: عبد الحميد جريوي

اللجنة المناقشة

الأستاذ	الصفة	الجامعة
د. هواوي نهيان	رئيسا	حمّه لخضر
د. جريوي عبد الحميد	مشرفا ومقررا	حمّه لخضر
أ. بن عمر سهيلة	مناقشة	حمّه لخضر

الموسم الجامعي:1437/1436هـ – 2016/2015

بسم الله الرحمن الرحيم

شكـــر وعرفـــان

أول ما أفتتح به هذا العمل هو الحمد والشكر لله عز وجل الذي أنعم عليَ بنعمة العقل وألهمني إلى ما فيه الخير والفلاح طيلة مشواري الدراسي.

أتقدم بآيات الشكر والعرفان للأستاذ المشرف الدكتور عبد الحميد جريوي على مجهوداته المبذولة لكي ترى هذه الدراسة النور.

كما أتقدم بجزيل الشكر لكل عمال مكتبة كلية الآداب واللغات وأساتذة تخصص الآداب بما فيهم أعضاء لجنة المناقشة الذين تحملوا مشقة قراءة هذا العمل المتواضع وتصويبه.

كما لا يفوتني أن أتقدم بجزيل الشكر والامتنان لمكتبة السلام (آدم وسليم) على مجهداتهم في تنظيم وإخراج الدراسة بأحسن حلة والشكر موصول إلى كل من قدم لي يد المساعدة من قريب أو بعيد ولو بنصيحة أو توجيه.

المقدمة

مقدمة

قام الشعر منذ عصوره القديمة على كيفية التشكيل والتصوير، فهما الجوهر الثابت والدائم في الشعر، وقد كانت الكلمة بالنسبة للشاعر القديم هي مصدر الطاقة الشعرية ذات الوظيفة توضيحية فأتت الصورة عندهم مبنية على أساس التطابق بين المشبّه والمشبّه به ومناسبة المستعار منه للمستعار له.

لذلك سعى الشعراء الحداثيون إلى توظيف لغة متجاوزة المستوى النفعي إلى المستوى التداولي، و اللغة العادية لا تستطيع الوصول لذلك المستوى من التعبير الشعري، ما جعلهم يلجأون لاصطناع وسائل يستطيعون من خلالها تحميل اللغة مالا تقدر، اصطناع لغة لها القدرة على البوح فاللغة الخطابية لا تستطيع فعل ذلك، وقد توسلوا في طريقهم للوصول لمبتغاهم الإيحاء الذي كان مسايرا لهم فلم يكن ذلك كافيا بل حاولوا الوصول إلى النغمة الناشزة التي تكمن داخل الوجدان و الامساك بها ومعرفة خباياها، ومن هنا كانت الصورة الشعرية هي الصرح الذي يتجلى فيه عمق الرؤية الشعرية فهي التي تختزل البعد الفكري للشاعر أثناء بوحه، ولأنّ الشعر شكل من اشكال التعبير الفنّي وجب على القصيدة أن يتأسس على كم من الصور التي تقدم رؤى وافكار إلاّ أنّنا سنركز في دراستنا

المعنونة بـ: **"بلاغة الصورة الشعرية في ديوان اجراس الشجن لعمر طرافي"**

على الدور البلاغي الذي تؤديه الصورة الشعرية، سيقول قائل كيف الدور البلاغي في الصورة الشعرية؟ لا نقصد بالبلاغة علم المعاني أو البيان أو علم البديع، وإنّما نقصد بها التركيز على جانب الجمالي للغة المجازية واللغة الشعرية أي محاولة إدراك للقيمة الفنية للصورة في سياق النص، دورها والوظيفة التي تمارسها في النص، في ديوان اجراس الشجن. أمّا عن أسباب اختيارنا لبلاغة الصورة الشعرية في ديوان أجراس الشجن موضوعا للدراسة فقد تراوحت بين الأسباب الذاتية والموضوعية

أمّا الدوافع الذاتية فقد تمثّلت في:

1. الشعور بالمسؤولية تجاه أدبنا وأدباءنا الجزائريين وخاصة المعاصرين فنحن لا نرى الكثيرين منهم الذين حظيت إبداعاتهم بالنقد والدراسة وهذا لا يشمل جنس الرواية طبعا.
2. الوقوف عند التقييم العلمي بعد إتهام أدبنا بالركاكة والسقوط في حفرة التقليد.
3. الميل لمثل هذه الدراسات لسد بعض الفراغات في مرافقة النقد والدراسات للإبداع.

أمّا عن الدوافع الموضوعية فقد تمثّلت في:

1. جدّة الموضوع ففي حدود علمنا هذه أول دراسة أكاديمية تفرد لتدرس الصورة الشعرية في ديوان أجراس الشجن.
2. بما أنّ الصورة تنتج عن طاقة إبداعية هائلة عند الشاعر، فهذا يجعلها صالحة لدراسة جوهر الشعر.

وللإلمام بجميع جوانب البحث والوصول لمكنوناته قمنا بطرح الإشكالية التالية:

فيما تمثلت الصورة في ديوان أجراس الشجن؟

وقد تفرّعت عنّها بعض الاشكاليات هي:

- ✓ ما هو المنهج الذي اتبعه الشاعر في انتاج ونسج صوره ـ وتتعرّف الدراسة على ذلك ـ من خلال الديوان؟
- ✓ ماهي الطريقة التي سلكها الشاعر في جعل الصورة مترابطة بينها؟

وللإجابة على هذه الأسئلة انتهجت الدراسة الخطة الآتية:

مقدّمة وفصلين وخاتمة وقائمة للمصادر والمراجع.

تطرق البحث في **الفصل الأول** للبحث في مفهوم الصورة الشعرية من خلال تصور البلاغيين والنقاد القدماء في محاولتنا للتأصيل لها، ثمّ تعريفها عند الحداثيين ونظرتهم للمفهوم التراثي، وقد تطرقت الدراسة للبحث في أدوات تشكيلها الجمالي والفني، على مستوى الخيال واللغة الشعرية ثمّ الإيقاع.

وفي **الفصل الثاني** تطرقت فيه الدراسة لتحليل الديوان وذلك من خلال مجموعة من الخلفيات فقد تحدّث فيه عن المصادر التي نهل واستقى الشاعر منها مادته الأولية لتكوين صورته الشعرية وقد حدّد البحث وسائل تشكيل الصورة في الديوان التي أخذت طابعا حداثيا، كما تطرق للبحث عن أنماط الصورة فيه وفق ما تقتضيه القصائد.

متبوعا **بخاتمة** تلخص وتسرد أهمّ النتائج التي توصل إليها البحث والتي تصبّ في موضوع الصورة الشعرية.

وقد استندت الدراسة على عدّة دراسات التي ساهمت في بلورة فكرة البحث أهمّها: ديوان أجراس الشجن لعمر طرافي، الذي يعتبر نواة الدراسة، و يأتي في مقدّمة الكتب النقدية التي اعتمدت عليها الدراسة "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب" لجابر عصفور الذي كان ضمّنه آراء لأهمّ النقاد فيما يخص مصطلح الصورة، و"الصورة الفنية في شعر علي الجارم" لإبراهيم الزرزموني، كما اعتمد البحث كتاب "البنيات الاسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر" لعبد الحميد هيمة ونذكر أيضا كتاب "التصوير الفنّي في شعر محمود حسن إسماعيل" لمصطفى السعدني.

وقد انتهجت الدراسة المنهج الأسلوبي لملائمته للنصوص فهو يقوم بمحاورتها وتحليلها دون مراعاة الاحكام المسبقة الجاهزة، كما استعانت الدراسة بالمنهج التاريخي في متابعته لمسار التأصيل لمصطلح "الصورة" والمنهج الجمالي الذي يبين موطن الجمالية في الصورة.

وكأي عمل فقد واجهت البحث عدّة صعوبات والتي تخص جانب موضوع الدراسة وهو الصورة الشعرية وذلك لتشعبّ الآراء فيه سواء العربية كانت أو الغربية والقديمة والحديثة، ما يحتّم على الباحث محاولة الإلمام بجميع جوانبها، صعوبة دراسة الصورة الشعرية بمعزل عن العناصر الفنّية الأخرى ويمكن اعتبار صعوبة فهم الديوان، والتشويش الذي افتعله الشاعر في قصائده في تخييله الغرائبي يجعل دارسه يرتبك وخاصة في مزاوجته بين القصيدة العمودية والقصيدة المعاصرة.

وفي الأخير لا يسعني سوى واجب تقديم الشكر الجزيل لكلّ من ساندني من بعيد أو قريب وخاصة لكل من ساندني معنويا في إتمام هذا البحث، وأتوجه لأستاذي المشرف الدكتور "عبد الحميد جريوي" بعظيم الشكر وخالص الامتنان، وذلك لما جاد علينا بنصحه وعلمه وتعامله، كما لا يفوتني أن أتقّم بجزيل الشكر لعمال مكتبة كلية الآداب واللغات الذين سهروا على توفير المادة التي تخدمنا، وفي الأخير أرفع امتناني لأساتذة قسم اللغة العربية الذين سارو معنا طيلة مشوارنا العلمي.

منال في 17ماي2016.

الفصل الأوّل

المبحث الأول: مفهوم الصورة الشعرية.

- في النقد القديم

- عند الغرب

- في النقد العربي الحديث

المبحث الثاني: أهمية الصورة الشعرية.

- وظائف الصورة الشعرية

- خصائصها

المبحث الثالث: أنواع الصورة الشعرية.

المبحث الرابع: آليات تشكيل الصورة الشعرية.

المبحث الأول: مفهوم الصورة الشعرية

لقد ظل مفهوم الصورة الشعرية يمثل المحور الأساسي الذي تدور حوله محاولات فهم أسرار الفعل الابداعي حيث تشير أهم الدراسات التي تناولتها بالبحث إلى أهميتها في البناء الشعري وتشكلات القصيدة فهي "الجوهر الثابت والدائم فيها"[1] ويتوسل بها الشاعر للتعبير عن رؤاه ومشاعره وانفعالاته فهي كما يراها محمد غنيمي هلال "جزء من التجربة "[2] حيث يتم من خلالها تجسيد المعني توضيحه فهي القالب الذي يصب فيه الشاعر افكاره ومعانيه وعواطفه "لأن الشعر قائم على الصورة الشعرية ومبني عليها ولكن استعمالها قد يختلف من شاعر إلى آخر كما أنّ الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في استعماله لها"[3]، ولقد اكتسبت الصورة الشعرية أهمية وبدا الوعي بها وبعلاقتها بالتجربة الشعرية لتصبح عضو فعالا فيها كما يمكن اعتبارها "الأداة الرئيسية لخلق عالم جديد نحلم به ونحله محل العالم القديم"[4].

وتعتبر الصورة الشعرية مصطلحا حديث النشأة صِيغ تحث التأثر بمصطلحات النقد الغربي في ظل المذهب الرومانسي ونظرية كولردج في الخيال رغم أن المشكلات التي يتناولها ي قديمة و هذا ما ذهب اليه جابر عصفور في أنّنا لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي و النقدي عند العرب ولكن القضايا التي يثيرها المصطلح الحديث موجودة في التراث وترجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية بالفن الأدبي وان تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام و الاحاطة بالصورة الشعرية ندرك مدى تشعب مفهوم الصورة الشعرية ومدى تعنتها ونستحضر هنا مقولة سيسيل دي لويس" عندما ننغمس في الحياة

---

(1) جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، ط3،المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992،ص7.

(2) محمد غنيمي هلال ،**النقد الادبي الحديث**، ط1،دار العودة بيروت، 1982ص410.

(3) إحسان عبّاس، **فن الشعر**، ط3،دار الثقافة، 1955، ص 230.

(4) احمد درويش، **في النقد التحليلي في القصيدة المعاصرة**، (د ط)مكتبة النهضة المصرية، 1989ص185.

الغامضة للصورة الشعرية فتلك عقوبة لمحاولتنا سير غور الصورة بإمعان والطوف على سطحها والعزاء الوحيد لنا هو ان الشعراء كانوا هناك قبلنا."

ويكاد يكون هناك اجماعا على صعوبة ايجاد تعريف شامل للصورة ولعل هذه الصعوبة كامنة في المصطلحات الأدبية جمعيا،، فالوصول الى معنى الصورة الشعرية "ليس باليسر الهين ومن قال غير ذلك فقد خفيت عنه اسرار اللغة وكوامنها المستترة وروحها المتجددة وليس لما كان عند المناطقة حدود جامعة ولا قيود مانعة"[1] وذلك لشمولية المصطلح لأنّ لها "دلالات مختلفة وترابطات متشابكة وطبيعة مرنة تأبى التحدي الاحادي المنظّر او التجديد "[2] كما وأنّها تضم الأشكال البلاغية التصويرية، من تشبيه واستعارة ومجاز ورمز وأسطورة.

وقبل حديثنا عن الصورة الشعرية نعرّج أولا على تحديد مفهوم البلاغة؟

مفهوم البلاغـــة:

كثيرا ما تصادفنا في دراستنا للشعر القديم ألفاظ تدعو للغرابة، ولكن ذلك ليس بالشيء، فالعرب كانوا في أحايين كثيرة يقومون بالخروج عن باب اللغة النفعية، فتجعل منها تلك الصورة ذات معنى

أ ـ لغـــة: جاء في لسان العرب بلغ الشيء، أي وصل وأبلغه أي بلّغه، والبلاغة هي الفصاحة.[3]

---

[1] علي الصبح, **الصورة الادبية تاريخ ونقد**، (د.ط)، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة(د.ت)، ص 5.

[2] بشرى موسى صالح، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**،ط،1المركز الثقافي العربي بيروت 1994ص19.

[3] ابن منظور، **لسان العرب**، ج2، ص143.

ب ـ اصطلاحا:

ويعنى بها "وضع الكلام في موضعه من طول واجاز، وتأدية المعنى اداء واضحا، بعبارة صحيحة وقد قيل أنّ اول م ذُكّر من معنى البلاغة كان في سؤال معاوية بن ابي سفيان "لصحّار بن عيّاش" حين سأله معاوية "ما هذه البلاغة فيكم" فقال " شيء تجيش به صدورنا، فنقذفه على ألسنتنا، فقال معوية وما تعدّون البلا غ فيكم؟ قال الإيجاز، قال معاوية وما الإيجاز؟ قال أن تجيب فلا تبطئ، وتقول فلا تخطئ"[1] وقد سُئل ابن المقفع" ما البلاغة" فقال: البلاغة اسم جامع لمعاني تجري في وجوه كثيرة فمنها ما يكون في السكوت ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها بكون جوابا ومنها ما يكون ابتدأ ومنها ما يكون شعرا، ومنها ما يكون سجعا وخطابا، ومنها ما يكون رسائل. فعامة ما يكون من هذه الأبواب الوحي فيها والإشارة لمعدنها والإيجاز هو البلاغة"[2]

أمّا أبو هلال العسكري فقد رأى بأنّ البلاغة هي كلّ ما تبلغ به المعنى قلب السامع، فتمكنّه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة.

أ ا النقاد المعاصرين فإنّهم ذهبوا لإعطاء مفهوم آخر للبلاغة العربية فقد أقرّوا أنّها تعني "بلاغة الأحوال المطابقة للمقام مع تدرّج الزمان والمكان ليتمّ التوصيل والتأثير ونقل ما نفس المتفنّن إلى المتلقي بتأثيره، وبهذا نعرف دلالات المصطلحات في تنوعها في علم البيان، وسنسترشد بالمعاني في علم المعاني، ونربط بين الحسّ المعنوي واللفظي في صورة

---

[1] سميح أبو مغلي، **دروس في علم العربية**، ط1، دار الفكر للنشر، عمان الاردن،2000، ص115.

[2] الجاحظ، **البيان والتبيين**، تح موفق شهاب الدين، ط2، ج1،دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان،2003، ص85.

الإتقان البلاغي وجماليته، ونصعد أكثر في هذه النظرة إلى معرفة دلالات الداخلية للصورة البلاغية في مصطلح واحد"[1]

مفهوم الصورة الشعرية

أ ـ التحديد اللغوي:

من المؤكد أنّ للصورة الشعرية خصوصية في الشعر قديمه وحديثه وذلك لدلالتها الفنية فهي إحدى ركائز العمل الأدبي، إنّ البحث في الأصل اللغوي لكلّ لفظة يسهم لا محالة في يحها ومعرفة الدلالة الأصلية للكلمة قبل أن تدخل في المجال الذي انتقلت إليه فيما بعد.

لقد وردت لفظة "صورة" في كلام العرب على أنّها "حقيقة الشيء، وهيئته وعلى معنى صفته، فيقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته "وقد ورد ذكرها في" لسان العرب" بمعنى " الشكل والجمع، وتصورت الشيء، توهمت صورته، والتصاوير، التماثيل" [2]

وعند ابن فارس(ت.395هـ .) " الصورة، صورة كل مخلوق والجمع صور وهي هيئة وخلقه"[3]ومنه قوله تعالى :"الذي خلقك فسواك فعدلك، في أي صورة ما شاء ركبك"[4]وقوله جل وعلا: "الله الذي جعل لكم الارض قرارا والسماء بناء، وصوركم، فأحسن صوركم"[5]

---

(1) محمد بركات، **بلاغتنا اليوم بين الجمالية والوظيفية**، ط1، دار وائل للنشر عمان، الأردن، 2004، ص7.

(2) ابن منظور، **لسان العرب**، م8، ط3، دار صادر، بيروت،2004، ص304.

(3) أحمد بن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، تح عبد السلام هارون، م3، ط1، دار الجيل، بيروت(د.ت)، ص320.

(4) **سورة غافر**، الآية (08).

(5) **سورة غافر**، الآية (64).

وعند أبي البقاء الكفئ:" الصورة بالضم :هي الشكل، وتستعمل بمعنى النوع والصفة وقد تطلق على المعاني التي ليست محسوسة، فان للمعاني ترتيبا ايضا وتركيبا وتناسبا، ويسمى ذلك صورة فيقال: صورة المسالة، وصورة الواقعة، وصورة العلوم الحسابية ." [1]

وعرفها العلامة "الشيخ عبد الله العلايلي" في معجمه الصحاح في اللغة والعلوم بأن "الصورة جمع صور عند "ارسطو" ، تقابل المادة، وتقابل على ما به وجود الشيء او حقيقته او كما له، وعند كانط صورة المعرفة، هي المبادئ الأولية التي تتشكّل بها مادة المعرفة، وفي المعرفة الصورة هي الشيء الذي تدركه النفس الباطنة والحس الظاهر معاً، لكنّ الحسّ الظاهر يدرك أولاً ويؤدى إلى النفس ثانياً." [2]

أمّا في معجم الوسيط، نجد أنّ الصورة هي" الشكل والتمثال المجسّم، والصورة المسألة أو الأمر يقال" هكذا الأمر على ثلاث صور، وصورة الشيء ماهيته المجرّدة وخياله في الذهن والعقل"[3]

وورد تعريفها في " المصباح المنير" بأنّها" التمثال وجمعها صُورٌ، وتصورت الشيء مثّلت (صورته) وشكّلته في الذهن(فتصور) هو، وقد تطلق(الصورة) ويراد بها الصفة كقولهم (صورة) الأمر كذا أي صفته، وصورة المسألة كذا أي صفتها." [4]

---

[1] أبي البقاء الكفئ، **الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية**، ط2، تح عدنان درويش ومحمد المضري، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان،1993، ص559.

[2]. عبد الله العلايلي، **الصحاح في اللغة والعلوم**، (د.ط)،دار الحضارية العربية، بيروت،1974، ص744.

[3] إبراهيم مصطفى حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجّار، **المعجم الوسيط**، ج1،(د.ط)، دار الدعاء، اسطنبول1989، ص525.

[4] أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقرئ، **المصباح المنير**، (د.ط) المكتبة المصرية، صيدا، بيروت،1417هـ .1996،182.

وفي "قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية" الصورة (image) هي "خيال الشيء في الذهن والعقل، وصورة الشيء، ماهيته المجرّدة." [1]

وحسب القاموس نفسه ورد تعريف الصورة بأنّها هي" ما ترسمه لذهن المتلقي كلمات اللغة شعرًا أو نثرًا، من ملامح الأفكار والأشياء والمشاهد والأحاسيس، والأخيلة، وتكون إمّا فكرة نقلية تقريرية...، وإمّا معادا فنّيا جماليا يوحي بالواقع ويومئ إليه بأشباهه من الرسومات واللوحات عن طريق الصياغات التشكيلية والتقنيات الأسلوبية واللغوية المختلفة." [2] ومن خلال ما سبق ذكره نستنتج أن الصورة في تعريفها اللغوي تعني الشكل، الصفة، الهيئة، وتعني تجسيم المعاني و الوهم واستحضار خيال الشيء في ذهن العقل، ومن هنا كانت الصورة هي التماثل بين وصف الشيء وحقيقته

ب ـ التحديد الاصطلاحي:

تعد الصورة الشعرية هي الأداة المهمّة التي يملكها الشاعر لتساعده على انسياب أفكاره وتلوينها وهي د عناصر الرؤية الجمالية التي تترجمها الانفعالات لأنها" الحامل الشعوري للرؤية الجمالية[3]"فهي مكوّن هام داخل البناء الشعري و"الصورة الفنّية طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير." [4]

---

[1] إميل يعقوب، بسام حركة، مي شيخاني، **قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية**، ط1، دار الملايين، مؤسسة القاهرة للتأليف والترجمة، والنشر، بيروت ـ لبنان، 1987، ص247.

[2] المصدر نفسه، ص274

[3] محمد علي أبو ريان، **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة**، د.ط، دار المعرفة الجامعية 1991، ص91.

[4] جابر عصفور، **الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)**، ص323.

في النقد القديم:

من هنا كانت الصورة الشعرية مسهمة في التعبير عن رؤية الشاعر للواقع، فتصور مشاعره وأفكاره، لأنّها "وسيلة ينقل بها الكاتب أفكاره، ويصبغ بها خياله، فيما يسوق من عبارات وجملٍ؛ لأنّ الأسلوب مجال ظهور شخصية الكاتب، وفيه يتجلّى طابعه الخاص." [1]

رغم اختلاف المفكرون والبلاغيون والنقّاد منذ القدم في محاولاتهم فهم طبيعة الصورة و تعريفها تعريفا يسمح لهم بالوقوف عند ماهيتها والإلمام بمكوناتها، وكذا محاولاتهم الربط بين الرسم والشعر والتقديم الحسّي للأشياء والانفعالات والحقائق، إلاّ أنّ النقد العربي القديم قدّم مفاهيما متميزة تكشف عن تصوره الخاص للطبيعة الصورة وأهميتها ووظيفتها.

