الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جـامعة الوادي

كليّة الآداب واللّغات

قسم الأدب واللغة العربية

بناء الصّورة الفنيّة في شعر المقاومة
عند فدوى طوقان

مذكرة معدّة ضمن متطلبات نيل شهادة ليسانس في الآداب واللّغة العربية

إعداد الطلبة:

- عبد العالي عوينات
- شيمـــاء عبيـــــد
- منى مسعي محمـد
- كوثر نغموش نصر

إشراف الدكتور:

يوسف العايب

الموسم الجامعي: 2014/2013م.

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا

إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا

إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ ﴾

الآية :32 من سورة البقرة

شكر وعرفان

مصداقاً لقوله تعالى ﴿ **لَئِنْ شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُمْ** ﴾

وإحقاقاً لقوله الحق و اعترافا بالجميل لأهله واقرارا بالفصل لذويه

وبعد:

نتقدم بخالص الشكر و التّقدير للذي تكرّم بقبول الإشراف على هذه المذكرة

ولم ينكر أي جهد في مساعدتنا للوصول إلى اتمام هذا العمل وكان لنا يد العون دومًا

كما لنا عظيم الشرف بالعمل تحت إشراف أستاذنا الفاضل

يوسف العايب

إلى الاستاذ الفاضل ❁عباسي عبد القادر❁ الذي لم يبخل علينا بشيء.

إلى الطالبة المحترمة ❁ النّاوي وردة ❁ التي أمدتنا بيد العون

و إلى كل من مدّ لنا يد المساعدة من قريب أو من بعيد ولو بدعوة صادقة.

❁ شيماء ❁منى❁ كوثر❁ عبد العالي❁

مقدمة

الشعر شكل خاص من أشكال الأدب ، يتجاوز مرحلة سذاجة التعبير والمباشرة والتحرّر من قيود الملحمة والتمثيل، ليتشكل لونًا فنيًّا خالصًا، له أدواته التي لا تتعدّى اللّغة ليتسع مجال الدّلالة وتزدهر الأغراض، وقد اعتبر العرب أنفسهم أمّة بيان، والبيان في الشعر هو الصورة الفنيّة.

وقعّد لهذه الصورة و بوّبت إلى تشبيه واستعارة وكناية ، وتحوّلت إلى قواعد ثابتة أخذت صفة الجمود مع انحدار الحضارة العربية الاسلامية.

لكن في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ومع حركة التّنوير تحوّلت الصّورة الفنيّة مع تحوّل الحياة وأصبحت تتكوّن من رمز وأسطورة وغيرها من القوالب الشعرية.

ويعتبر مفهوم الصّورة الفنيّة من المفاهيم النّقدية الصّعبة والمعقّدة وذلك لتشعب دلالاته الفنيّة، فهي بذلك تعتبر موضوعا ذا أهمية بالغة فهو محط اهتمام الكثير من النقاد والباحثين في مجال الأدب.

وبالرّغم من التغيّرات في مفاهيم الشعر ونظرياته إلاّ أنّها تبقى العنصر الثابت والدّائم في الشعر ولكن مفهومها يتغيّر بتغيّر مفهوم الشعر مما جعل الاهتمام بها يظل قائمًا مادام هناك شعراء يبدعون ونقّاد يحاولون تحليل ما أبدعوه وإدراكه والحكم عليه.

وقد قطعت الصّورة الفنيّة أشواطاً كثيرة حتى وصلت إلى ما هي عليه اليوم، وأثناء هذه المسافة تغيّرت صورتها، وتبدلّت أكثر ملامحها ، فلم تعد مجرّد أساليب فنيّة أو طرائق تعبيرية يلجأ إليها الشاعر كجرعات الدواء من حين إلى حين، وبكميات محدودة ومنتظمة، وإنّما أصبحت تمثل العمل الفنّي كلّه، وتختزل التجربة الشعرية بأكملها.

فالبحث عن التصوير في الشعر أصبح يتطلب الغوص في غيبيات ذلك الشعر والتوحّد به للوصول إلى الهدف والمنشود.

ومن بين الشعراء المتميزين في التصوير الفنّي شاعرة القضية الفلسطينية، شاعرة الصمود والمقاومة " فدوى طوقان" المعروفة بأشعارها المصوّرة للواقع الفلسطيني في ظل البلاء الذي حل بأرضه، فقد دعت إلى الثورة والتمرّد على الظلم والارهاب في كل صورة.

ومن هذا كلّه سنرفع عليها الستار في بحثنا هذا المرسوم بـ : "بناء الصورة الفنية في شعر المقاومة عند فدوى طوقان".

ولعلّ من أبرز الأسباب التي حفّزتنا على اختيار هذا الموضوع، وجعلتنا نسلّط الضوء عليه، رغبتنا الجامحة في التّعرف على التجربة الشعرية التي خاضتها هذه الشاعرة وكيفية توظيفها.

وكان هدفنا الاساسي الذي كنّا نرمي إليه من دراسة دواوين فدوى طوقان معرفتنا للأفكار والمعاني والرموز التي أرادت الشاعرة إبرازها.

وكان الغرض من وراء تناولنا لهذا الموضوع الاجابة عن الاشكالية التالية:

- ما هي الصورة الفنية؟ وما مصادرها؟ وما خصائصها في شعر فدوى طوقان؟
- وهل علينا أن نتمسك بالصورة الفنية القديمة؟ أم نتجاوزها إلى ما هو حديث؟
- وماذا عن الصورة الفنية الحديثة؟ هل هي ضرورة فنية أم هي مجرّد موضة أعجب بها البعض؟

ولقد اعتمدنا في دراستنا على خطة احتوت على مقدمة ومدخل يجسّد حياة الشاعرة وفصلين وخاتمة.