فالصورة ليست بالشيء الجديد لأنّ الشعر بحدّ ذاته قائم على الصورة الشعرية و مبني عليها إلاّ أنّ استعمالها يختلف من شاعر إلى آخر، و الشعر الحديث في استعماله للصورة الشعرية يختلف عن الشعر القديم ما كانت دائما موضع الاعتبار في الحكم على الشاعر...حتّى أنّ ناقدا بارزًا مثل ابن رشيق قد أقام منهج كتابه(قراضة الذهب) على أساس الصورة الشعرية." [2].وعلى الرغم من أنّ النقّاد المحدثين قد قطعوا شوطا كبيرا في تعريف الصورة إلاّ أنّه لا يمكننا إغفال جهود المتقدمين

ومن أبرز النقّاد الذين ورد عنهم لفظ الصورة، أو التصوير نذكر:

1. **الجاحظ [ت255هـ]**: الذي تنبّه إلى الصلة بين الشعر والتصوير في مقولته النقدية الشهيرة بأنّ" المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي، والقروي وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخير الألفاظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي

---

[1]. محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، (د.ط)، دار نهضة مصر، القاهرة،1977، ص279.

[2] محمد حسن عبد الله، **الصورة والبناء الشعري**،(د.ط) دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص17.

صحة الطبع، وجودة السبك، فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير." [1]

حين نتأمّل في نص الجاحظ نتلمّس أنّه في تناوله لموضوع الصياغة في الشعر اشترط عدّة عناصر ومن بينها الجوانب المتعلقة بالصورة الشعرية غير أنّه لم يتطرق إلى موضوع الصورة بشكل متوسع وإنّما أشار إليها إشارة قوية، ويتبين من هنا بأنّ الصورة عنده هي جزء من الصياغة، كما أنّ المعاني متاحة لجميع الناس والإشكال يكمن في فهم المعنى عند المتلقي فيقول "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري على الذهان." [2]

فالصورة عند الجاحظ هي شكل وليست مادة، وهذا ما عبّر عنه (قدامة بن جعفر) في قوله بأنّ" المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة"[3] كما أشار الجاحظ إلى ثنائية اللفظ والمعنى، التي شغلت النقّاد القدامى، فالشعر ليس أفكار ومعاني فقط، بل صياغة جميلة ترتكز على التصوير، فالتصوير كان من هنا صياغة تسعى لتقديم المعنى تقديما حسّيا فالتصوير عند الجاحظ يعدّ خطوة نحو تحديد مصطلح دلالي للصورة، وقد استشفّ" جابر عصفور" مبادئ ثلاث من مقولة الجاحظ أنّ " للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار والمعاني هو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال، واستمالة المتلقي إلى موقف من مواقف، ويرى هذا المبدأ أنّ أسلوب الشعر في الصياغة يقوم في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسّية، أي أنّ التصوير يترافق مع ما نسميه الآن بالتجسيم، وثالث هذه

---

(1) الجاحظ عمرو بن بحر، **الحيوان**، تح عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3،1996، ص 131..

(2) الجاحظ عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، تح عبد السلام هارون،(د.ط) دار الجيل، بيروت،(د.ت)،ص132

(3) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تح عبد المنعم الخفاجي،(د.ط) دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان(د.ت)، ص65.

المبادئ أنّ التقديم الحسي للشعر يجعله قرينا للرسم ، ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي، وإن اختلفت عنه في المادة التي يصوغ بها ويصور بواسطتها"[1].

على أنّ الجاحظ لم يقصد إلى جعل التصوير مصطلحا فنّيا ولكنّه اقتبس لفظ تصوير بمدلولها الحسّي ليوضح بها مدلولا ذهنيا.

ولقد حاول عديد من البلاغيين والنقّاد العرب الذين جاءوا فيما بعد، البناء على فكرته في جانب التصوير، رغم اختلاف آراءهم وتفاوتها إلاّ أنّهم اهتموا جميعا بالصفات الحسّية في التصوير الأدبي وأثر ذلك في ادراك المعنى، وقد بلغ موضوع الصورة ذروته في ظل نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني.

2. **قدامة بن جعفر[ت337هـ]**: نجد أنّ لقدامة بن جعفر اهتماما كبيرا بالصورة في إطار تناوله لقضايا الشعر واللفظ والمعنى، فقد عرّف الشعر بـ ."أنّه قولٌ موزون مقفى، يدل على معنى" وأضاف بأنّ" المعاني كلّها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها ما أحبّ وآثر، من غير أن يحضر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنّه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة"[2]

د رأى قدامة بن جعفر أنّ للشاعر صناعة والغرض منها إجراء ما يعمل بها على غاية التجويد والكمال فعلى الشاعر أن يجوّد صناعته للشعر فهو هنا يشير إلى ما قرّره الجاحظ من أنّ الشعر صناعة فوضع تقابلا بين (المادة) و(الصورة)، فجعل من (المعاني) المادة، ومن (الصورة) شكل، أي أنّها تجسيم للمادة الأولية وتجسيد للمعنى الذي يزينها،

[1] جابر عصفور، **الصورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ص257.

[2] قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص64.

فهو لم يحد عن مذهب الجاحظ فجاء كلامه امتدادا لمفهوم الجاحظ، كما يرى أنّ ما يخدم المعنى هو ما يعتد به، فالمزية للمعنى على اللفظ.

3. **عبد القاهر الجرجاني[ت471]**: يعتبر المفهوم الذي أعطاه الجاحظ للشعر، بأنّه "صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[1]هو منطلق عبد القاهر الجرجاني، حيث أنّ صناعة الشعر تبنى على التصوير الذي قد يزيد في قيمته ويرفع من قدره، مادامت الصورة محفوظة، وأثر الصنعة باقيا[2] وذهب إلى أن جلّ محاسن الكلام هي متفرعة عن التشبيه والتمثيل و الاستعارة أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها[3]، ويقول: "واعلم أنّ قولنا الصورة إنّما هو تمثيل قياس نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[4]، فالجرجاني في مقولته هذه يؤكد على أنّ الصورة هي العنصر الذي تتشكل فيه المعاني، فالتصوير يزيديها قيمة ويكسبها خصوصية لذلك نجده يقول: "ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة"[5]فهي طريقة خاصة من طرق التعبير وتتأتى قيمتها من سياقها في القصيدة، لتحمل دلالات غير محدّدة للكشف عن جوهر التجربة الإبداعية.

الصورة الشعرية ونظرية النظم:

رغم أنّ الجرجاني قد أفاض في حديثه عن الصورة و أفرد لها حيّزا كبيرا في كتابه "أسرار البلاغة "وخاصة "دلائل الإعجاز"، إلاّ أنّه لم يخرج عن دائرة (نظرية النظم)*، فكانت دراسته لها ضمن الصياغة، حيث أنّه بدأ من حيث انتهى (الجاحظ)؛ غير أنّ منهجه كان

---

(1) الجاحظ، **الحيوان**، ص132.

(2) ينظر، عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح محمود محمد شاكر،(د.ط)دار المدني، جدة،(د.ت)، ص26.

(3) المصدر السابق، ص27.

(4) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمود محمد شاكر،ط3، مطبعة المدني بالقاهرة،1992، ص508.

(5) المصدر نفسه، ص254.

* نظرية تجمع بين علم النحو وعلم البلاغة و"**النظم**" هو توخي معاني النحو وبيان ذلك.

متميزا ونظرته للصورة كانت مائزة، فقد درسها في إطار النظرية العامة للنظم، وهي حسبه من مقتضيات النظم. يقول: "...بل ذلك يقتضي دخول الاستعارة ونظائرها فيما هو به جز، وذلك لأنّ هذه المعاني التي هي الاستعارة و الكناية والتمثيل، وسائر ضروب المجاز من بعدها، من مقتضيات النظم، وعنه يحدث، وبه يكون، لأنّه يتصور أن يدخل شيء منها الكلم، وهي أفراد، لم يتوخّ فيما بينها حكمة من أحكام النحو، فلا يتصور أنّ يكون هاهنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة، من دون أن يكون قد ألّف مع غيره، أفلا ترى أنّه إذا قُدّر في اشتعل في قوله تعالى{واشتعل الرأس شيبا} أن لا يكون الرأس فاعلا له، ويكون شيبا منصوبا عنه على التمييز لم يتصور أن يكون مستعارا"[1] من هنا كانت الصورة خاضعة للنظم، بسبب التأليف والصياغة، بالتحليل النحوي للاستعارة

_ اشتعل شيب الرأس _اشتعل الرأس شيبا

فليس الرأس هو الذي اشتعل وإنّما هو الشيب وقد فرّق عبد القاهر بين نوعين من الاستعارة على اساس التركيب في قوله بأنّ الاستعارة" أن تُريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تصفح بالتشبيه وتظهره، وتجيءَ إلى اسم المشبّه به فتعيره المشبه وتُجريَه عليه. فبدل أن تقول :(رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته)، تدع ذلك وتقول:(رأيت أسدًا). وضربٌ آخر من الاستعارة، وهو ما كان نحو قوله:

" **إذْ أصبحت بيد الشَمال زِمامُها**" هذا الضرب، وإن كان الناس يضمُّونه إلى الأول حيث يذكرون الاستعارة، فليسا سواءً. وذاك أنّك في الأول تجعل الشيءَ الشيءَ ليس به، وفي الثاني للشيء الشيءَ ليس له"[2]

رأيت أسداً الشيء: الشبه ليس به ⟸ أي لا يكون الإنسان أسدًا

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص 393.

[2] المصدر نفسه، ص67.

يد الشمال الشيء: الشبه ليس له ⟸ ليس للريح يد

فالصورة تخضع للصياغة، وهي عنصر من عناصر النظم ومقتضياته.

ومن خلال النصوص السابقة، نستطيع أن نقول بأنّ الجرجاني قد أنجز قفزة نوعية في مجال التنظير للصورة الشعرية وقد تراوحت الصورة عنده بين الصياغة والنظم والنحو، لأنّ كل كلمة لها صورة في ذاتها وصياغة خاصة بها داخل النظم، لتأخذ مكانها على أساس النحو، ليرتبط معناها بمعاني الكلام ككل.

4. حازم القرطاجني[ت684هـ]:

تعتبر الإضافة المتميزة في فهم الصورة قد تحققت على يدي القرطاجني، وذلك بربط الصورة بالإنفعال، خلال تصوّره لعملية التخييل الشعري فيقول:" والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية جهة الانبساط أو الانقباض"[1] أي أنّ التخييل الذي ينطلق من لفظ الشاعر يعمل على استثارة مخيّلة السامع ويحدد انفعالاته، حيث يتعمّد المبدع دفع المتلقي على اتخاذ موفق المنفعل فقد استخدم مصطلح الصورة بمفهوم مخالف لما هو معروف لدى القدامى فيقول جابر عصفور عنه "لم تعد الصورة عنده تشير إلى مجرد الشكل والصياغة، والتقديم الحسّي وإنّما أصبحت محدّدة في دلالة سيكولوجية خاصّة تترادف مع الاستعادة الذهنية لمدرك حسّي غاب عن مجال الإدراك المباشر وتتصل اتّصالا وثيقا بكلّ ماله صلة بالتعبير الحسي. في الشعر." [2]

---

[1] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح محمد لحبيب بن خوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان،1981، ص89.

[2] جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، ص299.

ومن هنا نستطيع القول عن القرطاجني بعد ما قدمه للصورة أنّ التصوير عنده هو نتيجة تحقق قول مكتمل لأي شاعر يتم خلال الخيال.

ومن خلال ما تقدم عن هؤلاء النقاد يتبيّن أنّهم كانوا مدركين لأهمية الصورة في التشكيل الشعري ، غير أنّ معالجتهم لهذا الموضوع لم تتجاوز جانبها الشكلي كما أنّهم أفاضوا في حديثهم عن التقديم الحسي للمعنى ، ولم يتطرقوا إلى زاوية الابداع أو علاقة الصورة بالمبدع وأنّها السبيل الأمثل للتعبير عن المشاعر فلم يتطرق التراث النقدي والبلاغي إلى تأكيد دور المبدع، و الضرورة الملحة هي التي تدفعه إلى التعبير بالصورة باعتبارها مظهرا من مظاهر الفاعلية الخلاقة بين اللغة والفكر ووسيلة التجديد والكشف.

الصورة الشعرية عند الغرب:

ليس العرب وحدهم من عرفوا الصورة بل سبقهم لذلك "أرسطو" المشرّع الأول لعلم الجمال، فقد اهتمّ بالصورة الأدبية وأولاها عناية كبيرة، وقد كانت تعني عنده المثال.

كما اهتم بالصورة الشعرية السرياليين الذين رأوا أنّ أنّها العنصر الجوهري في الشعر، وأنّها من انتاج الخيال والإلهام[1]

وهي عند أرشيبالد مكليش (Archibald MacLeish) تعني "القوة السحرية المؤلفة، التي تطلق روح الإنسان جميعها إلى النشاط الحسّي وجوهرها توازن الصفات المتنافرة؛ لإشاعة الانسجام بينها، ففيها تنسيق فائق للعادة، وعمادها الترتيب اللفظي للكلمات حتّى تذكى العواطف، وتذكى المشاعر، وتخلق عاطفة تعلو العواطف التي تشيرها إيقاعات الأبيات"[2]

(1) محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ص423.

(2) علي غريب محمد المنشاوي، **الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي**، ط1،مكتبة الآداب، المنصورة،2003، ص21.

أمّا كروتشه (Benedetto Croce) فإنّه يرى وجود "صورتين: صورة العلم، وصورة العمل، و"العلم" يعني به المعرفة البشرية بوجه عام، وهذه المعرفة [فإنّها] تكون إمّا حدسية او منطقية، معرفة عن طريق الخيال أو معرفة عن طريق الذهن، أو معرفة بالعلاقات، وبالإيجاز: معرفة مولدة للصورة أو معرفة مولدة للمفاهيم"[1].

في حين أنّها عند سي دي لويس (Si Di lauis) "في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات، إنّ صف والمجاز والتشبيه يمكن أن يخلق صورة، أو أنّ الصورة يمكن أن تقدّم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض.. إنّ كلّ صورة شعرية لذلك هي إلى حدّ ما مجازية.. إنّ الطابع الأعم للصورة كونها مرئية، وكثيرا من الصور، التي تبدو غير حسّية، لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها، ولكن من الواضح أنّ (الصورة) يمكن أن تستقى من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر"[2].

فهذا التعريف يجمع ويختصر عدّة تعريفات فهي رسم قوامه الكلمات.

الصورة الشعرية في النقد الحديث:

دت روافد النقاد الحداثيين وتباينت تعريفاتهم لمصطلح "الصورة" فهناك من اعتمد النقد القديم، وهناك من اتّبع النقد الغربي واتبعه في مذهبه، حتّى اتسع الخلاف بين الدارسين للصورة في العصر الحديث وذلك بتطور علوم جديدة مثل: علم الدلالة، وعلم العلاقات، والبلاغة الجديدة، والأسلوبية، والبنيوية، اهتمت بفهم الصورة لارتباطها بالحياة النفسية للإنسان وبنظرية المعرفة والتشكيل الجمالي للغة.

وتبقى مع هذا الاختلاف والثراء النقدي والادبي ظاهرة تقديم المحتوى الشعري بانفعالاته الوجدانية وتجاربه التأملية إزاء الحقائق.

---

[1] المرجع نفسه، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص24.

وقد اصطلح على هذا التقديم التمثيل "بالصورة"[1] "التوقيعية"[2] و"التفكير الاستعاري الرمزي"[3]

يصف مصطفى ناصف الصورة في كتابه "الصورة الأدبية" بأنها منهج فوق، المنطق لبيان حقيقة الأشياء ويرى بأنّ التصوير في الأدب هو نتيجة لتعاون كل الحواس وكل الملكات، فالشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية. وفي الإدراك الاستعاري خاصة تتبلور العاطفة الأخلاقية وتتحدد تحددا تابعًا لطبيعته وتستخدم مصطلح الصورة عنده للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسّي ،وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات

ويرى جابر عصفور "الصورة طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، لكن أي كانت هذه الخصوصية أذلك التأثير فإنّ الصورة لا تغير من طبيعة المعنى في ذاته إنّها لا تغير إلا من طريقة غرضه وكيفية تقديمه"[4]

رة عند جابر عصفور تتمثل في أنّها عرض يحافظ على سلامة النص من التشويه ويقدم المعنى بتعبير رتيب وهي طريقة لاستحداث خصوصية التأثير في ذهن المتلقي بمختلف وجوه الدلالة التي يستقيها من النص في منهج تقديمه، وكيفية تلقيه، ما يحدثه ذلك عنده من متعة ذهنية أو تصور تخيلي لهذا الغرض السليم.

---

(1) عز الدين اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط3، دار الفكر العربي،(د.ت)(د.م)، ص 124.

(2) المرجع نفسه، ص124.

(3) مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية**،(د.ط) مكتبة مصر، القاهرة،1958، ص5.

(4) جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، ص323.

أحمد الشايب يقول "هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية الموسيقية ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه الاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل"[1]

ويقول علي صبح عنها "الصورة الأدبية هي تركيب القائم على الأصالة في التنسيق الفني الحسي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر- أعني خواطره ومشاعره وعواطفه – المطلق من عالم المحسنات ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى في إطار قوي تام محس مؤثر على نحو يوقظ الخواطر و المشاعر في الآخرين" [2].

في حين ذهب عبد القادر القط في تعريف الصورة بأنّها " الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكانيتها في الدلالة والتركيب والإيقاع

از والترادف والتضاد والمقابلة والمجانسة وغيرها من وسائل التعبير الفني...والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل القنّي او رسم بها صورة الشعرية "[3]

ومن هنا نفهم أن الصورة الشعرية عند عبد القادر القط هي الشكل الفنّي الأسلوب

د أولى نقادنا المحدثون عناية كبيرة للصورة لأنها كانت دوما موضوعا مخصوصا بالمدح كما انّها حظيت بمنزلة أسمى من باقي الادوات التعبيرية الأخرى والعيب أن يكون هذا موضع اتفاق بين نقاد ينتمون إلى عصور مختلفة.[4]

---

(1) أحمد الشايب، **أصول النقد الأدبي**، ط3، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،1973، ص248.

(2) علي صبح، **الصورة الأدبية تأريخ ونقد**، ص149.

(3) علي غريب الشناوي، **الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي**، ص23.

(4) ينظر الولي محمد، **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص07.

المبحث الثاني: أهمية الصورة الشعرية

– علاقة الصورة الشعرية بالمعنى:

المعاني تترتب في النفس أولاً، وتأتي الالفاظ تبعا لها في النطق و الجرجاني يرى أنّ " الألفاظ خدم المعاني ومصرفة في حكمها...وهي المالكة سياستها والمستحقة طاعتها " فالمعاني تترتب في الفكر ثم تترتب في النطق وذلك أنّك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك، فإذ اتم لك ذلك اتبعتها الألفاظ فإذا وجب بمعنى ان يكون أولا في النفس، وجب أنّ يكون اللفظ الدال عليها ولا في النطق"[1]

وعلى أساس هذه الفكرة رتّب الفخر الرازي نتيجة مؤداها أنّ اللغة لا تعكس الأشياء الخارجية في العالم بقدر ما تعكس أفكارنا عنها فرأى " أنّ الألفاظ لم توضع للدلالة على الموجودات الخارجية بل وضعت للدلالة على المعاني والصور الذهنية"[2] فاذا رأينا جسما من بعيد وظنناه صخرة، سميناه بهذا الاسم، فإذا دنونا منه وعرفنا أنّه حيوان، لكنّا ظنناه طيرا وسميناه به ،فإذا القرب وعرفنا أنّه إنسان سميناه به فالاختلاف الأساسي عند اختلاف الصور الذهنية يدلّ على أنّ اللفظ لا دلالة له إلاّ عليها

من هنا كانت عملية التعبير عند الشاعر البليغ تبدا بالتقاط المعاني المعروفة ويأخذها ويشكلها تشكيلا ترفع المرتبة العادية إلى المجردة

أمّا عن العلاقة التي يمكننا فهمها بين المعنى والصورة الشعرية هي أنّ "المعاني هي الصورة الشعرية الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الاعيان ،فكّل شيء له وجود خارج الذهن فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه فإذا عبّر عن تلك

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الاعجاز**، ص 38_37.

[2] جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ص 32.

الصورة الذهنية الحاصلة عن الأدراك أقام اللفظ المعبّر به هيئة الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم"[1]

تتحدد أهمية الصورة الشعرية من طريقتها الخاصة في تقديم المعنى فجوهر بناء الشعر ليس مجرد محاولة تشكيل صورة لفظية مجردة بل يسعى إلى تنشيط ذهن المتلقي لخلق استجابة فالمعنى حين يرد على المتلقي عاريا مجردًا، لا يحدث له لذة، لأن يقرر للمتلقي ما هو معروف بأسلوب معروف فلا يتبادر فضولا أو شوقا إلى التعرّف على غير المعروف أمّا إذا أورد المعنى عن طريق التمثيل، فإنّه يرد بشكل غير مباشر لا يتجلىّ إلاّ بعد بالفكرة يعني أنّه "إذا عبّر عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة، حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية ،أما إذا عبر عنه بلوازمه الخارجية ،وعرف لا على سبيل الكمال ،فتحصل الحالة المذكورة التي هي كالدغدغة النفسانية .فلأجل هذا كان التعبير عن المعاني بالعبارات ألذّ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية "[2]

خصوصية الصورة تتجلى في أنّها تنحرف بمعنى عن الغرض وتظلّله فتبرز له جانبا من المعنى ،تخفي عنه جانبا آخر حتى يتحرك شرقة فيتأمل المتلقي الصورة ويستنبطها فيتكشّف له الجانب الخفي من المعنى ويظهر الغرض كاملا

"فالصورة عمل محوري أساسي في النص الشعري ،وهي عملية تكثيف للواقع إيحاء من إيقاعات تقنية خاصة و تمثلات لمخزون اللاوعي ينتج عن علاقات مركبة ومعقدة "[3] والصورة أساس الفن في الشعر وأساس فهمنا للواقع أيضا، مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ هذا الأساس المشكل صورة بحال أو بآخر، النسيج الشعري الموجود....وتتحدد أهميتها (الصورة) كفعالية شعورية مرتبطة بالإحساس المتولد عن التجربة الانسانية ذي الشمولية.

---

[1] حمادي صمود، **في نظرية الأدب عند العرب**، (د.ط) النادي الادبي بجدة(د.ت)، ص33.

[2] جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي** ، ص326.

[3] احمد بزون، **قصيدة النثر العربية**،(د.ط) دار الفكر الجديد(د.ت)، ص143

ويقول صلاح فضل عن أهمية الصـ ـة "إن جميع الأشكال المجازية تكمن خلفها إعث تتصل بالعلاقات القائمة بين المعنى الحرفي والمجازي لهذه الحقيقة الدلالية البسيطة أثر بالغ في الاسلوب ،فهي تكمن خلف أي نوع من أنواع الصورة وتجعل لها تلك الأهمية القصوى في الدراسات النقدية والاسلوبية منذ القدم وكان ارسطو يقول: [إن أعظم شيء هو السيطرة على الاستعارة فهذه الشيء الوحيد الذي لا يمكن أن يشارك الكاتب فيه آخرون إنها علامة العبقرية]. وباسم الصورة قيلت عبارات غامضة شديدة المبالغة ،فتحدث مالارميه عن "القوة المطلقة" للصورة، و قارن اندريه بروتون بعض الصورة بالزلازل وكان بروست يقول: [إنّ الصورة وحدها هي التي يمكن أن تعطي للأسلوب لونًا من الخلود]، وأعلن إيزرا باوند مرة [انه من الأفضل للكاتب ان ينتج صورة واحدة طيلة حياته من ان يخلق كثيرا من المجلدات الضخمة]" [1].

"أن الصورة تستكشف شيئا بمساعدة شيء آخر، والمهمّ فيها ذلك الاستكشاف ذاته أي معرفة غير المعروف(المزيد من معرفة المعروف، ولهذا لا يكون التشابه بين الشيئين تشابه منطقيا"[2] .

ومن هنا تتمثل أهمية الصورة في الطريقة التي تفرض بهاعلينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى[3].

إن الحديث عن وظيفة الصورة الشعرية في الشعر يقودنا الى التمييز بين وظيفة الصورة التقليدية وبين وظيفة الصورة الوجدانية(الرومانسية).

---

[1] أحمد بوزون، **قصيدة النثر العربية**،143.

[2] عز الدين اسماعيل **الشعر العربي المعاصر**، ص134.

[3] جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ص328./

أولا: وظيفة الصورة التقليدية

ويغلب على هذه الصورة الإقناع المنطقي والجدل الفكري والنظرة التحليلية على مهمة التشكيل الجمالي المبدع، وفي جميع الأحوال فإن النقّاد القدامى والمحدثين يجمعون على وظيفتين أساسيتين لهذه الصورة.[1] أولهما: وظيفة الشرح والتوكيد والتوضيح و المغالاة وثانيهما: الوظيفة التزينية

و هاتان الوظيفتان تتلاحمان في هذا النوع من الصور تتلاحم صورتها (العارية) و(التنميقية) كما يصطلح عليهما مصطفى ناصف. [2]

نجد أن النقد العربي يتجه في نفس الاتجاه فهو "إن كان يرى أنّ الصورة من وجهة نظرية النقد النفسي في وسائط نفسية حسية، فإن النقد التقليدي ينظر إليهما على الاستعمالات البلاغية الثلاثة المشهورة: الاستعارة والتشبيه والكناية، فهي عندهم بمثابة حبّات الكرز المزينة للحلويات".[3]

*الشرح والتوضيح والمغالاة:

ونعني بها محاولة الوصول إلى نقطة معيّنة ربما مستعصية الفهم أو الإدراك ونحاول من خلاله إقناع الآخر وقد عرفهُ القدماء "بالإبانة والتي تعني التوضيح والشرح". [4]

---

[1] نعيم اليافي، **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي** الحديث ص16

[2] مصطفى ناصف، **نظرية المعني في النقد العربي**، دار العلم القاهرة، مصر1965ص333

[3] رسالة ماجستير ،**التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي**، مخطوط ص132

[4] جابر عصفور، **الصورة الفنّية**، ص333.

فالشاعر قد يعرض فكرته في إيجاز كما قد يعرضها في إطناب بحسب الحالة الشعورية على أن يكون ملائما للصورة الشعرية(الفنية) [1] و نجد أنّ الشرح والتوضيح " خطوة أولية في عملية الإقناع ذلك أنّ من يريد إقناع الآخرين بمعنى من المعاني يشرح له بادئ ذي بدء ويوضحه توضيحا يُغري بقبوله والتصديق به"[2]. والمغالاة هي المبالغة عند جابر عصفور إنّ الشعر كفنٍّ يقوم على المبالغة ويُعتبر الخيال من أهم مقومات الصورة لأنّ الشاعر عن طريق الخيال يُبالغ في عرض صورته تعدّ المغالاة وسيلة من وسائل شرح المعنى، وتوضيحه، عندما يراد بها مجرّد تمثيل المعنى أو التأكيد على بعض عناصره الهامّة[3].

***الوظيفة التزيينية (التحسين والتقبيح):**

نفهم من هذا المصطلح أنّنا نريد إضفاء معنى على معنى آخر ليس به. فالصورة الشعرية تبرز أمامنا مشاعر وأحاسيس المبدع، فإذا أراد الشاعر أمرًا مستحبّا صوّره في صورة محسّنة وإذا أراد فكرة مستهجنة عرضها في صورة قبيحة ويشارك المتلقي في أحاسيسه ومشاعره وقد أشار جابر عصفور بأنّه" عندما تصبح الصورة الفنّية وسيلة للتحسين والتقبيح، فإنّها تؤدي إلى ترغيب المتلقي في أمر من الأمور، وتحقق هذه الغاية عندما يربط البليغالمعاني الأصلية التي يعالجها بمعانٍ أخرى مماثلة لها، لكنّها أشدّ قُبحا أو حسنًا، فتسري صفات الحُسن أو القُبح من المعاني الثانوية إلى المعاني الأصلية، فيميل المتلقي إليها أو ينفر منها".[4]

---

(1) إبراهيم أمين الزرزموني، **الصورة الفنية في شعر علي الجارم**،(د.ط) دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة،2000، ص245

(2) جابر عصفور، **الصورة الفنية**، ص353.

(3) جابر عصفور، **الصورة الفنية**، ص332.

(4) ابراهيم الزرزموني، **الصورة الفنية في شعر علي الجارم**، ص257.

ثانيًا: وظيفة الصورة الوجدانية (الرومانسية)

الحديث عن وظيفة الصورة الوجدانية، ونسقها في القصيدة يجرّنا إلى التمييز بين التجربة الشعرية الوجدانية، والتقليدية. وقد عرفنا أنّ هذه الأخيرة تعتمد في رؤيتها الفنّية على المنطقي والخارجي والمتقارب في العلاقات بين الحقائق والاشياء، وتتخذ من التشبيه وسيلتها المفضلة. أمّا الصورة الوجدانية فقد كانت ثورة عليها في جميع جوانبها فسعت إلى الجمع بين الأشياء المتباعدة عن طريق الاستعارة والرمز.

تصوير تجربة الشاعر:

الصورة في الشعر ليست إلاّ تعبير عن حالة نفسية معيّنة يعانيها الشاعر إزاء موقف معيّن من مواقف الحياة[1]. فالشاعر يعيش تجربة تولّد في نفسه أفكارًا و انفعالات فكانت الصورة هي وسيلته في تجسيد تلك الأفكار. من هنا كانت الصورة الشعرية" الوسيلة الفنّية الوحيدة التي تتجسد بها أفكار الفنّان وعواطفه"[2] فأفكار الشاعر تبقى جامدة ما لم تتبلور في صورة. فهو يتّخذها وسيلته لنقل تجربته ذلك لأنّ" إحساسه بالكون وروحه يغاير إحساس خص العادي، هذا من جهة ولأنّ الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية قاصرة عن التعبير عمّا يشاهده في حياته النفسية الداخلية من مشاعر، من جهة ثانية"[3]و وظيفة الصورة الوجدانية " لا تكتفي بمجرّد التنفيس بل تحاول عامدة أن تنقل الانفعال إلى الآخرين وتثير فيهم نظير ما أثارته تجربة الشاعر فيه من عاطفة"[4]

---

(1) محمد زكي العشماوي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1994، ص80.

(2) (محمد غنيمي هلال، **النقد الادبي الحديث**، ص442.

(3) شوقي ضيف، **في النقد الأدبي**، ط6، دار المعارف، القاهرة، ص150.

(4) المرجع نفسه، ص151.

إيصال التجربة إلى الآخرين:

يقول أحمد الشايب بأنّ" الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرّائه أو سامعيه تدعى الصورة الشعرية"[1]فالصورة الشعرية هي وسيلة الشاعر لإخراج ما بقلبه وعقله أولا ثمّ إيصاله للآخرين. كما أنّه يسعى إلى إثارة المتلقي ذلك أنّ" النفس الإنسانية مولعة بكلّ ما هو جميل لذلك تضيق النفس بالصور التقريرية الفجّة الساذجة، أمّا المجاز فهو يكسو الصورة الشعرية جمالا و روعة تجذب إليه النفوس"[2]

خصـائـص الصـورة الشـعريـة[G]

تكمن قوة الصورة الشعرية فيما تُحدثه من إثارة لعواطف المتلقي وكذا استجابته للعاطفة الشعرية، والصورة الجيّدة هي الصورة التي تعبّر عن إحساس الشاعر بصدق، فهي وسيلته الخاصة لتكوين رؤيته وتحديد موقفه ونقل تجربته وعرضها للآخرين وتأثيرها فيهم لذا وجب أن تتوفر عدّة خصائص لتكون الصورة جيّدة.

التطابق بين الصورة والتجربة :

يرى علي صبح بأنّه" لابدّ أن تكون الصورة مطابقة تماما للتجربة التي مرّ بها الشاعر لإظهار فكرة، أو حدث أو مشهد أو حالة نفسية ، أو غير ذلك، فكلّ صورة كلّية أو عمل أدبي يحدث نتيجة تجربة خامرت نفس صاحبها وتفاعلت في جوانبها المختلفة يمتزج الطارئ إليها بالمخزون فيها، حتّى إذا ما اكتملت في نفسه، تتلاقى الأشباه، وتتآلف النظائر لعلاقة

---

(1) أحمد الشايب ، **أصول النقد الأدبي**، ط2، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1973، ص242.

(2) حنفي محمد شرف، **الصورة البيانية**،(د. ط)دار النهضة، مصر القاهرة، (د.ت)، ص221.

* وظفها إبراهيم أمين الزرزوني في كتابه: **الصورة الفنّية في شعر علي الجارم**، ص238/222.

بين أجزائها..." [1] ويعني بذلك ضرورة التوافق بين التجربة الشعرية التي مرّ بها الشاعر مع الصورة التي رسمها بها، وأثر ذلك في النص.

الوحدة والانسجام التام

وهو عنصر مترتّب على العنصر الذي سبقه ذلك أنّ الصورة" كوحدة تامة وبنية حيّة مستوية... لا تقبل معنى شاردًا ولا خاطرة نافرة، بل انسجام تام بين الأفكار، وتلازم متصل بين المشاعر، ثمّ تجانس مُحكم بين هذا كلّه وبين مصادر الصورة جميعها"[2].

وقد بيّن ذلك مصطفى السعدني بقوله أنّ" الصورة والفكرة شيء واحد، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، وحيوية الصور وعضويتها لا ترجع إلى الفكر داخل القصيدة بقدر ما ترجع إلى الشعور الخصب، لأنّ الأفكار الداخلية أصبحت صورًا خارجية والطبيعة الخارجية صارت أفكارًا ذاتية".[3]

الإيحـــاء:

يُعتبر" التصوير الشعري شكل من أشكال الإيحاء، بل إنّه من أهمّها في الممارسة الشعرية إطلاقا"[4] فأجود الصور هي الصورة الموحية التي لا تصرّح بالمضمون مباشرة بل توحي له بدون غموض أو تعتيم فكانت الصورة الموحية هي تلك" التي لا تنصّ على المضمون صراحة، ولا تكشف عنه مباشرة، بل توحي بها من غير تصريح، ويشعّ عنها من غير مباشرة"[5].

---

[1] ابراهيم الزرزوني، **الصورة الفنية في شعر علي الجارم**،ص222.

[2] المرجع نفسه، ص225.

[3] مصطفى السعدني، **التصوير الفنّي في شعر محمود حسن علي**، ص109.

[4] الولي محمد، **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، ص184.

[5] ابراهيم الزرزوني، **الصورة الفنّية في شعر علي الجارم**، 227.

الشعـور:

تعتبر المشاعر والأحاسيس من أهمّ العناصر في القصيدة أو في التجربة الشعرية، لذلك" ينبغي أن يسري في كلّ جزء من الصورة شعور الشاعر في تدفّق، وقوة، وحيوية، فكلّ كلمة لابد أن تنبض بمشاعره وأحاسيسه"[1].

العمـق:

ونعني بذلك بأنّه على التجربة الشعرية أن تكون بعيدة عن البساطة والسطحية والوضوح. وأن يكون فيها عمق وفلسفة فهو يُعتبر روحا في الصورة لأنّه يمنحها أصالة " وليست هذه الروح مما يمكن الوصول إليه عفوًا، بل لابد لها من التعمّق وأن يحسّ الشاعر بشوق جديد إلى اكتناهه".[2]

الحيـويـة:

يرى عز الدين إسماعيل أنّ الصورة أبرز ما تتميز به هو الحيوية وذلك راجع إلى أنّها تتكون تكونًا عضويا، وليست مجرّد حشد مرصود من العناصر الجامدة.

وحيوية الصورة تنبع من قدرة المبدع على تحريكها أو تسكينها وقدرته على التقاط أجزائها، وصهرها في بوتقة المشاعر مع صياغة فكرته صياغة تليق بها[3]

---

[1] المرجع السابق، ص233.

[2] ابراهيم الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص235.

[3] المرجع نفسه، ص238.

المبحث الثالث: الأنواع البلاغية للصورة

تعتبر إسهامات النقاد والبلاغيين محرّكا هامّا وعاملاً مؤثراً في فهم طبيعة الأدوات البلاغية ودورها في عملية التصوير الفني وفاعلية قيمتها في تشكل الصورة الشعرية، واظهار أهميتها البلاغية والدلالية في عملية التصوير والاشكال البلاغية للصورة متنوعة وسنقف عند الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية[1] اعتبار أنّهما من الأجزاء الكبرى المكوّنة للأشكال البلاغية في هيئتها الكلّية كما أنّهما الأصل في بناء الصورة الشعرية بالإضافة إلى الصورة الرمزية حيث يتميز في تاريخ مصطلح الصورة البلاغية [2]في التشبيه والمجاز، وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية والصورة باعتبارها رمزا حيث يمثل كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتجاها قائما بذاته في دراسة الأدب.

الصورة التشبهية :

نبدأ بالتشبيه لأنّه "أكثر الأنواع البلاغية أهمية بالنسبة للناقد والبلاغي القديم، والحديث عنه بمثابة مقدمة ضرورية" [3] والتشبيه هو من أقدم صور البيان ووسائل الخيال وأقربها إلى الفهم والأذهان فقد حظيّ بعناية النقّاد والبلاغيين القدماء، فهو وسيلة من وسائل تقريب المعنى وايضاحه، فيلجأ إليه الشاعر كشكل تعبيري يعينه على رسم الصورة، إضافة إلى كونه يجسد لنا الأفكار المجردة في صورة حسية كائنة.

مفهومها:

لغة:

هو التمثيل والمماثلة يقال: شبهت هذا بهذا تشبيها، اي مثله به والشبه و الشبه و الشبيهة: المثل والجمع اشباه ،واشبه الشيء مثله [4]ونجد أنّ في المعاجم العربية تفسر التشبيه والتمثيل على أنّهم شيء واحد ولا تفرق بينهما. ومن هنا كان التشبيه لغة هو التمثيل.

---

(1) **وظفها جابر عصفور واقتصاره على هذين النوعين من انواع الصور**، ص171_404.

(2) فايز الداية، **جماليات الاسلوب، الصورة الفنية في الادب العربي**، ط2، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق،1996، ص19.

(3) جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ص 171.

(4) ابن منظور،**لسان العرب**،ص

اصطلاحا :

يرى ابن رشيق أنّ "التشبيه صفة الشيء لما قاربه و شاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنّه لو ناسبه مناسبة كلّية كان اياه... فوقوع التشبيه إنّما هو أبدا على الأعراض لا على الجواهر". [1]

والتشبيه هو "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما او اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات و الأقوال"[2].

فالنقد الحديث ينظر إلى التشبيه على أنّه "صورة شعرية تقوم على تقريب حقيقتين، فلا يُنظر إليه فقط من خلال طبيعة كل حقيقة إذا كانت مجردة أو حسية وإنّما من خلال لية التقريب والجمع بحد ذاتها، و مع موقع هذا الجمع داخل السياق العام .وما يمكن للعلاقة الجديدة المستحدثة بين طرفي التشبيه أن تولد من ايحاءات ومدلولات"[3]. هذا يعني أنّ القيمة ليست محصورة في التفريق بين الحسي والمجرد وإنّما تتعداها إلى عملية التقريب بينهما ويؤكد ابن رشيق على أنّ فائدة التشبيه هي تقريب المشبه من فهم السامع مع ايضاحه له، أن تشبه الأدون بالأعلى إذا أردت مدحه ، وتشبه الأعلى بالادون اذا اردت ذمه فتقول في المدح، تراب كالمسل... فإذا أردت الذم قلت ياقوت كالزجاج أو كالحصى "لذلك نكشف عمّا للتشبيه "من التحام بالعملية الإبداعية، التحاما يخلّصه من نسيج التابعية التي ألصقتها به المباحث البلاغية المقننة، فالتشبيه وهو يصعد من أغوار النفس، ليس عنصرا مستقلا يضاف إلى الإبداع بل هو الإبداع"[4].

---

[1] أبو الحسن رشيق، **العمدة**، ج2، ص142241.

[2] جابر عصفور، **الصورة الفنية**، ص172.

[3] صبحي البستاني، **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الاصول والفروع** ، ص115.

[4] حبيب مونسي، **شعرية المشهد في الإبداع الأدبي**، دار الغرب للنشر والتوزيع،(د.ط)،2003، ص73.

الصورة الاستعارية:

لم ترق الاستعارة إلى المرتبة التي حظِيّ بها التشبيه. رغم أنّ النقّاد كانوا يربطون رباطًا وثيقا بين الاستعارة والتشبيه إلاّ أنّهم يجعلون التشبيه هو الأصل. وهذا ما أكّده عبد القاهر الجرجاني في قوله" أعلم أنّ الاستعارة تعتمد على التشبيه أبدًا"[1].

لغـــــــة :

تعّور واستعار :طلب العارية.واستعار الشيء واستعارة منه:طلب منه أن يعيره إياه. يقال: "تعّور واستعار نحو تعّجب واستعجب وأما العارية والإعارة والاستعارة فإنّ قول العرب فيها هم يتعاورون العواري .ويُقال: استعرت منه عاريّةً فأعارنيها".

واستعار ثوبا فأعاره إياه قيل في قوله مستعار قولان :أحدهما أنه استعير فأسرع العمل به مبادرة لارتجاع صاحبه إياه، والثاني اعتورناه وتعاورناه بمعنى واحد وقيل :مستعار بمعنى متعارف أي متداول [2].

ومنه نستخلص أن الاستعارة من استعارة الشيء أي استعاره منه أي طلب منه أن يعيره إياها.

اصطلاحا:

عرّفها المراغي بأنّها تشبيه حُذف أحد طرفيه وأداته، ووجه الشبه لكنّها أبلغ منه لأنّنا مهما بلغنا في التشبيه فلابدّ من ذكر الطرفين، وهذا دليل على عدم امتزاج المشبه والمشبه به صارا شيئا واحدًا، يصدق عليها لفظ واحد مع وجود قرينة قائمة بينهما"[3].

---

(1). عبد القاهر الجرجاني ، **أسرار البلاغة**، ص51

(2). ابن منظور، **لسان العرب**، ج2،(ع ر أ)، ص927

(3) علي الجارم ومصطفى أمين، **البلاغة الواضحة البيان المعاني والبديع**، ص260

وير عبد القاهر الجرجاني بأنّها "تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به، فتعيره المشبه، وتعيره عليه"[1]

والتعبير الاستعاري قد يقوم على درجة من درجات التقمّص الوجداني، تمتدّ فيه شاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله فيلتحم بها ويتأملها كما لو كانت هي ذاته، ويُلغي الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع"[2].

يمكننا القول بأنّ من خصائص الاستعارة أنّها تحدث نوعاً من التخلخل والاهتزاز في بنية الجملة، حتّى تصبح العلاقة بين عناصرها المكونة لها غير قائمة على معايير الحقيقة والمنطق.

كما أنّها تسعى وراء القيمة الجمالية حيث أنهّ كلّما زاد التشّبيه خفاء وغموض ازداد المعنى حسنا وجمالاً حيث يقول الجرجاني: "وأعلم أنّ من شأن الاستعارة أنّك كلما زدت إزاء ذلك التشبيه خفاء، ازدادت الاستعارة حسناً ، حتى إنك تراها أغرب لا تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفا، إن تفصح فيه بالتشبيه خرجت الأشياء تعافه ويلفظه السمع"[3].

الصورة الرمزية :

الرمز الشعري هو جماع المتقابلات والدلالة الكلية المجردة بين النسق المثالي الذي يحققه النشاط التجميلي والإحالة الى التجربة المادية بين المحدود واللامحدود والمتناهي واللامتناهي بين الانكشاف والانحجاب، بين ما هو صائل متحول، وبين ما هو ثابت دائم"[4].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص60. 61.