المدخل تطرقنا فيه للمولد والنشأة، صفاتها، ثقافتها وأعمالها الشعرية والنثرية.

وقسمنا الفصل الأول إلى قسمين: الأول خصّصناه لدراسة الصّورة الفنيّة في القديم، واشتمل على تعريفها وانواعها الجزئية من تشبيه واستعارة وكناية وأهم مصادرها وخصائصها.

أمّا القسم الثاني فقد خصّص لدراسة الصّورة الفنيّة الحديثة بدءًا بتعريفها وذكر انواعها التكاملية من رمز وأسطورة وقصة شعرية، ثمّ أهم مصادرها وخصائصها.

أمّا الفصل الثاني فكان تطبيقيا وقد بدأناه بتوطئة تضمنت الحديث عن الصّورة الفنيّة وكيفية بناءها، ثمّ قمنا بالتّطبيق لما نظرنا فيه في الفصل الأول، وتناولنا فيه كلا من الصّورة البلاغية وما تحتويه من تشبيه واستعارة وكناية، ثمّ الرمز والأسطورة والقصة الشعرية من خلال دواوين فدوى طوقان.

وذيلنا هذا البحث بخاتمة تناولنا فيها أهم النتائج المستخلصة من هذه الدراسة.

وقد اعتمدنا أثناء دراستنا لهذا البحث على عدّة مناهج كان أبرزها المنهج الوصفي البنيوي والاسلوبي للوقوف على عناصر الصّورة وتحديد علاقات أجزائها وارتباطها بالكل، وعلى المنهج التاريخي الذي لجأنا اليه في معرفة أصل الأساطير وحياة الشاعرة، وكذا السيميائي لفك رموز الصورة ودلالتها.

ولم يخل هذا البحث كغيره من البحوث من بعض الصعوبات التي واجهتنا أثناء مسيرة بحثنا ، وهي كثرة الدراسات حول هذا الموضوع مما زاد من صعوبة الدراسة، فحاولنا أن نغيّر ما استطعنا في دراستنا على الدراسات الأخرى لتجنب التكرار وللاستفادة بدراسات أخرى.

ورغم الصعوبات التي اعترضت طريقنا إلاّ انها ما زادتنا إلاّ صبراً واجتهادًا في اكمال هذا البحث، وهذا بفضل الله ثم توجيهات الأستاذ المشرف، ورغم المجهودات المبذولة يبقى البحث محتاجاً إلى إثراء أكثر.

ولما كان البحث يتناول الصّور الفنيّة قديمًا وحديثًا كان لزاماً الاستعانة بجملة من المصادر والمراجع أهمها: "جواهر البلاغة" لـ**لسيد الهاشمي** ، "البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع" لـ**علي الجارم و مصطفى أمين**، و "الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية-" لـ**عز الدّين اسماعيل**.

واذا كان لابد من ختام لهذا الابتداء فسوف لن يكون إلاّ اعترافا مشبوبا بالشكر الخالص والتقدير للأستاذ " **يوسف العايب**" الذي كان نعم الأستاذ والأخ والانسان، فتحيّة إكبار وإجلال لك يا أستاذ.

مدخل

نبذة عن حياة الشاعرة فدوى طوقان

- **المولد والنشأة.**
- **صفاتها.**
- **ثقافتها.**
- **أعمالها الشعرية والنثرية.**
- **تكريمها.**

1) المولد والنشأة:

لا يمكن لأحد أن يعرف حكايتك ويتحدث عنها بصدق، أكثر منك أنت، هكذا سنعبر على لسان شاعرتنا فدوى طوقان التي تحكي عن غياهب حياتها، تقول: " إن البذرة لا ترى النور قبل أن تشق في الارض طريقا صعبا، وقضيتي هنا هي قصة كفاح البذرة مع الارض الصخرية الصلبة، الكفاح مع العطش والصخر[1] ".

فترى كيف كانت قصة فدوى طوقان ومتى كانت؟

ولدت فدوى طوقان في نابلس (فلسطين) 1917م على أرجح الأقوال حيث ضاع تاريخ ميلادها من ذاكرة والديها الذين لم يهتما بتسجيلها " تاريخ ميلادي ضاع في ضباب السنين كما ضاع في ذاكرتهما[2] ".

ويقال أن أصل العائلة يعود الى قبيلة طوقان " القادمة من تل طوقان في سوريا[3]"، حيث عاشت الشاعرة في بيت محافظ، ثري ذي جاه وكرم، وذي نفوذ اجتماعي وسياسي موروثان وقد جمع في أرجائه بين الرقي والأصالة والحضارة، فقد " كان والدها عبد الفتاح آغا من كبار رجال الصناعة والتجارة صاحب مصبنة كبيرة، ولكنّه كان مفكرًا حكيما بعيد النظر في الامور حسن الحديث مع النكتة البارعة الصائبة واللاذعة أحيانا، وتلك خاصية عرف بها نفر من آل طوقان، وكذلك كانت والدتها على مستوى سام من الحكمة مع شخصية بارزة، وكان لعبد الفتاح آغا طوقان خمسة بنين

[1] – فدوى طوقان، رحلة جبلية رحلة صعبة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط2، 1985، ص:9.

[2] – المرجع نفسه، ص:13.

[3] – فتحية إبراهيم صرصور، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان– دراسة وتحليل– ملتقى الصداقة، غزة، فلسطين، 1426هـ –2005م، ص:10.

وخمس بنات[1] "، كانت عائلة كبيرة، متباينة الأعمار، تترتب فدوى السابعة من بين أخوتها، هم:(أحمد، إبراهيم، بندر، فنايا، يوسف، رحمي، فدوى، أديبة، نمر، حنان).

في كل مرات الحمل المتكررة ، لم تحاول بل لم تفكر الوالدة في الإجهاض، وجاءتها الفكرة في المرة السابعة، عندما كان الجنين (فدوى) هذه الفكرة شكلت لدى فدوى نقطة سوداء في ذاكرتها، لأنّها شعرت برفض والدتها لوجودها مع أنّها لم توجد في الحياة بعد، لكن رعاية الله ثبتتها في رحم أمها رغم المحاولة، وهذا ما أسمته هي بالإصرار والتشبث بالحياة.

لم تستطع فدوى نسيان هذه الحادثة، لأنها ظلّت عالقة بذهنها، بل إنّها حوّلتها من شعور خاص بها، إلى معنى يعرفه عنها كل من يقرأ كتاباتها، ويمحص النظر في معاناتها فتقول " خرجت في ظلمات المجهول إلى عالم غير مستعد لتقبلي، أمي حاولت التخلص مني في الشهور الأولى من حملها بي حاولت وكررت المحاولة ولكنها فشلت، عشر مرات حملت أمي خمسة بنين أعطت إلى الحياة وخمس بنات، ولكنها لم تحاول الاجهاض قط، إلا حين جاء دوري، هذا ما كنت أسمعها ترويه منذ صغري [2]".

لأنّها فتحت عينيها على كره من والدتها لم تعرف أي حب أو عناية فقد " أسندت أمر رعايتها إلى فتاة تسمى (السمراء) وهي ابنة الجيران وتعمل في خدمتهم[3] ".

ظلت السمراء هي المرجعية الأساس بل الوحيد لقضاء حاجات فدوى المختلفة سواء في صغرها أو حتى عندما كبرت، من هنا تنطلق فدوى في رحلتها داخل البيت الذي يضم العائلة الممتدة من أبناء وأحفاد و أعمام وعمات لكن هذا البيت برحابيه حوى العديد من التناقضات أدركتها فدوى منذ طفولتها، واتخذت لنفسها دور المراقب فيما يحدث في أروقة البيت الكبير بساكنيه الفقير

[1] – عمرو فروج، هذا الشعر الحديث، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص:158.

[2] – فدوى طوقان، رحلة جبلية رحلة صعبة، ص:12.

[3] – فتحية إبراهيم صرصور، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان، ص:10.

لكثير من الحب والاحترام"، لم تكن الظروف الحياتية التي عاشتها طفولتي مع الاسرة لتلبي حاجاتي النفسية كما أن حاجاتي المادية لم تعرف في تلك المرحلة الرضى والارتياح، وإذا كانت الطفولة هي المرحلة الحاسمة التي ترسم الشخصية وتقررها لما لها من أهمية في حياة الفرد، فإن طفولتي – لسوء الحظ أو لحسن الحظ- لم تكن بالطفولة السعيدة المدللة[1] "، كان واضحا من تعبيرها أن طفولتها على غير ما تمنت، لقد حرمت أبسط مسوغات سعادة الاطفال، وظللت كذلك حتى اندمجت في العالم الخارجي، عالم المدرسة " وهناك التقت بجو عائلي من نوع آخر جو يعذبه الحب الذي افتقدته في بيت العائلة، أحبتها معلمتها، أصبح لديها صديقات تطمئن إليهن وتلهو معهن[2] ".

في المدرسة أحست فدوى بوجودها وكيانها، لقيت نفسها التي طالما بحثت عنها التقت من يهتم بها ويحبها، وجدت الاحترام والتقدير وحتى التشجيع على قدراتها وتفوقها فشعرت بذاتها و قيمة حياتها، لذا كانت المدرسة بوابة فدوى التي ترى من خلالها النور والمحبة والصداقة التي كانت عطشى لها باستمرار فتقول:" وفي المدرسة تمكنت من العثور على بعض أجزاء من نفسي الضائعة فقد أثبت هناك وجودي الذي لم أستطع ان اثبته في البيت أحبتني معلماتي وأحببتهن، وكل منهن من يؤثرني بالتفات خاص[3] ".

وفي المدرسة عرفت مذاق الصداقة وأحبتها " كانت رفيقة مقعدي الدراسي تلميذة في مثل سني اسمها (عناية النابلسي) وكانت أحب صديقاتي إليّ وأقربهن إلى نفسي، ولقد بلغ من شدة تآلفنا أن ابتدعنا طريقة غريبة لتأكيد صداقتنا، فلجأنا ذات يوم إلى وخز إبهامين ولعقت هي قطر الدم التي نفرت من اصبعي كما لعقت قطرة الدم عن اصبعها وكان هذا (توقيعا) عل (أخوة دم) لا انفصام لها[4] ".

[1] – فدوى طوقان، رحلة جبلية رحلة صعبة، ص:20.

[2] – فتحية إبراهيم صرصور، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان، ص:10.

[3] – فدوى طوقان، رحلة جبلية رحلة صعبة، ص:52.

[4] – المرجع نفسه، ص:53.

واستمرت في المدرسة تتنقل من نجاح لآخر إلى أن كان اليوم الذي خط لفدوى دربا جديدًا، ليس بألوان زاهية وإنما بالسواد الذي كتب عليها السير فيه، " لأول مرة تجد من يهتم بها ويلاحقها، ولأول مرة تشعر بأن أنوثتها تقدر، لقد أرسل إليها أحد الشبان المراهقين زهرة فل أثناء ذهابها إلى المدرسة[1] ".

ورغم كل الحرمان الذي تجرعته إلا أنّ هناك من حسّسها بحنانه، إنّه شقيقها ابراهيم، ومع أنه لم يملك أن يغير من وضع أخته شيئا، غير انه حاول ان يعوضها عن فقداها لأحد منابع العلم والثقافة فأصبح لا يصلها بدنها الادب الا ما كانت تسمعه من ابراهيم، ثم أخذت تنمي ميلها الفطري للشعر بحفظ المقاطع الشعرية والموشحات، وهكذا الى ان شرعت في كتابة الشعر بنفسها وما هذه إلاّ مقتطفات قليلة من دفاتر حياتها الحافلة بالمآسي والمعاناة نقشتها على أحرف دواوينها التي تلونت بجميع أشكال الحياة المضنية الى أن ودعت فدوى الدنيا عن عمر يناهز السادسة والثمانين، كتبت على قبرها قصيدتها المشهورة (كفاني أموت عليها وأدفن فيها) عام 2003م، رحمك الله يا عزيزتنا فدوى .