[2] عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص287

[3] جابر عصفور، **الصورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي**، ص204.

[4]. عاطف جودة نصر ،**الرمز الشعري عند الصوفية** ،المركز المصري لتوزيع المطبوعات(د-ط)القاهرة 1988ص116.

فالصورة الرمزية هي "ذاتية موضوعية تجريدية تنتقل من المحسوس الى عالم العقل والوعي باطن ثم هي مثالية نسبية لأنها تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة عميقة تقصد اللغة عن جلائها" .[1]

أنواع الصور الشعرية:

الصورة المفردة– الجزئية:

وهي أبسط الصور الشعرية ومكونات التصوير الشعري، و لها دلالتها التي تكتمل داخل السياق الصوري الشامل وقد تنحصر في كلمتين فقط ، يتجاوزان على نحو بنيوي متفجر بالدلالات الغامضة الخصبة وتبنى هذه الصور بأساليب عدة تتكامل في تشكيل كيانها أهمّها التجسيد الذي يتم بخلع صفات محسوسة على المعنويات، تراسل الحواس، التشخيص، التشبيه[2]

الصورة المركّبة:

وهي مجموعة من الصور الجزئية المترابطة التي تقدّم دلالة معقّدة أكبر من أن تستوعبها صورة بسيطة، ويستخدم في قالبها أسلوب حشد الصور التي تشكّل في جملتها الصورة الكلية ويتم هذا الحشد عن طريق تراكم الصور المختارة بعناية " والشاعر يجنح إلى نسق من الأشياء يخالف ما نرى وما نعرف من أجل الوصول إلى حقائق مستقرة باقية، ومن أجل ارتياد دفائن وأسرار" ويعني بذلك أنّ الشاعر له منظوره الخاص الذي يرى به الأشياء، كما له طريقته التي ينقل إلينا من خلالها تلك الاشياء.

---

[1] محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر للطباعة والنشر(د–ط)،(ذ–ت)ص395.

[2] أحمد أمين، **النقد الأدبي**، ط4، دار الكتاب العربي، لبنان، 1967، ص256.

الصور الكلّية:

بما أنّ الصورة طريقة خاصة من طرق التعبير ووجه من أوجه الدلالة، الشاعر في هذه الصورة يعمد إلى تنويعها خدمة للمعاني التي يسعى إلى قولها.

من هنا كانت الصورة الكلّية هي مجموع الصور المفردة والمركبة المتآزرة في وحدة عضوية غنية بالتنوع، الذي يتلاحم في بؤرة دلالية شاملة هي القصيدة في ذاتها.

ويستخدم في بناء الصورة الكلّية أساليب عدّة، مثل "البناء الدرامي" من حوار خارجي(ديالوغ) وحوار داخلي (مونولوغ).

المبحث الثالث: آليات تشكيل الصورة الشعرية:

يعتبر تحديد آليات و وسائل تشكيل الصورة إشكالية في حد ذاتها وذلك لاختلاف تلك الآليات والوسائل من ناقد إلى آخر إلا أنّنا سنقتصر على ذكر كبرى تلك الآليات التي تكون حاضرة في أي دراسة للصورة الشعرية وذلك للمشترك العام بين القصائد وكذا لخصوصية هاته الوسائل.

أولا: اللغة الشعرية

تعتبر اللغة بي المادة الأساسية التي تشكّل الوجود الثقافي وكذا الحضاري كما أنّها الأساس في خلق عملية الإبداع الفنّي إلاّ أنّه لكلّ أديب طريقة خاصة في استخدام الكلمة وتركيب الجملة فاللغة الشعرية ليست مجرّد أداة يستعين بها الشاعر لنقل تجاربه إلى المتلقي وإنّما هي خلق في حدّ ذاتها، متجاوزة بذلك وظيفتها المستهلَكة (التواصلية) وهي للشع"بمثابة الألوان من التصوير والرخام من النحت، بل إنّ إمكانات التعبير النحوي تفوق إمكانات الشكلي"[1].

[1] عز الدين اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص 139.

والشاعر في لغته يحثّها على تحرير طاقاتها الصوتية و التعبيرية ليكون توجهها جماليا تفاجئ المتلقي لتتسلط على خياله فتصبح غير مرتبطة "...بقيود المعاني المتوارثة والسياقات التي تعاقبت عليها حتّى قيّدت حركتها، وبهطا تصبح الكلمة في التجربة الجمالية حرّة على يدي المبدع ويرسلها صوب المتلقي.. للتفاعل معها بفتح أبواب خيالية لها لتُحدث في نفسه أثرها الجمالي"[1]لذلك يمكن القول كما أشار جون كوهن الشاعر خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلّها إلى الإبداع اللغوي.

ما يميز لغة شاعر في قصيدة ما هو ابتعادها عن المألوف لأنّ" طبيعة الشعر تُفهم من ل تكوّنها من ألفاظ بنيت على نسق معيّن، فاكتسبت بهذا التنظيم البنائي صفتها وحيويتها، وشخصيتها، حيث أنّ التنظيم المعيّن للألفاظ أكسبها علاقات ودلالات جديدة"[2] وهذا ما دفع أدونيس ليؤكد أنّه" إذا كان الشعر تجاوزا للظواهر، ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما، أو في العالم كلّه، فإنّ على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، وذلك أنّ المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤى اليفة مشتركة، إنّ لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أنّ اللغة العادية هي لغة إيضاح فالشعر هو بمعنى ما جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله"[3] نفهم من مقولة أدونيس بأنّ الوضوح ليس شرطا في الشعر لأنّ وظيفة اللغة الشعرية "تكمن أساسا في السحر والإشارة فهي لا تعبّر، ولا تصف، أي لا تبوح، ولا تصرّح، وهذا مصدر غموضها"[4] وهو ما يصطلح عليه بالانزياح الذي أزال كثيرا من الغموض الذي اكتنف الصورة الشعرية.

---

[1] عبد الله الغذامي، **تشريح النص**، ط1، دار الطليعة، بيروت، لبنان،1987، ص19.

[2] ضياء الصديق، **فصول في النقد الأدبي وتاريخه**، ط1، دار الوفاء، المنصورة، مصر، 1989، ص238

[3] أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، ط3، دار العودة بيروت، 1979، ص125-126.

[4] محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث ـ بنياته وابدالاته ـ ج3**، ط3، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ص97.

ثـانيـــا: الإيقـــاع

لقد طرح الخطاب النقدي المعاصر وبقوة، علاقة الصوت بالتشكيل الجمالي للصورة الشعرية، بغية استكشاف ما تُحدثه البنى الإيقاعية من تنوعات دلالية في بناء الصورة الشعرية ،فالخطاب الشعري يقوم على هندسات صوتية إيقاعية، تفاعلت فيها الدلالات والمعاني، مشكّلة رؤية شعرية، تنفذ داخل عالم الصور.

وبما أنّ التركيز على البنية الصوتية كان شديدا في أنّها أساس لبناء القصيدة الشعرية، تنوعت البنى الإيقاعية خاصة في الشعر الرومانسي، وتناغم الصوت مع التجربة الشعرية و التصاقه بانفعالات الشاعر فغدا الصوت ركنًا أساسيا في إنتاج الصورة الشعرية. كما وقد عالج نفس الإشكالية القدماء وشغفهم بمسألة الصوت اللغوي فكانت الموسيقى حدّ الشعر كما تعدّ عنصرا جوهريا في التشكيل الجمال له.[1]

أما دور الإيقاع فهو يعتبر القصيدة بنية إيقاعية ترتبط بحالة شعورية معيّنة لشاعر بذاته، فتنعكس هذه الحالة على شعره في صور متناسقة ومنسجمة انسجاما تامّا فدور الموسيقى يكمن في كيفية تصوير المضمون وإشباع المعنى بالبُعد الصوتي للغة أو الحروف.

ثـالثـــا: الخيـــال

إنّ الشعر لا يقوم على أساس عقلي ولا يخضع لحدود المنطق، بل هو تعبير عن العواطف والمشاعر بومضات غامضة خاطفة يقدّمها الخيال، ويباشر عليها سلطانه فيبعث في النفوس ضروبا من التوق والتطلّع إلى مكامن الحياة في الأشياء التي تتفتح صورها في نفس، مؤلفة نسقا من الوجود الفنّي يتأبّى على المنطق ومقاييسه وبراهينه .

[1] ينظر، **قصيدة النثر العربية**، ص141.

فالجرجاني حين تكلّم عن التخييل الشعري وعلاقته بالتشكيل البلاغي للصورة فقد أستحضر العلاقة بين التخييل الشعري والرسم وموقفه يظهر في أنّ الشعر والرسم رغم ا ف المادة إلاّ أنّهما يتفقان في طريقة تقديم المعنى، فراح يقارن بين تخييلات الشاعر وتصاوير الرسّام و خلُص إلى أنّ جمالية الشعر ترتد إلى تشكيل الصورة وتجسيم الأفكار والمشاعر الوجدانية والخيال عند مصطفى السعدني هو" تلك القوة التركيبية السحرية التي تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن"[1] وبذلك كان الخيال مراعيا للقوانين لداخلية الشعور واللاشعور.

[1] مصطفى السعدني، **التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل**، ص51.

الفصل الثاني

جماليات الصورة الشعرية في ديوان أجراس الشجن

المبحث الأول: منابع التصوير الفني.

المبحث الثاني: آليات تشكيل الصورة في ديوان أجراس الشجن.

المبحث الثالث: أنواع الصورة الشعرية في ديوان أجراس الشجن.

المبحث الأول: منابع التصوير الفنّي

تمهيد

لمّا كانت الصورة الشعرية تركيبة لغوية، تجمع بين عناصر متنوعة ومفردات متباينة، تقيم بينها علاقات جديدة على خلاف العلاقات المألوفة، نستطيع القول أنّ الصورة لا تأتي من فراغ، ويتولّى الخيال الفنّي عملية تفعيل موادها الخام.

وقد كانت مواد الشاعر متراوحة بين المحسوسة وغير المحسوسة، والمحسوسة كانت شاملة لكلّ مدركات عالم الحسّ وذلك أنّ الصورة الشعرية هي في الأصل" تشكيل لغوي يكونها خيال الفنّان من معطيات متعدّدة، يقف العالم المحسوس في مقدّمتها، فأغلب الصور مستمدّة من الحواس"[1] على اعتبار أنّها "منابع المعرفة ووسائلها في الإنسان، وبها يدرك ما يحيط به، وينفذ عن طريقها إلى العالم"[2].

ومن هنا" كان التصوير الشعري يقوم على أساس مكين، ولا مفرّ من التسليم بذلك طالما كانت مدركات الحسّ هي المادة، الخام التي يبين بها الشاعر تجاربه"[3].

ونجد أنّ شاعرنا قد اختار كمّا هائلا من تلك المواد لينسج بها صوره مساهما في ذلك الخيال لأن" الخيال الفنّي...اختيار وتنسيق وتصرّف..."[4] وقد زوّد طرافي شعره بكمّ هائل من المواد المستقاة من محيطه.

شاعر في استعماله اللغة المتداولة" يحاول أن يكتشف امكاناتها الداخلية أو يتأمّل فيه الوجدانية في ضوء جديد من خلال إعادته تشكيل علاقاتها"[5] بحيث أنّنا في"

---

(1) علي البطل، **الصورة في الشعر العربي حتّى أواخر القرن الثاني الهجري(دراسة في أصولها وتطورها)**، ط3، دار الأندلس، بيروت، 1983، ص30.

(2) عبد الحميد حسين، **الأصول الفنّية للأدب**، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1964، ص99.

(3) جابر عصفور، **الصورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ص309.

(4) عبد الحميد حسين **الأصول الفنية للأدب**، ص100.

(5) جابر عصفور **القصيدة الرديئة كيف نتعرّف عليها؟ مجلة العربي**، ع508، 2001، الكويت، ص84.

التجربة الشعرية نجد أنّ الكلمات تولّد أثرها عن طريق ما يرتبط بها من صور"[1] وقد كانت كلّ العناصر المحسوسة وغيرها جزء من لغة الشاعر فهو في عملية تركيبه الصورة اعتمد على استخدام اللفظ مفردا أو مركّبا فلا يمكننا انتزاع الكلمة من بنائها الشعري، بل يجب أن ننظر إليها من داخل السياق ذلك أنّ" اللفظة في حالة استعمالها الادبي تستجيب لدعاء الكاتب إيّاها، واستحضاره لتركيبها، وهي تسحب خلفها رصيدا ضخما من المعاني والظلال والإيحاءات والدلالات والإماءات والرموز والمشاعر والاثارة والصور، حتّى لتبدو حبلى بعطاء كبير"[2].

1. الطبيعة:

يعتبر الميل إلى الطبيعة ـ مذ اعتبارها ثورة على القيود والتقاليد لدى الرومانسيين ـ بالنسبة للشعراء بمثابة الميل إلى الفطرة والنقاء والحرّية، فتلاءمت مع أحاسيسهم وحياتهم الداخلية مثلوها بالأمواج الهائجة ـ الرياح ـ العواصف ـ الثلوج ـ الضباب ـ القمر ـ النجوم...، وهذا مذهب عمر طرافي* ويقول في هذا المجال:

تَنكّـأ الحُلـمُ جرحًا دقّ أجْراسِي لمـــّا تكـوّر في أمشَـــاجِ أعـْراسِ

ألْوى زنَـابقَـه البيضــاء يهْصِرُهَـا هَصْرَ الطرائـــدِ مـن أنيـابِ أشْـراسِ

ها أومـْضَ البـُرْءُ إكسير بَيَــارِده دَمعَ السَنابلِ يجْرِي خَلْفَ إحساسِـي[3]

من هنا كانت "الطبيعة جزء من الإنسان، والشاعر لا يراقب مسارها ويبتهل إليها بل يقدّم نفسه فيها" ويقول أيضا:

---

(1) السعيد الورقي، **في الأدب والنقد الأدبي**، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1989، ص59.

(2) يوسف حسن نوفل، **في الأدب السعودي، رؤية داخلية**، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، الرياض، ط1، 1984، ص53.

* **عمر طرافي البوسعادي** من الشعراء الجزائريين المعاصرين الحداثيين.

(3). عمر طرافي، **ديوان أجراس الشجن، قصيدة أجراس الشجن**(د.ط)، ص79.

كَمنْجَــةُ صبّــاري تئــنّ توجُعَــا تُبعثر أســراري وتُبـــدي الترفُعـــا

فللــه مــا أشْقَى البَنَفْسَجَ زَهْــرُهُ تقطّـع أوصالا وأضحــى مُمزَّعـــًا

تائــلُ أيامــي عراجين علقمـــــي لِمَ التُربُ يغدو للحناظل مُمْرعـًا؟

أجيبي وحسبُ السؤل سِدرٌ يضمّه نمــا حولــه طوقــا تعــدّد أذرعـًا[1]

الشاعر في هذه القصيدة يفقد عجلة القيادة فلا يستطيع التحكّم في كمنجة صبّاره التي تأخذ في بعثرة أسراره وتترفّع عنه ولا تبدي الندم على ذلك وهذا يدل على استسلامه للحظة الإبداع عاجزا لا يعرف كيف يتصّرف فوصف نفسه بأنّه زهرة بنفسج أضحت ممزّعة لتأتي أيامه وتسائل عراجين علقمه، كيف للترب غدا ممرعا للحنظل. مصوّرا لحظة تجرّعه مرارة الإبداع تلك المرارة التي يقدّمها له واقعه المحيط فنراه يفرّ إلى الطبيعة التي تعتبر ملاذا للشاعر، ومهْربا من الواقع في لحظة تأزّمه، فأصبحت بذلك عالمه المثالي الذي يسوده الهدوء، وتنسحب عليه الدّعة، ليس فيه إلاّ الضوء والصفاء والحبّ فيقول:

هــو الجدول المدفون في صدر غاسق على ظلموت، القفر يرصد مطلعا

هــو الليلك المسكي يعشــق سوسني فأنّى لنار الصيف أن تغشاهما معـا؟[2]

الشاعر في هذه الصورة يصور لنا شعره فيصفه بالنهر والمدفون في صدر الغاسق كما أنّه كان زهر الليلك الذي يعشق سوسن الشاعر فكيف لنار الصيف أن تأتي على شعره الذي كان عُصارة وجدناه ثمّ يعود ليتوسل ويستعطف أوتار الكمنجة بأن تعجّل في إراقة دم الصبّار وأن تُشهِد الروْح على مصرعه.

---

(1) عمر طرافي، **الديوان**، ص36.

(2) المصدر نفسه، ص37.

يقول أيضا:

حنانيك.. أطياري أضاعت خمائلا تهـــادت رؤى طافــت حــواليّ لُمّعا

تلاشت مـع المـوج الصرير بأبحـر تقاذفهـا الذكــرى على المــاء شرّعا[1]

يعود الشاعر ليتوسل لكمنجة الصبار و يستعطفها فأطياره تلاشت مع الموج مصورا الإنسان الثائر المتعطّش للحياة

ونراه يلجأ إليها لأنّه وجد فيها المكان الذي يرتاح فيه قائلا:

وكُهُوفـكِ الثَكْلَـى تُحَلِّـقُ في المـَدَى تَخْتَـالُ مـنْ عَبَـرَاتِهـا الأغْـوارُ

تُرْخِـي جُمُـوحَ الـوَرْدِ بَرْقًـا هَـدَّه حَسَـكُ الهـوينى فالُجمـُوحُ فِـرَارُ[2]

الشاعر في هذه الصورة يجمع بين ما هو نام (جموح الورد) وما هو ميت (الكهوف الثكلى)وما هو متعلق بالجو والطبيعة (برقا هدّه حسك الهوينى) تتكاتف هذه الصور الجزئية لتكوّن لنا صورة مركّبة راسمة صورة نابضة بالحياة في كلا البيتين.

ويقول الشاعر أيضا:

فانتشَى بالرَحيقِ المعتقِ رَمسٌ

هَزْهَزَ للغَيثِ يحْكِي

بضَرب الدُفُوفِ

كان يَرْوِي النُقَاطَ الأسِيرَة في كُلِّ حَرفٍ

---

(1) المصدر السابق، ص38.

(2) المصدر نفسه، ص68.

تَبَاكَتْ هَزِيعًا مِنَ اللَيْلِ

حَتّى اسْتَفَاقَتْ بعَجمِ الحُرُوفِ.[1]

يبدو الشاعر في هذا المقطع متفائلا فهو " يستعين بالطبيعة بكلّ مظاهرها في إخراج صوره الشعرية على أنْ يراعي صنوف التشابه عند حدود المظاهر الحسّية"[2] فنجده في هذا لقطع يعبّر عمّا تحسّه نفسه لرسم لوحة بديعة من الصور فعبارة (انتشى الرحيق ـ تهزهز للغيث ـ يحكي ضرب الدفوف ـ تباكت من الليل) كلّها مجازات استخدمها الشاعر لتكوين ته الكلّية فيظهر لنا هذا الاستعمال المكثّف للصور الجزئية المليئة بالإيحاءات والمجازات لإخراج الطاقات الحركية فيه.

الشاعر في استدعائه للطبيعة ووصفه لها كان فطنا حيث استطاع ربط الصلة بين الأشياء كما كشف عن علاقات خفية بين عناصرها فرسم لنا صورا حية عبر من خلالها عن ذاتيته.

2. القرآن الكريم:

كان الشعراء العرب منذ القديم يستمدون مادة شعرهم من القرآن الكريم ,حتى تكون ذات جودة ومعنى ووصلوا حد قولهم "أن التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن ، وهو القاعدة الأولى في البيان ، وهو الطريقة التي يتناول بها جميع الأغراض"[3]ويعني هذا أن القرآن الكريم قد أُعتبر عند النقاد أحد المصادر التراثية للصورة وقد استخدمه الشعراء من خلاله عن بعض الجوانب من تجاربهم الخاصة

---

[1] عمر طرافي ، **الديوان**، ص14.

[2] أحمد عوين، **الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث**،(د.ط)، دار الوفاء، الإسكندرية،(د.ت)، ص141.

[3] سيد قطب، **التصوير الفنّي في القرآن الكريم**، ط9، دار المعارف، القاهرة، 1980، ص61.

وشاعرنا في طريقة استيحاء صوره اعتمد مواقف الاعلام فيها كما كثُر في شعر طرافي اقتباس كلمات من القرآن الكريم لتشكيل صوره يقول:

عاثَ الهوَى في اللاهوى يَتَزنّرُ البَوْحَ الضَرِيرْ

النَخلُ في صَحراءِهِ يشكُو الظمَى

والشَمسُ تَلفَحُ في الهَجِيرْ

قامتْ تُرَاودهُ الكُرُومُ بنَسْغِهَا وبجِذْعِهَا قالت: قُطُوفِي دانياتٌ هيتَ لكْ

(1)

المقتبسة من **قوله تعالى**: [وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلّقت الابواب وقالت هيت لك][2] ونحن حين نتفرّس جيدا في هذا المقطع الشعري تنكشف لنا تجربة مخبأة في لاشعور اعر فالصورة تستبطن الذات الشاعرة عذاباتها وقد صعّدها إلى عنف حين هدّدت تلك الكروم القطار (رمز الإلهام الشعري).

ويقول:

وهُـزّي بجِـذعِ الـرَوْحِ من كُلِّ نخْلَـةٍ لتَـهْوَى عَلَى الرمْضَـاءِ تَرْقَبُ مصْـرِعًا

(3)

الشاعر في هذا البيت يستحضر قصّة مريم عليها السلام حيث هزّت بجذع النخلة لتشهد على ولادة عيسى عليه السلام وقد إنزاح الشاعر بالمعنى الحقيقي فتلك النخلة بعد أن شهدت ميلادا هي الآن تشهد مصرع الشاعر.

---

(1) عمر طرافي، **الديوان**، ص64.

(2) **سورة يوسف**، الآية23.

(3) عمر طرافي، الديوان، ص37.

وفي قصيدة "**شرارة ثورة**"[1] يقول:

هذا بَيانِي:

تَعلّمتُ من سُورة الـزَلـزَلـَة

تعاليم شتّى...