[1] – فتحية إبراهيم صرصور، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان، ص:11.

2) صفاتــها

من يقترب من فدوى، إما بالوقوف على كتاباتها أو التقائها شخصيا يلمس بساطتها ورقتها، صدقها ووضوحها وعفويتها، زيادة على ذلك تقديسها للصداقة " حتى أنّها كانت تعتبر الصداقة أفضل من الحب[1] ".

منذ مرحلة النضج كانت فدوى تتوق لمصادقة الشخصية الذكورية لأنها كانت تشعر أن الرجل أكثر خبرة في الحياة، " ولعل الشخصية الوحيدة من أبناء العم، التي أقامت علاقة صداقة مع فدوى هي شخصية فاروق طوقان، الذي كان يدرس في جامعة أكسفورد وساعدها على السفر الى بريطانيا سنة 1962، فكان لصداقته لها معنى كبير في نفسها " وفاروق صديقي الحميم قبل ان يكون قريبي القريب ، ظلت تربطني به أواصر المحبة منذ طفولته المبكرة[2] "، وحتى آخر لحظة في حياتها ضلت فدوى تحترم أصدقائها وتحبهم، فها هي تذكر إبنة الجيران وصديقة طفولتها، علياء التي حلقت معها في الحقول، في المواسم والاعياد، فكانت وفاة هذه الرفيقة بمثابة صاعقة قوية حلّت عليها، ومن السمات البارزة أيضا في شخصية فدوى، الميل الى الحزن فقد كانت تضفي على العديد من المواقف تشاؤمية خيالية مثال ذلك القيود التي تكبل حرية المرأة حركتها وعلاقتها، ومما يدل على ميل فدوى تنويع أسباب الألم والحزن، حديثها عن والدها، الذي يبدوا اتهامها لمعاملته لها، حتى فقدت المرح والاقبال على الحياة، ومما ساعد فدوى على رسوخ الثقة بالنفس والاحساس بالقوة عندها تكوينها الفطري أو طبيعتها القوية ، فلم يكون ينقصها سوى التحميس والتشجيع ممن حولها وترى فدوى أن الدليل على وجود القوة الطبيعية في كيانها، قدرتها على البقاء عندما حاولت أمها اجهاضها وهي لا تزال جنينا، وفدوى بشخصيتها تميل الى التجديد، فلا يعجبها الثبات على حال

[1] – فتحية إبراهيم صرصور، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان، ص:14.

[2] – فدوى طوقان، رحلة جبلية رحلة صعبة، ص:161.

معين " كانت هناك بذرة صغيرة تأبى الاكتفاء بذاتها، وتنزع إلى التجديد والتغيير تنتزع إلى أن تصير شيئا آخر فهي تأبى الثبوت والاستقرار، كنت أحس بتلك البذرة تتحرك داخلي كديناميو لا يهدأ[1] ".

كما تتسم شخصيتها بالتصميم والإرادة، إذ انها حينما تضع نصب عينها هدفها لابد أن تصل إليه على الرغم من جميع المعوقات التي قد تقابلها.

3) ثقافتـــها

كما تعهد ابراهيم فدوى، هي الأخرى تعهدت نفسها فكانت مطالعة وقارئة نهمة، " علمت نفسها وثقافتها حتى تفوقت في صنع ذاتها ونقلها من هامش اللاشيئية والعدمية الى رؤوس الصفحات و مباير العظماء[2] ".

واعتمدت في صقل موهبتها على المطالعة في كتب الآداب العربية، وأضحى الشعراء عالمها الجديد، ورفقاء أفكارها، يقاسمونها الحياة، انطلاقا من شعراء الجاهلية الى الشعراء الامويين والعباسيين، كان أبو فراس أكثرهم قربا منها فراحت تنسخ قصائدها على منوال شعره لفترة طويلة من الزمن، وقد نظمت وقتها ما بين حفظ القصائد ودراسة النّحو والصرف حتى أتمت فهم واستيعاب النّحو الواضح بأجزائه والبلاغة الواضحة " كرست ساعات الفجر لدراسة قواعد النحو والصرف وقد أتمت جميع أجزاء (النحو الواضح) تأليف علي الجارم ومصطفى أمين أتمتها كلها جزاء جزاء، من المرحلة الابتدائية حتى آخر المرحلة الثانوية بما في ذلك (البلاغة الواضحة لنفس المؤلفين[3])، ثم قرأت البيان والتبيين للجاحظ والكامل للمبرد، آمالي القالي، العقد الفريد، الأغاني، قرأت كتب العقاد الفصول، ساعات بين الكتب مطالعات في الكتب والحياة، وقرأت لطه حسين إضافة الى سلسلة في الاسلام

[1] – المرجع السابق، ص:99.

[2] – فتحية إبراهيم صرصور، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان، ص:15.

[3] – فدوى طوقان، رحلة جبلية، ص:80.

وما تلاها أحمد أمين، قرأت لمصطفى صادق الرافعي ، ومي زيادة ، كذلك ترجمة (آلام فرتر) لمحمد حسن الزيات وتأثرت بأسلوبه، كما حفظت عدة مقطوعات أدبية لشوقي والنشاشيبي.

ونشأت فيها قداسة التراث، فمتانة تركيب الجملة الشعرية والتمكن من ناصية اللغة لن يتوفر للشاعر دون العودة الى الجذور الفعلية للشعر العربي القديم " قبل أن ينمو الشاعر كشاعر لابد من مروره بمرحلة التقليد، يتأثر بالشعراء الآخرين ويحاول تقمص تجاربهم حتى يهتدي الى نفسه وأصالته[1] "، وانتهجت في باكورة نتاجها نهج ابن الرومي في مرثيته فتقول: " وكانت أول قصيدة نشرت لي في الصحف تنتهج نهج تلك المرثاة وزنا وقافية وعاطفة، كان عنوان قصيدتي " أشواق إلى ابراهيم" أو شيئا من هذا القبيل، وكما قال ابن الرومي في مطلع قصيدته:

بكاؤكما يشفي وإن كان لا يجدي ⁂ فجودا فقد أودى نظير كما عندي

قلت وأنا اتشوق الى ابراهيم:

لقد زاد في قلبي اشتياقي من البعد ⁂ فهل عند ابراهيم مثل الذي عندي؟

أقول لعيـن تشتهي النوم كفكـي ⁂ دموعـك قبلا تستريحي من السهـد

ألا ليـت شعري هل تجئ ديارنـا ⁂ فيذهب ما يلقـاه قلبي مـن الوجـد[2]

لأن شعرها في بدايته لم يكن بمستواه الذي صار عليه فيما بعد، فضلت اتباع الاصيل، ثم تطلعت لتعلم لغة أخرى غير العربية، إنها اللغة الانجليزية.

انتقل ابراهيم عام 1939 للعمل إذاعة صوت فلسطين في القدس واصطحب معه فدوى، " شهدت لقاءها بمجتمع مدني منفتح من شعراء وأدباء وسياسيين، ارتادت نوايا الادب والثقافة ودور السينما، اتجهت نحو الانطلاق والخروج من قمم العادات والتقليد بدأت تكتب أغاني كأغنية العيد

[1] – المرجع السابق، ص:83.

[2] – فدوى طوقان، رحلة جبلية، ص:83-84.

وغيرها للإذاعة"[1]، والتفاتها تلتقي الانجليزية كان من أجل الاطلاع على الآداب الغربية، فانتسبت الى مدرسة مسائية بجمعية الشباب المسيحية بالقدس " عاشت في القدس عالم الانفتاح على المكتبات العامرة ودور السينما وسهرات الادب والفن[2] "، لكن سرعان ما انتقل ابراهيم الى نابلس تارك القدس، فكانت معه الى ان انتقل مرة أخرى ذ، ذهب الى العمل في الجامعة الامريكية ببيروت، وهناك عاشت فدوى فراقا حقيقيا لبعدها عن أخيها، فكتبت قصيدتها " الى أخي".

عاد ابراهيم من بيروت ثم سافر الى العراق ولم يمكث هناك الا حولاً، ليرجع مريضًا ثم يفارق الحياة وفدوى نهائيا، لتطوى أجمل صفحات حياتها، بعد الفراغ الشعري الذي خلفه موت ابراهيم اعترف الوالد لأول مرّة بشاعرية ابنته، فطلب منها الكتابة في الشعر الوطني لكنّها رفضت، لماذا؟ لأنه لم يكن موافقا لها على المشاركة في العمل السياسي النضالي، فكان صعبا عليها كتابة تجربة لا تفهم معناها ولم تذق طعمها، " لكن ما ان حلت نكبة 1948 حتى فجرت وطنيتها المخبوءة في احدى الزوايا التمرد الذي يسكنها فكتبت قصائد تنضح أسى " على ما آل اليه حال فلسطين" فكتبت قصائد منها : بعد النكبة، مع لاجئة في العيد، رقبة من صور النكبة، نداء الارض، وغيرها حتى جعلت دواوينها من الرابع وحتى السابع وقفا على الشعر الوطني[3] "، بعد عام 1950 سافرت لعدة عواصم آسيوية وأوروبية للانطلاق في العمل السياسي، فحضرت مؤتمر السلام بالسويد وكانت ضمن وفد أردني عام1956م.

وفي عام 1962 توجهت إلى أكسفورد التحقت بدورتين لتعلم اللغة حتى أجادتها قراءة وكتابة ومحادثة وطبعا لم تفتها مشاهدة العديد من المسرحيات على خشبات اكسفورد " أطلعت على أعمال

[1] – فتحية إبراهيم صرصور، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان، ص:17.

[2] – المرجع نفسه، ص:17.

[3] – فتحية إبراهيم صرصور، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان، ص:18.

أدباء والفلاسفة والشعراء من شكسبير، كجون أزبون، وكينس، بيتس، إليوت، نيشتة، هيجو، هيمنجواي[1] ".

كما انها تأثرت بأبرز مدارس الفلسفة الغربية في أوائل القرن العشرين وظهرت ثمار هذا التأثير في كتاباتها الشعرية والنثرية، " فكانت كتاباتها تتميز بحسن السبك ومتانة التركيبة، ظلت تهتم بالديباجة الكلاسيكية والكلمات الرنانة حتى عام 1940م بعدها شعرت أن هذه الديباجة تعيق التدفق والانطلاق، وتكبل الجيشان العاطفي داخلها"[2]، الى ان دلّها الدكتور مندور على أدب المهجر فوجدت أن هذا الشعر قريب من تكوينها النفسي الذهني، ولم يختلف الحال مع شعراء أبولو، كناجي والشابي.

وفي ختام الأربعينيات استجابت لنداء المعاصرة الذي أطلقه الشابي ونازك الملائكة في تصوير شكل القصيدة العربية، " اقتنعت بقصيدة التفعيلة، تخليت عن البيت المستطيل ذي الشكل التقليدي والايقاع الرتيب ورحت أمارس القصيدة الجديدة[3] ".