سَأنفخُ في الأرْضِ زِلزالها وأُخرجُ بالثأر أثْقالهـَا

الشاعر يقتبس من "**سورة الزلزلة**" التي جعلتها ثورة التحرير أو بيان نوفمبر بالأحرى شريعته واستمدّ بيانه منها فكانت ثورتهم زلزلة للفرنسيين.

ويقول أيضا:

في الخَافِقَيْنِ تَجُوبُ أنْسَامُ الـوَرَى تَجْرِي به في النَازِلاَتِ الرِيحُ

النَازِعَـــاتُ إلى الشِمـَالِ مَرَامُهَـا والنَاشِطَاتُ إلى اليَمِينِ تَزِيحُ

والمُعْصِرَاتُ عَلَى السَنَابِلِ ثُجِّجَتْ والأَثْلُ جَفَّفَ رَمْلُهُ التَطْوِيحُ[2]

الشاعر في استنساخه للآيات القرآنية لا يستنسخها كاملة لحدّ التضمين وإنّما يقتصر الأمر على ما يخدم صورته التي يريد تقديمها ففي هذه الصورة نستشف الذعر والقلق الذي يختلج في صدر الشاعر إلاّ أنّ اللفتة تظهر في توارت الصور الجزئية في الأبيات الثلاث ويقتبس.

(1) المصدر السابق ، ص64

(2) المصدر نفسه، ص44.

يا زورق الأرواح خذها روضة فيحاء كل طلوخها التسبيح

لا حُفرَةً في قَعْرِهَا قد سَغرت نــارٌ تلظّـى بالزفير لفـوحْ[1]

ويقول أيضا:

فبسطت يدي واقتربت... ولكنّها الشمعة الخائنة

أحرقت أنملي ثمّ جوفي ها ألقمته التراب

وصبّت على إثره من غساق الحميم[2]

الشاعر في الأبيات السابقة كان متلذذا بالاقتباس والتركيب القرآني كثيرا، فكانت صوره سابحة في عالم من الخيال منسقة ملتحمة فيما بينها فالشاعر كأنما كان يعرف ماذا يريد فأحسن توظيف القرآن الكريم في ديوانه.

التراث الصوفي:

يلجأ الشاعر إلى عدة وسائط للتعبير عن تجربته الشعرية و خاصة في شعرنا المعاصر، ومن بين هذه الوسائط التصوف، ولم يكن ميل الشاعر إلى التراث الصوفي عشوائيا ولا مصطنعا . فهو في تجربته الشعرية يحاول "الاتصال بالله أو بالعوالم الأخرى التي لا يمكن الاتصال بها في الأحوال العادية"[3]

وقد سعى شاعرنا عمر إلى تشكيل مفهوم للتصوف معتمدا على جزء من التصوف التراثي وهو التوق إلى الله فهو في معظم قصائده يميل إلى التصوف ولم يصرح بذلك إلا أننا نستشف ذلك في قصيدته " التمثال المقطوع"[4]حيث يقول فيها:

أسْدلــتُ خَـوافِي بأجْنحَتي بخشوعِ القلبِ المفجُوعْ

يــا دُنيا الجَسدِ ألا غُـرّي غيري فَشِعارِي مرْفــوعْ

---

(1) **المصدر السابق، ص45.**

(2) عمر طرافي، **الديوان**، ص77.

(3) عبد الحكيم حسّان، **التصوف في الشعر العربي** (د.ط)،مكتبة الأنجلو المصرية، مصر،1955، ص67.

(4) عمر طرافي، **الديوان** ، ص46.

انْصـرِفي عنّي وابْتعِـــدي إنّي التِمثَالُ المقطــوعْ

تظهر تجربة الشاعر منتجة حيث تُولد فضاء من الرؤيا يغيب فيه المنطق الواقعي، فالصوفية في الشعر " لم تبتكر عالما وحسب، وإنّما خلقت لهذا العالم لغته الخاصة، ومفهوماته الخاصة، أشكاله الخاصة، وطرائقه الخاصة وأخلاقيته الخاصة"[1] لذلك نجده يخاطب ذاته الشاعرة التي تحاول الهروب من الواقع مطاردة ظلالها

ثم نراه يأخذ في حزم أمتعته استعدادا للموت في قوله:

وحَزمْـتُ لمَـوتِي أمْتِعَـتِـي فالـزَادُ حِسابٌ مَدْفُـوعْ

سَافَرْتُ لآخِـرَةٍ بَسَطْـتُ يُمْنَاهَـا خِضْـرا وقُلــوعْ

الشاعر في وصفه للمرتبة التي وصل إليها في المقاطع الأولى، نراه الآن يحزم أمتعته لأنّه طلق ملهيته وهي حياة الدنيا. ثم يتجه في صورته التالية قوله:

وحْـيُ الرَحْمَـن أرتِّلُـــهُ في رَوضٍ أزْهَـــرَ بربيــعْ

والدَمْعُ يسِيحُ بتَذْكِـــرةٍ للحَشْرِ ليَـــومِ مَجْمُـــوعْ

يهتـــاج بمـــوج إمعانـــا في ذكــرٍ يدعــو لرجــوع[E2F]

إنّ مقصد الشاعر في رسم هذه الصورة كان بغرض حنينه الدائم للقاء وجه ربّه ودخول جنة الرضوان كما رسم لنا مشهدا دينيا خالصا وحالته النفسية التي بلغ بها البكاء مبلغا الذي ينمّ عن الارتقاء الروحي والانسجام مع المشاعر الروحية في هيبة المقام فيصفها بقوله:

---

(1) خالد بلقاسم، **أدونيس والخطاب الصوفي**، ط1، دار توبقال، المغرب،2000ص74.

(2) عمر طرافي، **الديوان**، ص46.

تلكم روحيـــة صـلواتي بسجـــــود تمّت وركـــــوع

وحضور القلب وأدعية تتضرّع شوقـــا بخشـــــوع

ثمّ يختم بقوله :

يـا "خنزب" فِـرْ ولا تـرصد إنـــّي التمثـــال المقطــوع[1]

لندرك أنّ الشاعر لم يكن لوحده بل هناك من يراقبه من بعيد وهو شيطان الصلاة "خنزب" ويقول في "ديدان ممتنّة"[2] :

على أعتاب أسواري

وقفت تهدهد الأيام في المنبر

.....

رحلت إلى جنى الماضي

بصحن واله وروحٍ حظُّها عاثرْ

تُطاردُ في المدى زُحُلا

تَبدّى جنّة الكوثر

هناك زمن يسمى عند المتصوفين الزمن الذري والمتصوفون يحنون لذلك الزمن لأنّ الله تعالى قد خاطب الناس أجمعين في ذلك الزمن ويطلقون عليه اسم" الزمن الذري" أي قبل خلق آدم عليه السلام خاطبهم الله لما كانوا عبارة عن ذرة في هذا الوجود، والشاعر في هذه

(1) المصدر السابق، ص48.

(2) المصدر نفسه، ص22.

الأبيات وكأنّما يحن هو الآخر لذلك الزمن في صورته الأولى "وقفت على أعتاب أسواري" ويُتبعها بقوله "رحلت إلى جنى الماضي" "تطارد في المدى زُحلا"، الشاعر في صوره السابقة رافض للواقع يحاول الهروب منه بقدر ما هو منغمس فيه كما أشار لذلك عز الدين إسماعيل الذي يرى بأنّه حين تتخلى الصوفية عن وجهها السلبي لكي تنغمس في الواقع الذي ترفضه وتبتعد عنه فإنّها تصبح شعرا، لتغيير الواقع، وهي تغير هذا الواقع بالكلمة الشاعرة إنّها تجعل من كشوفها وسيلة لذلك.

3. الأسطورة :

الأسطورة من أهم أدوات الشاعر في بناء نصه الشعري كما أنها تجعله أشد اتصالا بأبعاد التجربة الإنسانية، وقد شكلت محورا أساسيا في نصوص عمر الطرفي حيث كان" يرى الأسطورة كامنة في تفاصيل الكون وتتجدد ضمن العصور ، والزمن المعيشي هو الذي يؤطر ذاته بذاته ,.من خلال حركة الأشياء وتناغم هذه الحركة مع اللون والإحساس والسيرورة المعنوية حيث تشكلها الذات الشاعرة من جديد".[1]

كما كان يسعى لإزالة الحدود بين الحياة والموت ,. وما نلاحظه على طريقة طرافي في استلهام تقنية الأسطورة أنها تتراوح بين توظيف الجانب التشكيل الفكري للأسطورة ، وأحينا اعتماد التضمين المباشر .

وقد حاول الشاعر إبداع عالم أسطوري يجسد فيه لفكرة الموت المترسخة على نصوصه حيث نجد تغليب الموت على الانبعاث

[1] وليد مشوخ، **الموت في الشعر العربي السوري المعاصر**،(د.ط)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق،1997، ص156.

أعطى عمر طرافي للأسطورة " أفقًا شعريا واسعا في توجهها نحو الموت والانبعاث والموات والخصب"[1] حيث أعاد تشكيل الاسطورة فجعل منها بوابة للأمل في انفتاحها على الانبعاث غير أن " للأسطورة جاذبية خاصة لأنّها تصل بين الإنسان والطبيعة وحركة الفصول وتناوب الخصب والجدب، وبذلك تكفل نوع من الشعور بالاستمرار كما تعين على تصور واضح لحركة التطور في الحياة الانسانية"[2].

يقول الشاعر:

في خوابي الكهوف

جفّ ضرع المساء المُروّى بجدب الرؤى

والصروف[3]

الشاعر في هذا المقطع يميت الطبيعة فيصورها لنا في أقسى صورها، الطبيعة التي طالما احتمى بها الشاعر يمتد إليها الموت وهي لا تملك القدرة على مواجهته او مواجهة الزمن المتغير.

ثم يرسم لنا مشهد الموت الذي يلاحقه فيقول:

شآبيبك السائمات اشرأبت غرابيب همس لريش الغراب

أشابت لحوني بأوبار ذكرى تغصّ سجوني بدمع اغتراب

عزفت الأنين حنينا تـوارى وراء ظـلام يناجي عتـــابي

ألملم نفسي فيشقى سؤالي بكاف خطابي وياء جـوابي

---

(1) المرجع السابق، ص209.

(2) إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**،(د.ط)منشورات عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1978، ص129.

(3) عمر طرافي، **الديوان**،ص14.

حتى يلحق الموت الزمن فيقول:

سَألْتُ النَهَارَ

لماذا الحَديقةُ تهَوى المغبَّة بالانكسار؟

وصيف العذارى يغازل ضعف القرار؟

ولون الطبيعة أضحى كليلا

بلون الضجر؟

نظرة الشاعر للموت تشي بحالة الضياع والانحدار فرسمه مستعصي الانبعاث إلاّ أنّ لحظة الولادة الجديدة تأتي لوأد الموت من جديد فيقول:

ومن شامخات الذرى

أينعت بالرشيم الأصيل رصاصة نور ونار

تنامت بنسغ الرؤى الحالمة

تروم الضياء

وترمي المساء

وتحيي السماء

رويدا رويدا..[1]

ثم نراه يخلق وجودا جديدا في قوله:

([1]) المصدر السابق،64.

وينبلج الصبح بالأقحوان

فزغردت الأرض وردا جميلا

وغرّدت الكائنات العذارى صهيلا

طويلا طويلا[1]

فتظهر لنا قوى التغيير التي تعمل على إخصاب اللحظة

سيأتي غدي مورقا بالثمار

ويورق جلّنار

وهنالك أغدو. بكلّ الجذور التي أطعمتني بجد. [2]

الشاعر في المقاطع السابقة نتاص مع أسطورة (الجدب والخصب) دون أن يصرّح تاركا فراغات تدل على النص الأصلي للأسطورة وعلى المتلقي استنتاج واكتشاف الأسطورة لملء تلك الفراغات بما يناسب تصوراتها الشعرية.

ويقول:

سألت الخرافة

إلام الجمال الموشّى بعذب الرؤى يتلاشى؟

و ممّ الأسنة زاغت مقاليعها في الوغى؟

---

[1] عمر طرافي، **الديوان ، ص66**

[2] المصدر نفسه، ص67

أجابت بقبح: سلو عشتروت! [1]

في هذا المقطع تظهر عشتار خافية للدلالة الأصلية فقد حدثت عملية تضاد في تصور رمز" عشتار" فظهرت عازفة عن الخصوبة والعطاء رافضة له.

ويقول:

ماذَا عَسَاهُ الصَدْعُ في صَخْرِ النـَدَى يُغْتَـــالُ حتـــى تَنْجَلِـــي الأَسْـــرَارُ؟!

أتَـــــرَاهُ يَغْتَـــالُ المنِـــيـَة بعْـــــدَمَا عَزَفَـــتْ لـَــهُ مِنْ وهْمِهَـــا عشْتَـارُ؟! [2]

الشاعر في هذا المقطع يتناص مع الأسطورة نفسها ولكن هذه المرّة مرتدية دلالة جديدة متخلية عن دلالتها الأصلية عشتار التي تنتقل إلى العالم السفلي لإعادة " تموز " إلى الحياة فيعود معها، ولكن الشاعر هذه المرّة جعلها تنحرف قليلا فيأتي الصدع ليعيد اغتيال المنية (المتمثّل في تموز) وبهذا لن تكون هناك ولادة ثانية بل سيزيد من حدّة الأمر في اغتياله للمنية رغم محاولات عشتار.

الموت هو قرين الحياة الأزلي فهو إحدى المشكلات التي واجهت الانسان، والشاعر يستدعي الرمز الأسطوري لقصة (قابيل وهابيل) ابنا آدم عليه السلام فيقول:

بـــوحٌ تصعّـــد في السماء يصيـــح بالزمهرير لدى المســـاء ينـــوحُ

يطوي من الزمن السحيق مهامهـــا تحكي اليقين كما رأته يبـــوحُ

---

(1) المصدر السابق، ص50.

(2) المصدر نفسه، ص69.

من سكبة الشفـق العتيق أراقـــها قابيل ظلت في الاصيل تلـوحُ[1]

يظهر قلق الشاعر في هذا المقطع في تصويره ذلك البوح الذي يصبح بالزمهرير دافعا به الموت لذلك "عبر الثنائية الخفية يتسرب، وفي المشهد الشعري يسكن... فالموت محور شعري أساسا، تمتد جذوره إلى ملحمة جلجامش، وهو يسكن الفعل الشعري بما هو فعل كوني تتجاوب فيه الشعوب بعيدها وقريبها"[2]

الشاعر يصور لنا كيف أنّ الروح تحكي قصة القتل فيتلاشى صوتها أمام صخب الطعنة

القـــت حمى أفيائهـــا عن غـــــرة تغشى السواد وفي السواد الروح

هابيل يا جرح الدهور ندى المدى كلّ الزهـــور على ثـراك جـــروح

ويقول:

كم قد مضى أو كم سيمضي ما مضى مـــن طعـنة تأريخهـــا مسفـــوح

سنـــــن تـــأثـــــر عرقهـــا كونيـــــة تأبى على الإنسان وهو يصيـــح

الشاعر جعل تلك الطعنة طريقا وممهّدا للطعنات التالية فهي أول طعنة قتل وأول جريمة في البشرية

---

[1] عمر طرافي، الديوان، ص34.

[2] محمد بنّيس، **الشعر العربي الحديث. بنياته وإبدالاته**،ج3، **الشعر المعاصر**،ط3، دار توبقال، المغرب،2001، ص213.

يـا زورق الارواح خذها روضـة فيحـاء كـلّ طلوحهـا التسبيـح[1]

الشاعر في تصويره الشعري لم يحوّر صورة قابيل بل تركها تحتفظ بدلالتها في استمرارية الغدر في حياة الانسانية بينما هابيل فيرمز للمغدور به.

وفي تصوير آخر لأسطورة (الموت والانبعاث) يستدعي الشاعر أسطورة طائر الفينيق الذي اتخذ به الشاعر اتجاها آخر حيث يطلب به الموت من اجل حياة جديدة

جثم السهاد على مراكب ليلتي

فتهاطلت جثث الرزايا برهة

وتكدّست حولي رمادا بعثرته الفرحة المتألمة

...ويْ ويْ كأنّي ألمح طائر الفينيق يبعث من جديد[2]

الشاعر في هذه الصورة يقترن بالاحتراق وذلك الاحتراق الذي يؤدي الى الولادة من جديد، فكان هذا الموت هو الوسيلة الافضل للحياة فلولا الموت لما كانت هناك حياة.

أم أنّ عشقك للحتوف ونشرها

يبني لنا موتا يكرر في تراتيل الدجى؟[3]

هذا الحضور الأسطوري هو مختزن ضمير القصائد.

حين نتّبع فضاء المجموعة نجد أنّ الشاعر قد تناص مع أسطورة (الموت/والحياة) دون أن يصرّح فقد كان توظيفه للأسطورة في بعض قصائد أكثر بساطة حين يكتفي في

(1) المصدر السابق، ص44.

(2) عمر طرافي، **الديوان**، ص87.

(3) المصدر نفسه، ص88.

توظيفه للرمز الأسطوري أو الوقائع الأسطورية في ربط الماضي بالحاضر ويتطلب ذلك من المتلقي حضورا ذهنيا ووعيا تامّا لاستحضار الوقائع الأسطورية ليحيط بتجربة الشاعر.

4. الموروث التاريخي:

ارتبط الشعر العربي المعاصر باستدعائه التاريخ كثيرا، على اعتباره منبعا ثريا من منابع الإلهام الشعري ذلك لأنّه يعكس روح العصر حين يرتد إليه الشاعر معيدا بناء الماضي وفق رؤية انسانية معاصرة، وبما أنّ التاريخ يدرس حياة الانسان ويربطها بالزمان والمكان فقد أدرك الشعراء المعاصرون تلك الأهمية المتمثّلة في توظيف الحوادث والشخصيات التاريخية وسعوا إلى المضامين البارزة فيه ومنحوها بعدا متجاوزة عصورها.

1. شخصية صلاح الدين الأيوبي:

ارتبطت شخصية القائد صلاح الدين الايوبي في أذهاننا بالتحرر والانتصار، وهو الذي شغله همّ واحد وهو تحرير فلسطين من أيدي البزنطيين، فصلاح الدين كان مصدرا للإلهام ومحفّزا للتعبير عن القضايا المعاصرة.

يقول الشاعر في قصيدة " **الموعود**"[1]:

مالي ارى سحب العينين تهتف لي قم يا صلاح ..أنا؟! لا لست البطل!

إنّي اختبرتــك والإدراك ينبئـــني أن أنت أنت هو الموعــود يا أملــي

الشاعر في هذا المقطع تقمّص شخصية صلاح الدين الأيوبي الموعود الذي سيحرّر فلسطين، فعودته المأمولة عودة حاملة للأمل والخلاص، وكأنّما فلسطين كلّها تخاطبه فتقول:

زمّلتني في قلـوع الصدق شامخـــة بجنـــة الحبّ من ريحــانة الغزل

---

[1] عمر طراف، الديوان، ص30.

فإن غشـــاني نسيم شابـــه زغـــب أهرقت حسّك تنـــورا على المقل

وإن غفـوت بحلـم جئـت تسبقـه تجلي الكوابيس برقا خشية الوهل

أنت السفين تهادت من نوى عُصُرٍ لاحت بيارقها "حطّين" بالأمـــل

حين يستدعي الشاعر شخصية " صلاح الدين الأيوبي" فهو يسعى للتعبير عن مرحلة مهمّة من مراحل كفاح فلسطين والتي لازالت لحدّ الساعة تعاني، كما أنّه قد جعل هذه الشخصية المورد الأساسي لقصيدته، وما نلاحظه على هذه المقاطع هو ضمير المخاطب والذي ورد منذ البيت الاول في القصيدة يمكن أن نمثله بفلسطين ـ كما أشرنا سابقا ـ التي ترى صلاح الدين الايوبي النور الذي سينقذها من الضلال، وهو سفينة سيدنا نوح التي تنتشلها من الطوفان الذي يعتريها.

كما نراه حاول مزج الماضي بالحاضر في لحظة معينة في استحضاره لمعركة "حطّين" التي هزم فيها العرب البيزنطيين فصور لنا القائد صلاح الدين وكأنّه عائد لتوه من معركة حطّين في قوله لاحت بيارقها حطّين) نهوض صلاح الدين من نومه وعودته للحياة من جديد (قم يا صلاح ...أنا) نرى كيف تتماهى الصورتان (الماضي المُستعار) مع (الحاضر الماثل أمامنا) لتضيع المسافة الزمنية بينهما ليمتزج الماضي بالحاضر.

وتتزين أجنادين لاستقباله:

وابشر قدساه خيل البحر قد رقصت حولي تنمنم" أجنادي " بالحلل

من هؤلاء.." اليبوسيون " قد بُعثوا؟ لا تحزنوا إنّ فجري وقدة الرجل

ربط الشاعر في هذا المقطع بين عودة صلاح الدين، وعودة أجنادين كسابق عهدها متزينة بالحلل حتّى تذكّرهم بهزيمتهم للبيزنطيين ويعود اليبوسيون ليبعثوا من جديد فكانت عودتهم أملا بالخلاص.

ثم يفاجئنا الشاعر بقوله:

مهلا أيا قدس قد سافرت في حقب جذلى، أسوف يعـود المجــد الأول

ومن عنيت؟.. أنا؟ أنّى أكـون أنا؟ ما أطرف القول بالتشبيه في الجمل

يساءل الشاعر القدس مظهرا استهزاءه بما تخيلته من أنه أيوبها الموعود فتقول:

إلاّك إلاّك يا من كنت تسعــدني الحق قلتُ وما أدليت لم تقل

من يعشق القدس في الأفلاك قاطبة أتى إليه هوى التحرير بالعمل[1]

إحياء صلاح الدين الأيوبي هو إحياء لمصلحة قدّرها الله وعودته ترمز إلى هدف الانتصار لواقع الأمّة و رمزيته تكمن في أنّه أمل الأمّة في خلاصها من الذلّ والهوان.

وفي مقابل استدعاء (صلاح الدين الايوبي) يأتي من يحاول قتل شمس هذه الأمّة يقول الشاعر:

أنظـر غيـوم العتـم لمّـا أقسمت بمـواقع الأيّــام إذ تنهـــار

أو كلّمـــا فقصــت مبايض هتلـر بعيـون هولاكـو أتـــى التاتار؟![2]

---

[1] المصدر السابق، ص32.