4) أعمالها الشعرية والنثرية:

أ. أعمالها الشعرية:

من صور الابداع التي منحت " فدوى" البقاء في الساحة الادبية، أنها جعلت الكلمة المنثورة تتعاضد مع الكلمة المنطوقة في رسم حرة لحياتها مما جعل سيرتها سواء على مستوى الذات الفردية، او الجمعية تمتد عبر تسعة دواوين وكتابين تشرح فيهما سيرتها الشخصية والانثوية وحتى الوطنية وهذه الاعمال من (الدواوين):

[1] – المرجع السابق ، ص:18.
[2] – المرجع نفسه ، ص:18.
[3] – فدوى طوقان، رحلة جبلية، ص:91.

1/ وحدي مع الايام 1952م.

2/ وجدتها 1957م.

3/ أعطانا حبا 1960م.

4/ أمام الباب المغلق 1967م.

5/ الليل والفرسان 1969م.

6/ على قمة الدنيا وحيدًا 1973م.

7/ تموز والشيء الاخر 1989م.

8/ اللحن الاخير 2000م.

ويضم ثلاثين قصيدة كتبتها قبل الديوان الأول جمعها الدكتور (يونس بكار) في كتاب يحمل اسم "الرحلة المنسية" وذلك أنها لم تنشر من قصائدها الثلاثين سوى قصيدتين نشرتها في ديوانها الأول وهما قصيدة (تسمو) وظلت تحمل نفس الاسم، وقصيدة لشعوب (هبة) وأعادتها تحت اسم (بعد الكارثة) وكتاب أخي ابراهيم[1] ".

ونشرت الاعمال الشعرية كاملة "عام 1993م[2] ".

ب.أعمالها النثرية:

أهم عمل نثري بارز في كتابات فدوى طوقان تمثل في إصدارها لسيرة حياتها الشهيرة في جزئين "الأول رحلة جبلية رحلة صعبة 1985م، وفيها تروي تفاصيل طفولتها وشبابها ونضوج تجربتها الشعرية وتنتهي بالاحتلال الاسرائيلي للضفة الغربية في جزيران 1967م والجزء الثاني من سيرتها بعنوان الرحلة الاصعب 1993م، وفيه تروي حياتها من خلال سنوات الاحتلال الاسرائيلي، وقد سرحت فدوى لرجاء النقاش بأنّ في حوزتها رسائل، كتبتها

[1] – فتحية إبراهيم صرصور، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان، ص:199.

[2] – أمل التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، الناشر المركزي الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، ط1، 2005م، ص:46.

لأنور المعداوي في كتاب بعنوان بين المعداوي وفدوى طوقان، في كتابه صفحات مجهولة في الادب المعاصر 1976م، أثار ضجة كبيرة[1] ". جل اعمالها النثرية تجلت في هذه الرحلة الجبلية والمتصفح لهذه السيرة الشخصية الذاتية يستطيع أن يعرف خبايا عالم فدوى الذاتي.

5) تكـريمها:

كرمت فدوى في حياتها واهتمت بها معظم المحافل الادبية العربية وغربية ومنحت العديد من الجوائز:

- جائزة عرار السنوية للشعر، رابطة الكتاب الاردنيين، عمان 1983م.
- جائزة سلطان العويس من الامارات العربية المتحدة 1989م.
- وسام القديس من منظمة التحرير الفلسطينية 1990م[2].
- جائزة المهرجان العالمي للكتابات المعاصرة، ساليرونو، ايطاليا 1992م.
- جائزة كافافيس الدولية للشعر من القاهرة 1996م[3].
- وسام الاستحقاق الثقافي التونسي، تونس 1996م.
- جائزة كفانس للشعر، أثينا، اليونان.
- جائزة الآداب، منظمة التحرير الفلسطيني 1997م.
- جائزة مؤسسة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري من الكويت 1994م.
- الدكتوراه الفخرية من جامعة النجاح الوطنية بنابلس وكانت أكثر الجوائز تأثيرا في نفسها وايثارا على قلبها[4].

[1] – المرجع السابق، ص:46.

[2] – فتحية إبراهيم صرصور، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان، ص:21.

[3] – أمل التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، ص:47.

[4] – فتحية إبراهيم صرصور، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان، ص:21.

الفصل الأول

الصورة الفنية بين القديم والحديث.

I الصورة الفنية في القديم.

1- تعريفها.

2- مفهوم الصورة عند القدماء.

3- أنواعها الجزئية.

4- مصادرها.

5- خصائصها.

II الصورة الفنية في الحديث.

توطئة.

1- تعريفها.

2- أشكالها التكاملية.

4- مصادرها.

5- خصائصها.

أولا: الصورة الفنية في القديم

1. تعريفها

أ. المعنى اللّغوي:

جاء في لسان العرب لابن منظور (ص، و، ر) الصّورة في الشكل والجمع صور، وقد صوّره فتصوّر ، وتصوّرت الشيء توهمت صورته فتصور لي، والتصاوير... التماثيل.

قال ابن الأثير: الصّورة تردّ في لسان العرب ل لغتهم) على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئة، وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة كذا وكذا أي صفته[1].

ويقول صاحب مختار الصّحاح:

قال الكلبي: لا أدري ما الصّور، وقيل هو جمع (صورة) مثل: يسرة ويسر، أي ينفخ في الموتى الأرواح، وقرأ الحسن: يوم ينفخ في الصّور بفتح الواو (ويصوّر) بكسر الصّاد لغة في الصّور جمع صورة، و(صوّرة ، تصويرًا)[2].

(فتصّور) و (تصوّرت) الشيء توهمت (صوّرنه فتصوّر) لي.

و(التصاوير) التماثيل، و(صاره) أماله من باب قال وباع، وقرء: فصوّرهن إليك، (البقرة) 260 بضمّ الصاد وكسرها، قال الأخفش يعني وجههن، و(صار) الشيء أيضا من البابين قطعة وفضله، فمن فسّر بهذا جعل في الآية تقديما وتأخيرًا تقديره: فخذ إليك أربعة من الطّير فصرّهن[3].

[1] – ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، د ط، بيروت (مادة صور)، ص:492.

[2] – محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، د ط ، د ت، ص:318.

[3] – المرجع نفسه، ص:318.

ب. المفهوم الاصطلاحي:

لقد ركزت أكثر التعريفات النقدية للصورة على وظيفتها ومجال عملها في الأدب، ويلاحظ أحد النقاد أن مفهوم الصورة الفنيّة ليس من المفاهيم البسيطة السريعة التجديد، وإنّما هناك عدد من العوامل التي تدخل في تحديد طبيعتها. كالتجربة الشعرية والشعور والفكر والمجاز والإدراك والتشابه والدّقة ... فهي من القضايا النقدية الصعبة. ولأن دراستها (الصورة) لابد أن توقع الدّارس من مزالق العناية بالشكل أو بدور الخيال أو بدور موسيقي الشعر كما هو في المدارس الأدبية[1].

2. في النقد القديم:

لقد كانت الصّورة الشعرية وما تزال موضوعا مخصّصا بالمدح والثناء، ولها من الخطوة بمكان، والعجيب أن يكون هذا موضع إجماع بين نقاد ينتمون الى عصور وثقافات متنوعة، فهذا "أرسطو" يميزها عن باقي الأساليب بالتشريق فيقول: " ولكن أعظم الأساليب حقا هو أسلوب الاستعارة، وهو آية الموهبة[2] ".

ومما تقدم نخلص الى أن أرسطو يربط الصورة بإحدى طرق المحاكاة الثلاث، ويعمق الصّلة بين الشعور والرسام، فإذا كان الرسام وهو فنان يستعمل الريشة والألوان، فإن الشاعر يستعمل الألفاظ والمفردات ويصوغها في قلب فني مؤثر يترك أثره وصداه في المتلقي[3].

[1] – أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القادر الجرجاني، منهجا وتطبيقا، دار طلاس للدراسات والترجمة والسفر، دمشق، ط1، 1986، ص:269،276.

[2] – أرسطو، فن الشعر، تر: محمد شكري عباد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص:128.

[3] – المرجع نفسه ، ص: 128.

وحتى تكون الصّورة حيّة في النص الأدبي، لها ما لها من مفعول وتأثير، فلا بدّ لها من خيال يخرجها من النمطية والتقرير والمباشرة، فالخيال هو الذي يحلق بالقارئ في الآفاق الرحبة ويخلق له دنيا جديدة، وعوامل لا مرئية تخرجه من العزلة والتقوقع[1].

لقد أخذ العرب القدماء مفهوم الصورة الفلسفة اليونانية، وبالذات الفلسفة الأرسطية، وجرّهم فصل "أرسطو" بين الصورة والهيولى الى الفصل بين اللفظ والمعنى في تفسير القرآن الكريم، وسرعان ما انتقل هذا الفصل بين اللفظ والمعنى الى الشعر الذي يعد من الشواهد في تفسير القرآن الكريم، فأبو هلال السكري يعلنها صراحة " الالفاظ أجساد والمعاني أرواح[2] " .

أما الجاحظ فيرى " أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، البدوي والقروي، وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السبك، وإنّما الشعر صياغة وضرب من التصوير[3] ".

وعرّفها عبد القاهر الجرجاني بأنّها " الصياغة الفنيّة للمعنى، والفرق كبير عنده بين جمل لا تؤلف صورة لأنه يجمعها سلك في التصوير، وجمل أخرى جيّدة لأنها تؤلف هيئة أو صورة[4] ".

ونجد أن الصورة عنده " ارتبطت بالنظم من الفهم الاصطلاحي، وكذلك من حيث الدراسة، ومقياس الصورة يمكن بالإضافة الى انها وسيلة فنيّة للصياغة أو لنظم الفكرة في قدرتها على نقل الفكرة أو العاطفة بأماته والصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية وهذا التناسب بينها وبين ما تصوّر من عقل الكاتب ومزاجه تصويرًا دقيقًا خاليًا من الجفوة والتعقيد[5] ".

---

[1] – المرجع السابق ص:128.

[2] – أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تج: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت ط2، 1984، ص:167.

[3] – الجاحظ: عمرو بن بحر، الحيوان، تج: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ، د ت، ص: 131-132.

[4] – محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، دار العودة، د ط، بيروت، 1986، ص:166.

[5] – بن خليفة: بناء القصيدة في النقد العربي الحديث، رسالة مخطوطة معدة لنيل شهادة الماجستير، باتنة، 1994/1993، ص:15.

ونجدها أيضا عبارة عن " تشكيل لغوي-بكونها خيال الفنان – من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس الى جانب مالا يمكن إغفالها من الصور النفسية والعقلية، ويدخل في تكوين الصورة بهذا الفهم ما يعرف بالصورة البلاغية من تشبيه ومجاز وكناية[1] " والتي تعتبر أساس الصّورة قديما.

ومما سبق نستنتج أنه لكي تتحقق الصورة الشعرية، وتكون كاملة شروطها يجب أن تستعين بالحقيقة لا الخيال، فالصورة الشعرية ليست مرادفة للخيال، غير أننا نستطيع الوصول إليها عن طريق الخيال او المجاز، والصورة الشعرية لا يقدر الانسان العادي في توظيفها إلاّ الشاعر المحنّك.

وأنّه أحيانا لا تحتاج الصورة الشعرية إلا المجاز وتكون الحقيقة كافية وموجبة ودالة على المعنى[2].