[2] عمر طراف، الديوان، ص71.

هتلر، هولاكو والتتار هي رموز للتهديدات التي تتربص بأمّتنا فتظهر الصورة عند الشاعر متخيّرة بعناية وخاصة في تعبيراتها للتعبير عن هول الكارثة التي تحيط بنا، فهو يكثّف الصورة تكثيفا مؤثرا ساعده في ذلك استخدامه للألفاظ الموحية إلاّ أنّ البغتة تأتي بقوله:

ثمّ البيــارق في الصــواري فجـأة تصحو بقعقاع هو المغـوار

كذب القوي وفي الصلاح حقيقة اللهُ أورثهــا لمــن يختــارُ

مــا أستعبــد الإنســان إلاّ ربّــه الإنس نحون الإنس أحرارُ[1]

وفي قصيدة "**دم الفجيعة**[2] يقول

غنّنــا زريــاب إنّــا حــزانــى بالمقام الشجيّ عمّ دهانا

غنّنا المجد في الدفاتر حِبرا سال تبــرا بريقــه أشجانا

نرى الشاعر يخاطب زرياب المغنّي بأن يغنّيه بالمقام الشجيّ عما حصل معهم من ضعف وهوان في الأمّة فيقول:

جـمــرة تلـو جمرة من دمــاء أسبلتهــا غرناطتــاي بيــان

ليأتيه الصوت بصياح:

صاح إنّي على المدائن مصلوب وفي الصدر قد رُشقتُ سنانا

ثمّ تخف وطأة الخطاب بقوة في قوله:

يــا بنــي نصر كيف هنتم وهنّــا فرضيتم سقوطها وإذعانا!؟

---

(1) المصدر نفسه، ص71.

(2) المصدر نفسه، ص58.

أولستم من الخضاب بني الأحمر!؟ أنّ الحمراء؟ ماذا اعترانا!؟

فهو يلوم بني نصر على تفريطهم في غرناطة وقصر الحمراء ويلومنا كيف نرضى كيف نرضى الهوان والذل.

مدنٌ قبلها إلى الأسر تتـرى ساقها ضعف وحدة يغشانا

ويح قومي قراطب الامس خرّت واستغـاثت غـرناطة موتانا

الشاعر في هذا المقطع حين يستدعي (زرياب ـ وغرناطة وبني الأحمر وقرطبة)كلّها رموز الحضارة الإسلامية التي أضاءت للغرب دربهم، وهو يستدعي معها البعث والولادة، أي إعادة بعث الوطن المستكين من جديد، فزرياب هو رمز حضاري جمالي يعلّمنا التجديد والتمرّد السلس.

والشاعر في هذه القصيدة يحاول المزج بين حال العرب اليوم وحال الأندلس في الماضي في تفكّكه وانكساره، لما تمثّله الأندلس من روابط جمالية وتراثية وحنين الشاعر لفردوسه المفقود .

المبحث الثاني: وسائل تشكيل الصورة

تعدّ الصورة في "شعر عمر طرافي" أهمّ أدواته الفنّية، إذ أنّها تحظى بأهمّية بالغة فيه، متّخذًا منها طريقا لبلورة تجاربه في الشعر، ومحاولته نقلها حيّة إلى المتلقي لتحقيق التأثير والانفعال، وفيها تتكشّف رؤيته للعلاقات بين مواد عالمه الشعري، ووجود تلك العلاقات التي تربط جزئيات العمل الفنّي الذي يشكّل لنا الصورة، ويتحقّق ذلك بتجاوز العلاقات النمطية السائدة؛ أي بتكسير الأطر المتداول عليها في اللغة لأنّ "التعامل مع الموضوعات، باعتبار هذه العلاقة أمدّت الشعراء باستعارات ومجازات مبتكرة جديدة، ومنحت الفرصة للخيال لينطلق معبّرًا عن مشاعر الشاعر وتصوراته دون أن يتقيد بالواقع، ويخضع العقل"[1].

بناء على ما سبق يظهر أنّ الصورة الشعرية عند " طرافي " لم تعد حكرًا على المجاز القديم من تشبيه واستعارة وإنّما انتهج مسلك حديث فأصبحت الصورة عنده تركيبا علاماتي معقّدًا تقوم على الكلمة الموحية ودلالتها المركزية والهامشية وتنسج من العلاقات التقليدية علاقات جديدة من خلال تبادل المدركات؛ بإضفاء الصفات المادية على المعنوية والعكس أيضا.

1. التجسيم:

الرغبة الملحّة للرسّامين في استيعاب المجرّدات، بإعطائها أجسادًا معيّنة، لها صور محدّدة في خيالاتهم، فقد أعطوا للعدالة شكل الميزان ، وللخطر شكل الجمجمة... وساروا على هذا النهج وقد وجدنا أنّ طرافي يميل إلى هذا المنحى في شعره فالصورة الشعرية اعتمدت على التجسيم الذي يقوم بنقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسّية.

---

[1] محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث. اتجاهاته وخصائصه الفنّية**(1925/1985) ،ط1، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان،1985، ص514.

فيتخيل الأديب ذلك الأمر المعنوي صورة معيّنة ليرسمها في ذهنه، فيصير جسما على وجه التشبيه والتمثيل والاستعارة[1]. وقد عمد طرافي في معظم قصائد ديوانه إلى تجسيم المعاني المجرّدة في صور حسّية ملموسة(حية).

عمد عمر طرافي إلى تجسيم المعاني المجردة في صور حسية حية في بعض قصائده حتى أنه افرد قصائد للتجسيم كما هو الحال في قصيدته "**برقية** "[2]حيث يقول :

سألت النهار

لماذا الحديقة تهوى المغبة بالانكسار؟!

الشاعر جسم لنا النهار فكان يسائله عن حال الحديقة التي تهوى الهروب وتشتمل بنية الصورة في هذه الأبيات وما تلحقها على صور متعددّة " الحديقة تهوى المغبّة " صيف العذارى يغازل لون الضجر

هذه الصور وإن كانت تبدو غير واقعية إلاّ انّ الشاعر قد أنتزعها من الواقع وهو قد خلع عليها مشاعره واحاسيسه ، واندمج بتلك الأشياء المصورة ذلك "أنّ الصورة في الشعر لا تكمن في استعراض المعاني والأفكار والاعراب عن المشاعر والأحاسيس كيفما شاء المتكلم ، وإنما تكمن في الطريقة الفنية والأسلوب الفردي الخاص الذي يتم بواسطتها التعبير عن تلك المضامين"[3].

فالشاعر في قصيدة برقية التي تنبني على التجسيم يحاول فهم المحيط فأخذ دورا باحثا عن الحقيقة الساعي إلى استيعاب ما يدور حوله يذهب في عملية استجواب للنهار فيسأله ما ذنب السنبلة تبتر قبل خريف العمر إلا أنه لا يجد الاجابة عند النهار الذي يلوذ بصمت يراه

---

(1) صلاح عبد الفتّاح الخالدي، **نظرية التصوير الفنّي عند سيّد قطب**، (د.ط)، دار الشهاب، باتنة، 1988، ص101.

(2) عمر طرافي، الديوان، ص49.

(3) حافظ الرقيق، **شعر التجديد في القرن الثاني الهجري**، ط1، دار صامد للنشر والتوزيع،2003، ص67.

الشاعر رهيبا لما يخبئه ذلك الصمت من عدم رضا النهار الحال الذي آلت إليه الأمور ويواصل الشاعر في القصيدة نفسها ويقول:

سألت الجريمة :

لماذا الموانئ في زفرة الضحكات غنيمة ؟

ونكتة سرج الضرائح باتت قديمة ؟

إلاّ أنّه لا يجد ما يشفي عليلة عند الجريمة ؟

ليتجه صوب الخرافة فيقول :

سألت الخرافة :

إلام الجمال الموشّى يعذب الرؤى يتلاشى ؟

اجابت بقبح : سلوا عشتروت[1]

الشاعر في السطر يبدو غير راض على بجواب الخرافة ووصف طريقتها في الاجابة عليه بالقبيحة يمكننا القول عن الصورة المتبعة في هذه القصيدة هي الصورة الحلمية التي جسدها الشاعر (للدهر و الجريمة والخرافة) هذه الثلاثية التي تجسد حال الثقافة في بلادنا فالشاعر يحاول معرفة موطن النقص عبر مساءلته (النهار والجريمة والخرافة) رغم المحاولة الفاشلة إلّا أنّ الشاعر كان متشبثا بالأمل في الوصول للجواب لسؤاله فشعوره بالنقمة واحساسه بالملل في سأمه من السؤال جعله ذلك يستسلم للحال الذي هو فيه فجاءت

[1] عمر طرافي، **الديوان**، ص50.

صورة متتالية مجسّدة في دلالات مبتكرة وحين أراد تصوير تجربته في العشق قال في قصيدة "سرباخ العشق"[1]:

عشقت ذات مرة

فمارت السماء للمؤامرات مورا

وسجّرت بحـاري

واستنفرت أنهاري

واستعذبت ملوحتي أفكاري

ترتسم هذه الصور المتحركة كمشهد سينمائي في أذهاننا بدعمها في ذلك التخيل فأخذت السماء في عقد مؤامرات وأعدّت العدة للجبال حتى توقف ذلك العشق فاستنفرت أنهار استعذبت ملوحتي افكاري ، تمثل هاته الصورتان استعارة لأنّ الإنسان هو الذي يستنفر، كما وصل الشاعر الأفكار بالملوحة على سبيل الاستعارة ما يدل على فقد الإحساس بتلاشي المعنى وقد استعان الشاعر بالاستعارة في تقريب المعنى للتجريدية أكثر .

الشاعر اعتمد التجسيد نجح في تحريك مشاعر الألفة فينا فكان أداة تعبيرية راقية ، كما أقرن به التخييل الذي يعتبر أساسا في بناء الصورة فالشاعر يحظى بمخيلة خلّاقة استطاع التفرّد بها في بناء الصور والتجسيم ينمّ "عن شوق إلى استحضار ما هو غائب والقبض على زمن مراوغ يفلت من الإنسان وعلى عوالم و رؤى تعذّب خياله فيحاول أن يقتنصها ويودعها أقفاص المادة المحسوسة"[2]

---

[1] المصدر السابق، ص27.

[2] راوية يحياوي، **شعر أدونيس. البنية والدلالة**، (د.ط)، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2008، ص116.

2. التشخيص:

للامتداد في رسم صور شعرية ذات مقوّمات فنّية تسهم في نضج القصيدة، والارتقاء بجماليتها. سعى الشعر إلى سمة التشخيص ـ الذي يعدّ نمطا في نقل المعنوي وتطبيعه بطابع إنساني ـ قصد تفجير المعنى وإضفاء دلالات جديدة.

وقد سعى التشخيص " لخلع المشاعر والصفات الإنسانية على المعنوي المجرّد، والمادي الحي والجامد"[1]كما يعدّ وسيلة لجلاء المعنى وتوضيحه. والتشخيص ملكة لتكون مبدعة تستمدّ قدرتها من شعور واسع وآخر دقيق" فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كلّ ما في نبين والسموات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حيّة كلّها لأنّها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة، والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكلّ مؤثر ويهتز لكلّ هامسة ولامسة"[2]

وقد زاوج شاعرنا بين كلا الشعورين فهو يُطيل الانتباه والتمعّن أحيانًا، كما يُظهر شغفه عن طريق المحبة والإحساس والحزن أحيانًا أخرى. عمد طرافي إلى تشخيص المعاني المجردة في صور حسية حية فيقول:

واكرب خاطرتي بحرسها الحشر في وشوشات ذيول من كتاباتي

تمشي على ضفة الأجداث حافية خجلى بما كسبت عند انتهاكاتي[3]

صورة تشخّص الخاطرة فتخيلها إلى المرأة يحرسها الحشر في كتاباته غارقة في التذكر تمشي حافية بين القبور خجلة بفعلتها في انتهاكاتها . فالخاطرة ماهي إلاّ عواطف الشاعر صرّح بها بطريقة غير مباشرة.

---

(1) مصطفى السعدني، **التصوير الفنّي في شعر محمود حسن اسماعيل**،(د.ط) دار المعاف الإسكندرية (د.ت)، ص89.

(2) المرجع نفسه، ص 87.

(3) عمر طرافي، **الديوان**، ص12.

ويقول أيضا:

طفح الحنين المرّ يشد فوق نهر الرسائل

ساقه أمس الجداول

في بؤرة الضلماء غنّى بإنكسار

عد يا قطار...

عد يا قطار...

نرى إلحاح الحنين المرّ في غنائه المنكسر مناديا "عد يا قطار " مخبرا إياه بحاله وما يحيط به من ظلام فالنجم اختفى من سمائه ولم يتبق سوى سكون يأسره

والنتف إعصار تباهى

سوف يلتهم المحال

حين نتخيل الحنين بغنائه ذلك يثير في نفوسنا نوعا من الرهبة والخوف من كل ما هو محيط بنا فيقول:

وهناك في وهم السراب خرائط الفيض الحنونْ

نبتت كروم الليل حول ضفافها

تصطاد الباب الورى

وتبث ذاكرة الكرى[1]

[1] عمر طرافي، **الديوان**، ص34.

وتظهر هذه الصورة المتلاحقة الرغبة الملحّة في تغيير الواقع حيث "يصبح الشعر تحولا وصعودا دائمين في أقاليم الغيب من أجل اتحاد بين الإنسان والوجود و اللازمني ، الشيء والخيال"[1].

وحين شخّص إمارة دبي في قصيدة" **فتنة المشتاق**"[2] قال:

أغدق في الوجد تباريحها عليَ مـن لدُن حب جـرى في مقلتي

أنـا مـا أبصرتهـا لكـم مـن أبصـر السمع فأهمـى عبرتـي

لامني العُذّالُ مِن حُبي لهـا حين قالوا لستَ منهـا يـا هُـوَيْ

لو دَرَى مَنْ لاَم كَمْ شَفَّ الجَوَى بَدَنـي والأَدْمُـعُ الحـرَّى علـيْ

لاسـترقتْ روحـه ثـمّ ارعـوى ثـمّ بالعـذر أتـى يسـعى إليْ

بـادئي مقصـور القلـبِ قائـلا: أنت منهـا في الهـوى قيس دُبـيْ

فدبي تلك المدينة التي لا يمكن وصفها في نظر الشاعر لم تبقى في صورة منشآت وعمران بل صارت ليلاه، التي يتغزل بها وتَحكى الأعاجيب في جمالها وحسنها وما يثير فينا انفعالا سارًّا في نفوسنا، وقد لامه العذّال من حبه لها .

ثمّ يصور لنا الشاعر آلة الكمان ذات الصوت الحزين فيقول :

كمنجـة صبّـاري تئن توجعـا تبعثـر اسـراري وتبدي الترفعـا

فهو قد شخّص وبعث فيها مشاعر وأفعال الإنسان فأضحت تئن وتتوجع وتبعثر أسراره.

---

[1] علي أحمد سعيد(ادونيس)، **مقدمة في الشعر العربي**، ط3، دار العودة، بيروت،1979، ص139.

[2] عمر طرابي، **الديوان**، ص23.

جاء التشخيص في القصائد السابقة معبّرا عن الانفعال في التجربة الشعرية للشاعر كما سعت لإضفاء نوع من الحيوية على المتلقي

3. مزج المتناقضات:

الصورة المرتبطة بالتفرد في صوغ الإيحاء ذلك كان منطلق شاعرنا في شعره حيث الذي يعتبر الجمع والضم من أجل صنع صورة شعرية مرفوض، وقد ساعد ذلك "عمر طرافي" في تكوين رؤيته الخاصة، فكان يركّب الصورة تركيبا متداخلا وفق مزج المتناقضات ما ساعده على تأسيس وجود غير مألوف لتلك الصور ما يجعل النصّ مستوعبًا لمفارقات الحياة.

وما يقصد به من مزج للمتناقضات هو جعلها " في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضهن ويُمزج به مستمدّا منه بعض خصائصه و مُضفيا عليه بعض سماته"[1] حتّى لا يكون هناك تضارب بين العناصر.

وقد رصدنا العديد من التعبيرات التي استخدمها "طرافي" في مزجه بين المتناقضات فقوله :

جفّ ضرع المساء المروّى بجدب الرؤى

والصروف

عبارة عن صورة شعرية شكّلها بين الرِيّ والجدب وقوله:

عزفت الأنين حنينا توارى وراء الظلام يناجي عتابي[2]

يمزج بين العزف الذي يرمز للفرح والأنين الذي يعني الحزن المكتوم.

---

[1] مصطفى السعدني، **التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل**، ص96.

[2] عمر طرافي، **الديوان**، ص18.

وقد تعامل الشاعر مع عناصر الصور بطريقة عقلية منطقية في مزج المتناقضات في تلك الصور معتمدا التناسب الحسيّ الخارجي بينها . وهذه التناقضات اجتمعت في الصور بعد توحد آثارها النفسية في وجدان الشاعر يقول :

وفيم كبة النيران تثلج بالأسى بردي

تجمّد لوحةً في الحزن زيتية؟[1]

صورة تمزج بين الطبيعة النارية والثلج الذي أصله الماء فالنيران لا تثلج وإنما تحترق وجعلها تجمّد لوحة في الحرّ وقد استقدم التناقض الثنائي الطبيعة أي عنصر مقابل عنصر فالنيران لا تثلج ولا تبعث البرد والشيء الذي يوضع في الحرّ لا يتجمّد فكأنما يستعمل ما يشبه تقنية التداعي اللغوي ويظهر على الصور التي مزج فيها الشاعر بين المتناقضات ومحاولته الموازنة بين الصور المركبة ذات الأطراف المتعددة وبين الثنائيات حيث أنّ الثنائية لا تتناسب مع الصور المركبة فيقول:

تكاثري في القرّ صيف شتاء تكاثف بجمع شمس الضباب [2]

حيث أنتج صورة تتضاد وحدتها وحين نكشف الأضداد يستولى علينا ذهنيا فهو وظف اللامعقول فجمع مالا يجمع كيف يتكاثر صيف الشتاء في القرّ ؟

وكيف يتكاثف ليجمع شمس الضباب فالشاعر في هذا البيت شحنه بدلالة ضدية

ويقول في قصيدة "**أنثيال الإياب**"[3]:

أفي الظل شمسك تزهر اختيالا تجوب دهاليز صمتي احتلالا ؟!

---

[1] المصدر نفسه، ص21.

[2] المصدر نفسه، ص19.

[3] عمر طرافي، **الديوان**، ص52.

هذه الصورة مبنية على تناقض خفي بين صدر البيت و عجزه فهو قد الغى الحدود وجمع بين الظل الذي يعتبر أبسط ما في الارض ، والشمس التي تستوطن السماء لكن الشمس تغادر سمائها لتجوب دهاليز صمت الشاعر محتلة إياه مختالة زاهية في الظل فهو يحاول إبراز تناقضات الحياة ، فأصبحت هذه الصورة كأنها حلم ويكمل بقوله:

ما بال غيمك يجتث زرعي تهاطل ناراً تزفّ اشتعالا

الشاعر يحاول بناء صور غير مألوفة من خلال التركيب بين عناصر مألوفة وتستوحي ذلك من الواقع الذي يعتبر أساس العمل الفنّي و الشاعر في بناءاته الضدية يحمل القصيدة سرحا فني محاولا زلزلة وعي مستفزا إحساسه وحدسه.

فيقول :

عج في البحر عزائي

مجّ مرضاي دوائي

لجّ بي جلا عيائي[1]

الانتقال من الضد إلى الضد فيه نوع من التسلسل المنتظم" والشاعر المصور حين يربط [بين المتناقضات] يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية...فالصورة منهج ـ فوق المنطق ـ لبيان حقائق الأشياء"[2] .

الصورة في الأسطر السابقة تبدو مضطربة متزعزعة راسمة موقفا منسجما كلّه ألم وحزن بمقاربته بين المتباعدات ففي "عجّ في البحر عزائي" تظهر أنّها صورة معقّدة في تركيبها هذا التعقيد يخلق نوعا من النفور عند المتلقي إلا أنّ وضعها في السياق الشعري و توحّدها مع

(1) عمر طرافي، **الديوان** ص40.

(2) مصطفى ناصف، **الصورة الادبية**، ص8.

التركيبات المماثلة لها "مجّ مرضاي دوائي" و "لجّ بي جلا عيائي" تخلق وجودا جديدا لها فهذا التعدد في الصورة أصبح منسجما في وحدته.

المبحث الثالث: أنواع الصورة الشعرية في أجراس الشجن

تعدّدت تقسيمات الصورة الشعرية في النقد الحديث ويرجع ذلك لاختلاف معايير التقسيم بالنسبة للنقاد فهناك من قسّمها حسب الأنماط البلاغية إلى : صورة تشبيهية، استعارية، كنائية...إلخ، وهناك من قسّمها على أساس الحواس: صورة بصرية وذوقية وشمّية...كما هناك من قسّمها حسب مساحتها كما فعل عبد الإله الصائغ حين قسّمها إلى صورة مفردة(جزئية)، مركّبة وأخرى كلّية.

إلاّ أنّ التقسيم المستحسن الذي يستند إلى الدقّة لصور الشاعر الذي يكون نابعا نصوصه في حد ذاتها، من غير فرض أي تقسيم تسير عليه الصورة.

وسيرا على هذا المنهاج وجدنا أنّ أنواع الصورة عند "طرافي" تنقسم إلى عدّة أنواع حسب أساليب نصوصه إلى صورة بيانية والصورة المتضادة والصورة المتقابلة، الصورة الوامضة وكذا الصورة الرمزية المستندة إلى الترميز.

1. الصور البيانية:

يعتبر التصوير جوهر الشعر منذ القديم، حيث كانتّ الصورة مادة الشعر الأولية، حتى أنّ القدماء "أجمعوا على أنّ الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح، وأنّ للاستعارة مزية وفضلا، وأنّ المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة"[1]

ومن هنا كانت الكناية والاستعارة والتشبيه أنماطًا للتصوير الفنّي وهذا ما ذهب إليه عبد الملك مرتاض إلى اعتبار أنّ الصورة الفنّية في النقد الحديث عوّضت علم البلاغة بأكمله[2]

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص70.

[2] عبد المالك مرتاض، **بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص50.

وقد يستعين الشاعر المعاصر أو يستعمل هذه الأنماط البلاغية التي يستلهمها من التراث البلاغي، ولإبراز شعريته يضيف عليها ما هو جديد، أو يثري ذلك القديم الذي تنبني عليه.

وقد اتضح لنا أنّ "ديوان طرافي" خر بهذه التقنية في استعانته بالتصوير البياني من استعارات وكنايات...إلاّ أنّ روح التجديد كانت أمرا لازما عند شاعرنا، وذلك في محاولته إثراء التصوير البياني التراثي والإضافة إليه "انطلاقا من أنّ هذه الحياة المستجدّة قد استلزمت بالضرورة إعادة النظر في المواضيع والصور القديمة وطرْق مواضيع جديدة"[1].

كما كان هناك تآلف في التصوير بين ما هو قديم المعتمد على الأنماط البلاغية والتصوير الحديث الذي يسعى إلى تفجير المعنى للكلمات.

في قصيدة "**فوق الملمّات**"[2] يقول الشاعر:

حلّقت بالشعر في بركان آياتي فاهتزّ عرش بحوري في تلاواتي

وجلجل النغم المسفوح في كلمي يثغو على زمن يحكي بدايات

الصورة المحورية في هذا المقطع تنبني على عدّة صور "حلّقت بالشعر "ـ"اهتزّ عرش بحوري" ـ"جلجل النغم المسفوح" ـ"يثغو على زمن يحكي" هذه الصور كانت مستندة إلى مرجع معنوي عملت الأدوات البلاغية الدور الأكبر فيه والمتمثّل في الاستعارة التي تقوم بإسقاط لدلالة الصورة الأولى وإعادة دلالة جديدة وهذه الصور الاستعارية المتحركة جعلت الشاعر يربط بين عالمه الداخلي (الذات المبدعة) والواقع الخارجي.

ثم يصور لنا معاناته في قصيدة "**أجراس الشجن**"[3]:

تنكّـأ الحلم جرحـا دقّ أجراسـي لمّـا تكـور في أمشـاج أعـراس

---

(1) محمد بو شحيط، **الكتابة لحظة وعي**،(د,ط)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص32.

(2) عمر طرافي، **الديوان** ص11.

(3) المصدر نفسه، ص79.

ألـوى زنـابقـه البيضـاء يهصرهـا هصر الطرائـد مـن أنيـاب أشراس

هـا اومـض الـبرء إكسـيرا بيـادره دمع السنابل يجري خلف إحساسي

حتى الحلم الذي كان بالنسبة للشاعر مخبأه ساعة هروبه من قيد الزمان والمكان استحال جرحا فهو ربط بين الواقع والحلم في أنّ كلاهما مؤلم وذلك في رسمه لمأساة الشاعر والمثقف الجزائري.

ثمّ يجسّد لنا ما يبذله في سبيل الارتقاء فيقول:

نخلي سماء تقي نحلي فما فتئت ترمـــي مسائـــي بـأرمـــاح وأقـواس

أســرجت قافيتي الولهى بداليــة ظمأى الضياء فشفّ الشعر وسواسي

يصور لنا طموحه في التغيير وأمله الكبير في ذلك.

ثمّ يعقّب بقوله:

وغار في عبق الأحزان مستتري من بعدما رحلوا بالأمس جلاّسي

واحـرّ قلبـاه عـن نبض ألـوذ بـه كلت شرارته في درب نبراسي

ثمّ يختتم قصيدته بالتفاؤل:

إنّ الضنى في أثير الذات جلجلة للماء دكت قوى كسّارة الماسِ

يغدو ابتساما وفي رؤياه معجزة تنبي رسالته من وحي أجراسي[1]

ففي هذا المقطع تكمن رؤية الشاعر وأمله لمستقبل أفضل ينتظر غيره ولكن ذلك الأمل يبقى مبني على أجراس الشاعر فهو الذي مهّد الطريق له.

[1] المصدر السابق، ص81.

الشاعر كان عفويا في تسلسل الصور وترابطها فهو لم يتكبّد عناء الربط بين الصور الجزئية المكونة لرؤياه ما جعلها تخرج في تناسق هندسي متوازن وقد ساعده في ذلك الائتلاف المجازي ـ من استعارة ومجاز ـ وهذا التنويع في الصور عمل على تجسيد لمغزى واحد وهو موقف الشاعر...

وهذا ما نلمسه أيضا في قصيدته "**شمعتي الآسنة**"[1] حيث يقول فيها:

شمعتي الآسنة...

كلما اعشوشبت دمعتي

أحرقت زهرتي الذاوية

ر في هذه القصيدة فتحها على المجاز فجعل الشمعة الجماد مثيلا للمياه الآسنة المتعفّنة دلالة على انسداد الآفاق رؤية ورؤيا، فقدّم لنا صورة تشاؤمية من الوجود إلى غاية أن تفتك به تلك الشمعة:

قصمت فقرةً فقرةً أعظم المحبرة

قلت من كان ذا فاعلا للمجيء؟

قال نائبه: شمعة آسنة.

وفي قصيدة "**سرباخ العشق**"[2] ظهرت بعض البنى الصورية مشتّتة في ر، قائمة على عدّة مشاهد وجدانية ونفسية، تبدو لنا أنّها تدور في محور أساسي ملتحمة فيما بينها لخلق صورة منسجمة:

عشقت ذات مرّة

فمارت السماء للمؤامرات موْرا

---

[1] عمر طرافي، **الديوان**، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص76.

وسارت الجبال للمغامرات سيرا

وسُجّرت بحاري

واستنفرت أنهاري

واستعذبت ملوحتي أفكاري

صفائح الفولاذ في مصانعي مذابة

والأرض في خرائطي تزلزلت مُصابة

الصورة في هذه القصيدة جاءت عبارة عن بناء مشهدي قائم على السرد، مرتبط بالحالة الشعورية للشاعر مصورا الأشياء على غير حقيقتها مستعينة بالاستعارة في ذلك وتصور هذه الأبيات فقد الإحساس بتلاشي المعنى.

عمر طرافي حين استوحى الصور البيانية التراثية من(مجازات واستعارات) لم ينسخها عنه بل استخدمها وفق تقنية جديدة فقد جعلها بناءا متناسقا حين جمعها في عمل واحد كما أنّه لم يستخدمها لغرض التزيين بل لتوضيح رؤاه، ما جعلها تدل على نبوغ الشاعر وتفرّده في صياغة الإيحاء.

2. الصورة المتضادة:

كان سبب لجوء "عمر طرافي" إلى الصور المتضادة بغرض إتقان التصوير الشعري الخاص به وحبك نسيجه الفنّي.

والمقصود بالصور المتضادة هي " تلك الصور التي يقع بين عناصرها تجاذب وتنافر يعكسان بقوة وصدق تصارع القوى البشرية، وتعارض مصالحها على أرض الواقع"[1] فالصورة المتضادة تقوم على التقابل والتعارض بين عناصرها ويستخلصه المتلقي على أنّه معنى منسجم لا تنافر فيه. حيث أنّ الصورة الحداثية تنبني

[1] عثمان حشلاف، **التراث والتجديد في شعر السيّاب**، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1986، ص114.

العلاقات التجادلية بين عناصرها، ما يعني التناقض وتبادل التأثير فلا يمكننا الفصل بينها، أو عزل عنصر عن آخر.

يقول الشاعر في قصيدة "**محاريب العنادل**"[1]

أورق العهن وألقى في أقاصيه ذبولا

غمر الكفن سيولا

وأكتوى بالقيظ يبرد

الصورة في هذا المقطع تتضاد عناصرها فهذا التعبير التصويري يبين وحدة الشاعر وغربته مركزا فيها على الدلالات الشعورية والنفسية.

فالعهن يورق في مكان في حين أنّه يلقي على الأقاصي الذبول كما غمر الكفن بالسيول ثمّ اكتوى بالحيرة ليبرد.

ويقول أيضا:

إذا كـــان كوخـك يهـوى عمـادًا تبخـتر في الناطحـــات اختيـــالا

لمـــاذا خشيت إنثيـــال الإيـــــاب فرُمـت فنـــائي ورمـــت المحـــالا

أيـا حكمة الدهـــر هل عشت يومـا لأُبلـى فأُسقـى حرامـا حـلالا؟![2].

الشاعر يرسم لنا رؤيته لموقفه من الحياة والمجتمع. فخلق لنا صورة كلّية مركّبة عبّر فيها عن الواقع المعاش، فقد كثّف الصور الجزئية فكانت مرنة ويظهر أنّ التضاد هو تضاد رؤى وآراء وتأثير ذلك على الشاعر. تضاد في رؤية الناس للشاعر ورؤية الشاعر لنفسه.

---

[1] عمر طرافي، **الديوان**، ص40.

[2] المصدر نفسه، ص54.

ويصوّر لنا ثقل الاحزان بقوله:

بحري استقـــى طُعمـــا توسّد جنّـــة رقصتْ على درجاتها الأطيـار

رقصت لتعـــبر للسمـــــاء سفينـــة جـــذلى بنـــور أرهقته النـــارُ

رقصت بكم شُغِف المدى باللامـدى حتّى بكت من عزفها الأوتـــارُ[1]

تتداعى صور الافتقاد في هذا المقطع (نور/نار) (المدى/اللامدى) (بكت/عزف) فهذه المتضادات في الصور تعمل على إثارة الشعور مفسحة المجال أمامنا على التأويل وإثبات الدلالة.

الشاعر في صوره المتضادة يجسّد نوعا من الصراع المختلف عمّا عوّدنا عليه الشعراء في تصويرهم الصراع بين الحياة الواقعية والحياة الحالمة التي يطمحون إليها، بل نجده في تصويره يصور لنا واقعا كائنا حقائق موجودة هذا ما يترك لنا الانحياز إلى خياره الشعوري أي الصراع بين الحياة الواقعية وشعوره وقد كان اختياره ذلك ناجحا في تجسيد الصراع كما حصل بين التوبة والإثم في قوله:

غار الحديث حديدا ذاب منصهرا في باطن الإثم إذ تنهال توباتي[2]

وبين البكاء والضحك في قوله:

تشـــعّ ذكـــاء بـــزلات فعـــل فنبكي ونضحك ممّا نعاني[3]

الشروق والغروب:

ولِـدَتْ فَأشرقَ بالغـروب جِمَاحُهـَا يغزو العوالم شِدْقُهَا المفتـوحُ[4]

التضاد بين الغناء والحزن في قوله:

---

(1) عمر طرافي، **الديوان**، ص70.

(2) المصدر نفسه، ص11.

(3) عمر طرافي، **الديوان**، ص84.

(4) المصدر نفسه، ص43.

غنّنـــا يـا زريـاب إنّـــا حزانـــى بالمقـــام الشـــجيّ عمـــّا دهانـــا

غنّنـــا النعـــي من زمـــان تهـــاوت فيـــهِ مـــن أشـــرقتْ علينـا زمانـــا[1]

بين الهوى و اللاهوى حيث يقول:

عاث الهوى في اللاهوى يتزنّر البوح الضرير[2]

ما يمكن قوله عن هذه التضادات أنّ الشاعر قد "ركّز في مقابلاته على العناصر الشعورية والنفسية ليجسّد من خلالها طابع الصراع الذي هو سمة من سمات الحياة المعاصرة"[3] ممّا يعني أنّ تركيزه كان بعيدا عن التباين المعجمي ما جعلها تثير موقفا مغايرا للموقف العام فزاد ذلك من حدّتها فكانت هذه الثنائيات الضدّية وسيلة لنقل الصراع الذي عايشه الشاعر كما تعكس هذه الضدية رؤية الشاعر الخاصة للحياة والمجتمع.

3. الصور المتقابلة :

يعتبر أسلوب التضاد أسلوبا لينًا حيث أنّه أحد أساليب التصوير الشعري وهذا ما ظهر في الصور المتضادة نجده يساهم في الصور المتقابلة فالشاعر حين يقوم بتوسيع أسلوب التضاد يتحول إلى أسلوب آخر وهو التقابل هذ الأخير الذي يُعتبر " طريقة من طرق التصوير وطريقة من طرق التلحين "[4]ومنه تتوالد الصور المتقابلة.

تعتمد الصور المتقابلة في عملية تشكيلها على" تجميع الصور في مشاهد ولوحات يقابل بعضها بعضا مقابلة تناظر وتعارض يفضي في النهاية إلى تأكيد وحدة الموقف"[5] في

---

(1) عمر طرافي، **الديوان**، ص58.

(2) المصدر نفسه، ص34.

(3) عبد الحميد هيمة، **البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر**، ص14.

(4) سيد قطب، **التصوير الفنّي في القرآن الكريم**، ص82.

(5) عبد الحميد هيمة، **البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر**، ص29.

القصيدة الواحدة لتكون بذلك صورة مركّبة بالأساس وقد تكون في بيت أو سطر أو مقطع من الأبيات

وقد ورد مثل هذا النمط في قصيدة "**معوذتان**" [1]حيث يقول الشاعر :

ثلاثون عاما وما خار سحرُ تعاويذه لم تزل في الكتاب

تُصفّدُ كُنهي عُقْداتُها بنفث العذاب فيا للعذاب

البيت مقتبس من الشاعر .

الشاعر يصور لنا كيف أنّ هذا السحر رغم مرور مدة طويلة إلاّ أنّ تأثيره بقي في وقت كان من المفروض أن يقلّ تأثيره بمرور الزمن فصورة السحر توضّح الحالة المزرية التي يعيشها الشاعر، السحرُ، العقد، العذاب، وتأتي في مقابل هذا المشهد المتشائم الذي يبص فيه الشاعر مشهد تفاؤلي يعمل على تغيير الوضع من السيء إلى الأحسن

رقتني بأزهر لوز نقي معوذتان فعاد صوابي

وعادت حروفي لأطيارها ترنّم سجعا زوال اليباب

صور هذا المقطع معارضة للصورة الأولى من ناحية الدلالة "رقتني بأزهار لوز" "عادت حروفي لأطيارها" "ترنّم زوال اليباب "

هذه الصور تعمل على تصوير حالة الخلاص التي يدعم بها شاعرنا حيث تعود حروفه لتترنّم بها الأطيار زوال ذلك الخراب الذي خلعه السحر.

[1] عمر طرافي، **الديوان**، ص17.

يمكن القول بأنّ المقابلة في الاصل هي "عملية هامة نقوم بها يوميا في كل ما نمارسه من أنشطة ذهنية [حيث أنّ] منهجيتها التي تجمع بين التحليل والمحاكمة والتركيب"[1]تساعدنا على الوصول إلى حقائق مهمة مثرية التصوير ليتّخذ بعد فكري او فلسفي كما تسعى لرسم الأبعاد الشعورية بالعمق

يقول "طرافي "مصور– معاناة العرب :

عـاش التطحلـب في آلاء كـوكبنـا حـتى غـزى كبـدي المذبـوح منتشـراً

واهـــا علـى زمـن لأواؤه سكـــرت حـزن المرايـا مخدّ السكـرُ منكســراً

شـاه الخلـود وشـاخ المجخـي عصـراً ظلـت سحائبـه في الــبرق إذا عشـر

ثم يتبعها بصورة اخرى تدعو إلى رفع المعاناة :

لكـن في شهقـــة النسيـــان ذاكـــرة تـؤوي العنـادل مـلء الحـبّ أدّكـرا

تـؤوي الأمـان شموسا أشرقـت بغـد جـاء السنـابـل كونـا باسـمـا خضرا

ترنـوا إليـــه لحـــاظ العـرب سائلـة أنـّى العروبـــة صـاغـت ليلـه قمـراً[2]

الصورة المتقابلة عند طرافي لا تكمن في الاختلاف في المدلول فقط بل تتعدّاها لاختلاف في الزمن حيث أنّ المقطع الأول ترسم صورة واقعا حاضرا بائسا عابسا يبين زمن خلال التطحلب ذي ينتشر بيننا والبكاء على زمن المجد ومقابل هذا الحاضر الهرم يرى ماض مشرق مزهر فاستحضر النسيان حضارة طالما أضاءت ليل العرب، المقطع الثاني يزيد من تأزم وضع الشاعر فهو يدل على النفسية المتجهمة ، إذ يعبر عن وجه مشرق كان في

(1) الشريف قصّار، **تقنيات التعبير الكتابي والشفوي**، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1988، ص363.

(2) عمر طرافي، **الديوان**، ص63.

الماضي الغارب صياغة ليلها قمرا ، فهو يقابل حاضرا بماضي ساخطا على الاول أمّا الثاني متطلعا إليه حالما باسترجاعه واستعادته فهو عبثا يغادر ذاكرة الشاعر .

ويقول في قصيدته "**شرارة ثورة** "[1] :

وهبت لحيظات أمس ثقيل

على الثأر تترى

مساءات ثكلى وأيم

وطفل يتـيم

يصور الجزائر في زمن الاحتلال التي يطبق على شعبها الإعدام أمس الذي بعث الكوت وأفنى الحاكة في نفوسهم ثم يقول:

وزنبقة خضّبت روحها في الثرى ب: لا للهوان

ولا للفرنجة و الظلموت

ولا للعتل الأثيم ولا الطاغـية

الشاعر لم يستسلم للداء الذي نخر جسد الجزائر فكانت صورته متسمة بالحيوية والحركة فكانت الدواء متمثلا في تلك الرصاصة :

تقول الرصاصة ها صرختي خائنة

وأني أرى في المدى ها هناك

جيوشا تدكّ

[1] المصدر السابق، ص64.

مبرزة المستقبل الفتي المزهر المولّد لرؤية حضارية فالحياة يصورها بأنها لا تتوقف أبدا وإنما هي في سيرورة دائمة ومتجددة وتنمو وتتغير يضعنا الشاعر في إطار صوري أخر حيث يقول:

يا بني نصر كيف هنتم وهنّا فرضيتم سقوطها اذا عانا !؟

أولستم من الخضاب بني الأحمر أين الحمراء ؟ ماذا اعترانا ؟

مدن قبلها إلى الأسر تتره ساقها الضعف وحدة يغشاها

الشاعر في هذه المقطع يساءل عروبتنا قوميتنا الضائعة في الأزمان سبب هوانها معبّرا بتصوير رمزي عن اهمالنا لعروبتنا التي فقدت وحدتها فظلت طريق عودتها ما ساقها إلى تضييع ضارتها وقصرها وتساءل الشاعر الملحّ يدل على دعوته الخفية للتوحد واسترجاع ذلك الزمن.

لتأتي الصورة المقابلة لها فيقول :

هل سيجدي البكاء ؟ لا ليس لجدي اي جدوى إذا بكينا حزانى ؟

إنما عبرة الفؤاد اعتبارا وانتصارا لدي وثيق عرانا

كل مجد أضاعه الناس يبقى خلفه الصدع في التوحّد بانا[1]

ظهور نزعة الشاعر للتوحد حتى ننفض غبار الزمان عنّا ولن يجدي البكاء زماننا فنحن تائهون بسبب عدم توحّدنا فالشاعر يرصد مستقبلا ورؤى مستشرقة تنتظرنا اذا تمسكنا بالعروة الوثقى .

[1] عمر طرافي، **الديوان**، ص58. 60.

الصور المتقابلة عند عمر طرافي كانت متراوحة بين الدلالة والايحاء واستحضار الماضي ورسم صوره الحاضرة في مقابله غير أنّ "طرافي" في استعماله أسلوب التقابل نجده يتسم عنده بالتجادلية* حيث تساعده على فهم العالم والوجود الانساني.

الصور الوامضة :

في ميدان النقد بأنّها " تلك الصور الشعرية ذات الإشعاع القوي النافذ، والتي تتوالد عنها إنارة مفاجئة في منطقة اللاشعور فتترك بعد ذلك انطباعا في الشعور لا يمحى"[1] وهي تشترك مع وميض البرق أنّ هذا الأخير يسلط ضوء سريع على الأرض يكشف بعض مخفياتها في حين أنّ الصورة الوامضة تقدّم إضاءة للنص الشعري سرعان ما "تختفي تاركة أثرا رقيقا يجعلنا نبحر في أجواء سحرية أسطورية تدل على مخيلة قادرة على ارتياد كلّ الأفاق"[2] ويقول الشاعر في قصيدة "**إنشيال الإياب**"[3]

أفي الظل شمسكَ تزهو اختيالا تجوب دهاليز صمتي احتلالا!
وما بال غيمـــك يجتثّ زرعـي تهاطـــــل نارًا ترُفّ اشتعالا؟!
أرى الليل فجركَ عنـــد المساء وليـــلك فجـري رؤىً تتـوالى
تمـــــادى الضياء يهلهل قبري ويرســـم روحـــي هباء نكالا

الصورة البيانية في البيت (1ـ2ـ4) واضحة فالشاعر تسيطر عليه السآمة والضجر والقلق والنقمة على الدهر والناس ، في حين أننا حين نقرأ البيت الثالث نجده يتفرّد بصورة متميّزة فهو يرى الليل فجر الدهر عند المساء في حين أن ليل الدهر هو فجره(يعود على

* **التجادلية**: هي السمة الجوهرية من سيمات الوعي الجمالي الحداثي.
(1) عثمان حشلاف، **التراث والتجديد في شعر السيّاب**، ص129.
(2) عبد الحميد هيمة، **البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري**، ص41.
(3) عمر طرافي، **الديوان**، ص52.

الشاعر) إلاّ أنّ ذلك الفجر ما هو إلاّ روئ وأحلام تراوده بصوته المأساوي الواقعي ففي هذه الصورة يساءل ويتساءل به، يحاكي الدهر، من هنا يسعى الشاعر تحطيم هذه الصورة وإعادة تصويرها في صورة غير واقعية ما يعني أنّه فاقد لكل مظاهر العقلانية، متناسيا المنطق الواقعي.

ويقول في قصيدته "**ضلالات السكك**"[1] :

واها على استبرق الريش الصغير

الحتف في الأهواء مال

والسدف زال

والنتف إعصار تباهى

سوف يلتهم المحال . الشاعر في هذه الأبيات يصور الإلهام الشعري فهو سكة ضالة لمن لا يركب القطار فكان متعلقا بالحياة، ثمّ يأتي السطر الثاني وما بعده وهو عبارة عن صورة وامضة ذلك لما فيها من عمق وتأثير في نفوسنا ومن هنا أصبح الكون خاضعا لرؤيا الشاعر فذاتيته هي التي تنتج صور الواقع التي توافقه.

وفي قصيدته" **شمعتي الآسنة**" [2]نجد الشاعر يصور الفيض المأساوي الذي تحقق به نفسه فيقول :

شمعتي الآسنة ....

كلّما اعشوشبت دمعتي

---

[1] المصدر السابق، ص33.

[2] عمر طرافي، **الديوان**، ص76.

أحرقت زهرتي الذاوية

وانحنت فوق أرصفة البؤس

تندب عثرة يوم عبوس

وكان في مقلتي السفر

والنوى والضجر

وكان غصن الجوى يستعره

والمواويل في قمقم الكبرياء

تندب موج العجيج

وصخب الزبد

كان بيتي مطر

وسقفه من دوالي القمر

والمروج العذارى حواليه فافقات الشمال

وتثنت ورودا بكت .....

وبكت....

وبكت ....

كان صيفي الهوى

فبسطت يدي واقتربت ..... ولكنّه الشمعة الخائنة وأحرقت أنمُلي

ثمّ جوفي ها أملقته التراب وصبت على إثره من غساق الحميم

كان في معطفي مقبرة .

اللافت في هذه القصيدة تكرار "كأنّ" في الأسطر السابقة خمس مرات دون تكرار صورها غير أنّ "هذا التكرار فضلا عن دلالته النفسية يحمل دلالات فنّية تكمن في تحقيق النغمية والخفة في الأسلوب مما يضفي على النص قدرة أكبر في التأثير على المتلقي".[1]

رغم بساطتها ولكنّها على قدر كبير من التفرّد التميز فالشاعر يمتاح خصوصية هذه الصورة من خلال التكرار باحثا عن الدلالة الخفية .

وقد أتت هذه الصور مليئة بالحزن والألم فالشاعر بين الفينة والأخرى تستطيع القول أنه يحاول الهروب من اللحظة باحثا عن البديل الذي يلجأ إليه .

يعدّ اللاشعور أحد منتجات الصور الوامضة عند عمر طرفي فهي تخطر متسارعة مع الشعور بها دون محاولة الامساك بها فهي تومض وميضا لا نكاد نلحق بها.

[1] عبد الحميد هيمة، **البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر**، ص56.

4. **الصورة الرمزية :**

يلجأ الشاعر للترميز لأنّ الشعر هو في الأساس تعبير عن أفكار وعواطف مجرّدة تعجز اللغة العادية عن تجسيده من هنا كان الرمز في الشعر ضرورة يلجأ إليها كلّ شاعر فهو يبعد القصيدة عن المباشرة و التقريرية و ذلك بالانتقال من اللغة المباشرة إلى اللغة الرامزة فيعمد الشاعر للرمز والإيحاء لخلق التوازن بين المعاني.

وتتمثّل الوظيفة الأساسية للرمز الأدبي في أنّه يساهم في تشكيل تجربة الشاعر على نحو متوازن مع مكوّنات النص الشعري، وتنبع حاجة الشاعر الفنّية للرمز كونه له علاقة بالانفعال والتجربة الشعورية، كما يعدّ أساس في بناء بعض الصور ومنها الصور الرمزية التي تجعل من الرمز محورها الذي تدور حوله وتنبع منه صورها الجزئية.

الرموز عند عمر طرافي جاءت متعدّدة الأطراف والروافد وتنقسم إلى:

1) الرموز المركّبة:

في قوله:

في بؤرة الظلماء غنّى بانكسار

عدْ يا قطار...

عدْ يا قطار...

منفى الحروف هوى ضلالات السكك

القطار هو وسيلة للسفر من مكان لآخر ولكن عند الشاعر تحول من طبيعته الحسية بفعل التخييل والتصوير إلى رمز شعري تمثّل في تجربة الشاعر في الشعر فهو رمز للإلهام بالنسبة للشاعر.

ويقول في نهاية القصيدة:

عدْ يا قطار..

إن لم تعدْ مترو النخيل لقد هلك!

في سكّة هي من ضلالات السكك.[1]

فالشاعر بدون القطار فهو تائه ضائع سكته

استخدامه للكمنجة في قصيدة" كمنجة الصبّار"[2] وهي رمز اصطناعي أيضا وظفه الشاعر للتعبير عن ذاتيته الشاعرة حيث يقول:

كمنجـــة صبّـــاري تئـــن تـوجعـا تبعثـــر أســراري وتبـدي الترفّعـا

حنـــانيك أوتـــار الكمنجـة عجّلـي أريقـي دم الصبار في الكفـن أدمعـا

ويستحضر رمز الشمعة في قصيدة "**الشمعة الآسنة**"[3] فيقول:

شمعتي الآسنة...

كلّما اعشوشبت دمعتي أحرقت زهرتي الذاوية

إلى أن يصل في قوله:

في هدوء مريب ثوى

جيء بالفاقرة

قصمت فقرةً فقرةً أعظمَ المحبرة

قلت من كان ذا فاعلا للمجيء؟

قال نائبه: شمعة آسنة

ويح نفس القلمْ

إنّها شمعتي الآسنة.

---

(1) عمر طرافي، **الديوان**، ص33.

(2) المصدر نفسه، ص36.

(3) المصدر نفسه، ص76.

إنّ الشاعر في استعارته لرمز(القطار، السكك ، الشمعة)كلّها رموز اصطناعية ولكن الشاعر استطاع من خلالها التعبير "عن الحالات النفسية المركّبة العميقة، بفضل الخيال الخالق الذي قد يستعين به الشاعر لتصوير رؤى شعرية تعبّر عن مكنونات النفس وخواطرها"[1] فكانت رموزا لذاتية الشاعر.

ويقول أيضا:

تقول الرصاصة ها صرختي حائنة[2]

ويقول:

طوفانك المزكوم سجر ظله بالنازلات كأنّه الإنذار[3]

ويقول في قصيدة "**نداء أبيض**"[4]:

تململ الطير والأحجار إذ نطقت رصاصة الثأر أرض العزّ تحميها

يسعى الشاعر في صورته الرمزية إلى خلق حالة نفسية خاصة، والإيحاء في تلك الصور والشاعر لا يستخدم تلك الرموز لتعبير عن معان واضحة او مشاعر معينة بل يهدف إلى الإيحاء بحالته النفسية واستخدام الشاعر لألفاظ (الرصاصة، الطوفان، النازلات) يوحي ذلك بمدى ثورة الشاعر واضطرابه.

2) الرموز الطبيعية:

وقد وردت كثيرا عند الشاعر وتمثّلت في(البلابل، العنادل، الليلك، الشمس، البحر، الجبال...إلخ) كلّها رموز لروح الشاعر الذي يبحث عن الخلاص له

---

(1) **نقلا** عن واصف أبو الشباب، **القديم والجديد في الشعر العربي الحديث**(د.ط)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،1988، ص245.

(2) عمر طرابي، **الديوان**، ص64.

(3) المصدر نفسه، ص68.

(4) عمر طرابي، **الديوان**، ص72.

ولأمّته حالما بالانتصار في يوم ما فهذه الصور تركّز على الذات وخصوصياتها وما يثير النفس الطامحة المتطلّعة لغد مشرق ينير دهاليزنا.

3) الرموز القرآنية:

كتوظيفه لرمز (هابيل وقابيل، واستحضار بعض أحداث قصص القرآن) [1]

4) الرموز المكانية:

كتوظيفه لرمز (إمارة دبي، الجزائر، غرناطة، الأندلس، القدس) [2]

5) الرموز الأسطورية:

المأخوذة من الأساطير الاجنبية (عشتار، طائر الفينيق) [3]

6) الرموز الصوفية:

لم تكن منتزعة من التراث العربي فقد كانت مختلفة (البخور والحناء، التعاويذ، الرقية) [4]

غير أنّنا نجد انّ القصائد قد بناها الشاعر على رمزية عناوينها وهو ما يبيّنه الجدول التالي:

عنوان القصيدة	ما يرمز إليه عنوان القصيدة	الصفحة
فوق المُلمّات	غربة الشاعر	**11**
نافورة النور	(الإسلام) مصدر إلهام شعري	**14**
المعوذتان		**17**
ديدان ممتنّة	غربة الشاعر في مجتمعه	**20**

[1] عمر طرافي، **الديوان**، ص43.

[2] المصدر نفسه، ص23-72-58.

[3] عمر طرافي، ص87.

[4] المصدر نفسه، ص22.

فتنة المشتاق	(إمارة دبي) مصدر إلهام شعري	**23**
سرباخ العشق	لحظة الإبداع	**27**
الموعود	الشاعر نفسه	**30**
ضلالات السكك	الذات الشاعرة	**33**
كمنجة الصبّار	الذات الشاعرة	**36**
محاريب العنادل	إستلهام الأشياء للإبداع الشعري	**40**
زمهرير اليقين	مصدر إلهام شعري	**43**
التمثال المقطوع	الشاعر نفسه	**46**
برقية	هدف الشاعر (رسالته)	**49**
إنثيال الإياب	البحث عن الذات الضائعة	**52**
فنن الليمون	(فلسطين) مصدر إلهام شعري	**55**
دم الفجيعة	الحضارة الإسلامية مصدر إلهام شعري	**58**
صهيل السنبلة	الذات الشاعرة	**61**
شرارة ثورة	(رصاصة نوفمبر) مصدر إلهام شعري	**64**
حروف المدى	حلم الشاعر المتمثّل في الوحدة للعرب	**68**
نداء أبيض	(ثورة التحرير) مصدر إلهام شعري	**72**
شمعتي الآسنة	الذات الشاعرة	**76**
أجراس الشجن	تضحيات الشاعر	**79**
إلى ولدي فادي	مصدر إلهام شعري	**82**
الطُقس الأخير	غربة الشاعر	**87**

يبيّن الجدول السابق نشوء الصورة الرمزية على مستوى محورين أساسين(محور الشاعر/ ومحور الشعر)

من خلال ما سبق نستطيع القول أنّ الصورة كانت عصب القصيدة وذلك بانفتاحها وأنماط يصعب القبض عليها لأنّها تعمل على إعادة التوازن النفسي للذات الشاعرة، كما منحت النص حركية وديناميةوتناسق فكانت الوسيلة التي وجد فيها عمر طرافي متنفّسه وقد كانت متفرّعة ما جعلها تُكسب القصائد فاعلية، وقد جاءت صور عمر طرافي متعدّدة الانماط مترامية الاطراف فتراوحت بين الصور البيانية التي أفسحت لها البلاغة مجالا لإكتناه الدلالة الحسّية التي عايشها الشاعر، الصورة المتضادة التي شحنها الشاعر بعدّة دلالات ما جعلها تساهم في تحقيق التوازن النفسي للشاعر، في حين نقلت الصورة المتقابلة التفاعل الحيوي للقصائد، والصور الوامضة التي تجاوزت حدود التعبير الساكن إلى الحركي، وقد مكّنت الصور الرمزية من مشاركة المتلقي في عملية التأويل للوصول إلى هدف الشاعر المتمثّل في تعبيره عن شعوره وأحاسيسه.

الخاتمة

الخاتـمــة

إنّ الهدف الأساسي المتوخى من هذا البحث منذ بدايته كان محاولة تسليط الضوء على الصورة الشعرية عند عمر طرافي المنتمي إلى جيل الشعراء المعاصرين في الجزائر، كما تحاول الدراسة لفت الانتباه لهكذا شعراء، وتطمح هذه الدراسة أن تكون إضافة نافعة لهرم الأدب الجزائري، والبحث على طول خط سيره يستكشف نقاطا مهمّة فيه يحاول تلخيصها

ماية كلّ مبحث، إلاّ أنّ الامر يصبح ضروري عند الخاتمة التي تعتبر حوصلة لأهمّ النقاط التي توصل إليها البحث الآتية ذكرها:

- أنّ النقاد القدامى يعتبرون المنظرين الأوائل لمصطلح الصورة وخاصة ما قام به عبد القاهر الجرجاني في تعريفه الذي يُعتبر المسار الذي سار فيه المتأخرين عنه.
- عدم وجود تعرف متناهي لمصطلح الصورة الشعرية على الرغم تحديد معالمها فهي تبقى هلامية لا يمكن الإمساك بها.
- اختلاف المفهومات بين النقاد لمصطلح الصورة الشعرية (الصورة الفنّية، الصورة الادبية وقد سمّاها عز الدين اسماعيل بالتوقيعة.
- وجود فروقات بين النقد القديم والنقد الحديث في تحديدهم لماهية الصورة، حصرها في الأساليب البلاغية بالنسبة للنقد القديم، وانفتاحها في النقد الحديث.
- أول ما تتلقاه في ديوان أجراس الشجن لعمر طرافي هو أنّه صاحب لرؤيتين رؤية تقليدية متبعا النظام التقليدي للقصائد، ورؤية حداثية منفتحة على نظام الأسطر.
- الصورة الشعرية كانت أهمّ الأدوات الفنية التي اعتمدها الشاعر في ديوانه فكان مدركا لطبيعتها، ومستوعبا لوظيفتها العامة.
- نجاحه في استثمار بعض الأحداث التاريخية التي ساهمت في اتضاح رؤية الشاعر للمجتمع .

- تأكيد العلاقة بين المتلقي والنص، ودور الصورة الشعرية في ذلك فهي العصب الرئيسي الذي يتحكم في التأثير على المتلقي.
- اتصاف نصوصه الشعرية برحابة واتساع وجدّة فهي من النصوص التي لا ينضب مَعينها.

ومن التوصيات التي توصلنا إليها بعد دراستنا للديوان:

دراسة صورة التيمة في الديوان.

وصورة المفارقة.

سِمات الترميز فيه.

قائمة

المصادر و المراجع

❖**القرآن الكريم برواية ورش.**

المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

1. العلايلي عبد الله، **الصحاح في اللغة والعلوم**،(د.ط) دار الحضارية العربية، بيروت، 1974.
2. الجاحظ بن عمرو بن بحر، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1996.

ـ **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت(د.ت).

3. الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ترجمة محمود محمد شاكر(د.ط) دار المدني بجدة(د.ت).

ـ **دلائل الإعجاز**، ترجمة محمود محمد شاكر، ط3، مطبعة المدني بالقاهرة،1992.

4. الكفئ أبو البقاء، **الكلّيات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية**، تحقيق عدنان درويش ومحمد المضري، ط2، مؤسسة الرسالة، بيروت ـ لبنان، 1993.
5. ابن جعفر قدامة، **نقد الشعر**، تحقيق عبد المنعم الخفاجي(د.ط) دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان (د.ت).
6. ابن منظور، **لسان العرب**، ط3، دار صادر، بيروت، 2004.
7. ابن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق عبد السلام هارون، مجلد3، ط1، دار الجيل، بيروت(د.ت).
8. ابن محمد بن علي الفيومي المقرئ، **المصباح المنير**(د.ط) المكتبة المصرية صيدا ـ بيروت،1996.

9. القرطاجني حازم ، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح محمد لحبيب بن خوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت– لبنان،1981.

10. مصطفى حسن الزيات إبراهيم، عبد القادر حامد و علي النجارمحمد، **معجم الوسيط**،ج1(د.ط) دار الدعاء، اسطنبول،1996.

11. يعقوب إميل وحركة بسام وشيخاني مي، قاموس المصطلحات اللغوية والادبية،ط1، دار الملايين، مؤسسة القاهرة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت ـ لبنان،1987.

ثانيا: المراجع

1. أبو الشباب واصف ، **القديم والجديد في الشعر العربي الحديث**(د.ط)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،1988

2. . أبو ريان محمد علي ، **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة**، د.ط، دار المعرفة الجامعية 1991.

3. أبو مغلي سميح ، دروس في علم العربية، ط1، دار الفكر للنشر، عمان الاردن،2000.

4. إسماعيل عز الدين ، **الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط3، دار الفكر العربي،(د.ت)(د.م).

5. البطل علي ، **الصورة في الشعر العربي حتّى أواخر القرن الثاني الهجري(دراسة في أصولها وتطورها**)، ط3، دار الأندلس، بيروت، 1983.

6. الرقيق حافظ ، **شعر التجديد في القرن الثاني الهجري**، ط1، دار صامد للنشر والتوزيع،2003.

7. الزرزموني إبراهيم امين، **الصورة الفنية في شعر علي الجارم**(د.ط) دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 2000.

8. السعدني مصطفى ، **التصوير الفنّي في شعر محمود حسن اسماعيل**،(د.ط) دار المعاف الإسكندرية (د.ت)

9. الشايب أحمد ، **أصول النقد الأدبي**، ط3، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،1973.

10. الصبح علي, **الصورة الادبية تاريخ ونقد**، (د.ط)، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة(د.ت)

11. الغذامي عبد الله، **تشريح النص**، ط1، دار الطليعة بيروت ـ لبنان، 1987.

12. الورقي السعيد ، **في الأدب والنقد الأدبي**، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1989.

13. الولي محمد، **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.

14. اليافي نعيم، **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، منشورات اتحاد الكتاب العرب(د.ت).

15. أحمد أمين، **النقد الأدبي**، ط4، دار الكتاب العربي، لبنان، 1967.

16. بزون احمد ، **قصيدة النثر العربية**،(د.ط) دار الفكر الجديد(د.ت).

17. بلقاسم خالد ، **أدونيس والخطاب الصوفي**، ط1، دار توبقال، المغرب،2000.

18. بوشحيط محمد ، **الكتابة لحظة وعي**،(د,ط)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

19. بنّيس محمد ، **الشعر العربي الحديث. بنياته وإبدالاته**،ج3، **الشعر المعاصر**،ط3، دار توبقال، المغرب،2001

20. حسّان عبد الحكيم ، **التصوف في الشعر العربي**(د.ط)،مكتبة الأنجلو المصرية، مصر،1955

21. حسن عبد الله محمد ، **الصورة والبناء الشعري**،(د.ط) دار المعارف، القاهرة، (د.ت).

22. حسن نوفل يوسف ، **في الأدب السعودي، رؤية داخلية**، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، الرياض، ط1، 1984

23. حسين عبد الحميد ، **الأصول الفنّية للأدب**، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1964

24. حشلاف عثمان ، **التراث والتجديد في شعر السيّاب**، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1986

25. درويش احمد ، **في النقد التحليلي في القصيدة المعاصرة**، مكتبة النهضة المصرية، 1989

26. صمود حمادي ، **في نظرية الأدب عند العرب**، (د.ط) النادي الادبي بجدة(د.ت)

27. علي أحمد سعيد(ادونيس)، **مقدمة في الشعر العربي**، ط3، دار العودة، بيروت،1979

28. **فن الشعر**، دار الثقافة، ط3،(د.م)1955.

29. عبد الفتّاح الخالدي صلاح ، **نظرية التصوير الفنّي عند سيّد قطب**، (د.ط)، دار الشهاب، باتنة، 1988

30. عصفور جابر ، **الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)**،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3،1992

31. عوين أحمد ، **الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث**،(د.ط)، دار الوفاء، الإسكندرية،(د.ت).

32. غنيمي هلال محمد ، **الأدب المقارن**، (د.ط)، دار نهضة مصر، القاهرة، 1977.

33. **النقد الادبي الحديث**، ط1،دار العودة بيروت، 1982.

34. قصّار الشريف ، **تقنيات التعبير الكتابي والشفوي**، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1988.

35. قطب سيد ، **التصوير الفنّي في القرآن الكريم**، ط9، دار المعارف، القاهرة، 1980.

36. مرتاض عبد المالك ، **بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

37. محمد المنشاوي علي غريب ، **الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي**، ط1،مكتبة الآداب، المنصورة،2003.

38. موسى صالح بشرى ، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**،ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994.

39. محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث. اتجاهاته وخصائصه الفنّية** (1985/1925)، ط1، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان،1985.

40. مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية**،(د.ط) مكتبة مصر، القاهرة،1958.

المجلاّت والدوريات:

41. جابر عصفور،**القصيدة الرديئة كيف نتعرّف عليها؟ مجلة العربي**، ع508، 2001، الكويت .

42. عباس إحسان ، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**،(د.ط)منشورات عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1978.

43. مشوخ وليد ، **الموت في الشعر العربي السوري المعاصر**،(د.ط)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق،1997.

44. راوية يحياوي، **شعر أدونيس. البنية والدلالة**، (د.ط)، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000.

الرسائل الجامعية:

1. مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي، مخطوط، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009.

الفهرس

الفهرس

العنوان	رقم الصفحة
شكر و عرفان	
مقدمة	أ
الفصل الأوّل: في مفهوم الصورة الشعرية و تشكيلاتها	
مفهوم الصورة الشعرية	06
مفهوم البلاغة	07
مفهوم الصورة الشعرية	09
أ- التحديد اللغوي	09
ب- التحديد الاصطلاحي	11
الصورة الشعرية في النقد القديم	12
الجاحظ	12
قدامة بن جعفر	14
عبد القاهر الجرجاني	15
الصورة الشعرية والنظم	15
حازم القرطاجاني	17
الصورة الشعرية عند الغرب	18
الصورة الشعرية في النقد الحديث	19
أهمّية الصورة الشعرية	22
علاقة المعنى بالصورة الشعرية	22
وظيفة الصورة التقليدية	25

وظيفة الصورة الوجدانية	27
خصائص الصورة الشعرية	28
الأنواع البلاغية للصورة الشعرية	31
الصورة التشبيهية	31
الصورة الاستعارية	33
الصورة الرمزية	34
آليات تشكيل الصورة الشعرية	36
اللغة الشعرية	36
الإيقاع الشعري	38
الخيال	38
الفصل الثاني: جماليات الصورة الشعرية في ديوان أجراس الشجن	
منابع التصوير الفنّي	41
الطبيعة	42
القرآن الكريم	45
التراث الصوفي	48
الأسطورة	51
الموروث التاريخي	58
وسائل تشكيل الصورة	63
التجسيم	63
التشخيص	67
مزج المتناقضات	70

أنواع الصورة الشعرية في الديوان	74
الصورة البيانية	74
الصورة المتضادة	78
الصورة المتقابلة	81
الصورة الوامضة	86
الصورة الرمزية	90
خاتمة	97
قائمة المصادر والمراجع	100

تم بحمد الله