3. أنواعها الجزئية:

قبل التطرق الى الأنواع نقدم لمحة تعريفية عن علم البيان الذي يعني بدراسة الالفاظ العربية من حيث التشبيه والكناية والمجاز، والذي ضمنه هاته الأنواع.

أمّا البيان لغة: فهو الظهور والوضوح، نقول بأن الشيء بين: إذا ظهر و إتّضح والبيان ما بين به الشيء من الدلالة وغيرها، وبان الشيء بيانا: إتّضح فهو بيّن، والجمع: أبيناء، والتبيين، الإيضاح.

[1] – علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الاندلس، بيروت، ط3، 1983، ص:15.

[2] – أحمد حسين الزيان، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1973، ص:62.

ومن معاني البيان: الفصاحة واللسن، وكلام بين فصيح ، والبيان، الافصاح، وفلان أبين من فلان: أي أفصح منه وأوضح كلاما، ورجل بين فصيح، وقال الزجاج في تفسير قوله تعالى: " خلق الانسان علّمه البيان[1] ".

وقيل الانسان هنا هو النبي صلّى الله عليه وسلّم البيان: أي علمه القرآن الذي فيه بيان كل شيء وقيل الانسان آدم عليه السلام وعلمه البيان: أي جعله مصيرًا بيانه وتميّزه[2] ".

أما البيان في الاصطلاح: فهو "علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه والنقصان ليتحرز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطالعة الكلام لتمام المراد[3] ".

وكما قلنا سابقا أن موضوع علم البيان هو الالفاظ العربية من حيث التشبيه والكناية والمجاز.

وفيما يلي نتعرض لهذه الأنواع بشيء من التفصيل:

أ. التشبيـــه:

جاء في التعريف اللغوي " بمعنى التمثيل والجمع[4] ".

أما اصطلاحا: فهو عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر، قصد اشتراكهما في صفة أو أكثر بأداة لغرض يقصده المتكلم.

وللتشبيه أربعة أركان[5] .

- **المشبه:** وهو الأمر الذي يراد إلحاقه بغيره.

[1] – سورة الرحمان، الآية 3-4.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، مادة(ب، ي، ن).

[3] – الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1975، ص:326.

[4] - ابن منظور، لسان العرب، ج2، مادة(ش، ب، ه)، ص:266.

[5] – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر، ط مجددة، بيروت، 2003، ص:214.

- **المشبه به:** وهو الأمر الذي يلحق به المشبه.
- **وجه الشبه:** وهو الوصف المشترك بين الطرفين، ويكون المشبه به اقوى من المشبه.
- **أداة الشبه:** هي اللفظ الذي يدل على التشبيه ويربط المشبه بالمشبه به، وقد تذكر الأداة في التشبيه، وقد تحذف.

ومثال ذلك: قول المعرّي:

ربّ ليل كأنه الصبح في الحسـ ***ـن وإن كان أسود الطيلسان[1]

فالمشبه في هذا البيت هو الضمير في كأنه العائد على الليل والمشبه به هو " الصبح"، والأداة كأن، ووجه الشبه " الحسن".

وللتشبيه أقسام وهي[2]:

- **التشبيه المرسل:** وهو ما ذكرت فيه الأداة.
- **التشبيه المؤكد:** وهو ما حذفت منه الأداة.
- **التشبيه المجمل:** وهو ما حذف منه وجه الشبه.
- **التشبيه المفصل:** وهو ما ذكر فيه وجه الشبه.
- **التشبيه البليغ:** وهو ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه.
- **التشبيه التمثيلي:** وهو ما كان فيه وجه الشبه صورة منتزعة من متعددة، وغير تمثيلي إذا لم يكن وجه الشبه كذلك.
- **التشبيه الضمني:** وهو تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة بل يلمحان في التركيب، وهذا النوع يؤتى به ليفيد أن الحكم الذي أسند الى المشبه ممكن.

[1] – أبو العلاء المعرّي، سقط الزند، دار الصابر للطباعة والنشر، بيروت، 1976م، ص: 94.

[2] – علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان المعاني والبديع، دار المعارف، د ط، لبنان، د ت، ص:23.

ونضرب أمثلة على ذلك:

قول الشاعر :

أنا كالماء إذا رضيت صفاء ⁂ وإذا سخطت كنت لهيبا.

يشبه الشاعر في حال رضاه بالماء الصافي الهادئ، وفي حال غضبه بالنار الملتهبة فهو محبوب مخوف، والشاعر ذكر الأداة فهو تشبيه مرسل، ووجه الشبه بين وفصل فهو تشبيه مفصل[1].

" هو فيل في ضخامته". حذفت منه الأداة فهو تشبيه مؤكد.

قول الشاعر:

إنّما الدنيا كبيت ⁂ نسجته العنكبوت

وجه الشبه محذوف فهو تشبيه مجمل[2].

قول الشاعر :

فأقضوا مآربكم عجالاً ⁂ أعماركم سفر من الأسفار

فالمشبه أعماركم والمشبه به: سفر، فهنا حذفت الأداة ووجه الشبه فهو بليغ[3].

قول الشاعر:

كأن سهيلا والنجوم وراءه ⁂ صفوف صلاة فيها إمامها

[1] – المرجع السابق، ص:37.

[2] – راجي الأسمر، الموسوعة الثقافية، علوم البلاغة، دار الجيل، د ط، بيروت، ص:90.

[3] – محمد الطاهر اللاذقي، المبسط في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، ط2، د ت، بيروت، ص:186.

المشبه سهيل: خلفه النجوم، المشبه به: الإمام خلفه المصلون، ووجه الشبه شيء مفرد ليكون أشياء مجتمعة، وهو تشبيه تمثيلي[1].

قول الشاعر:

ترجو النجاة ولم تسلك مسالكها ⁂ إنّ السفينة لا تجري على اليبس

شبه الشاعر من يرجو النجاة وهو لا يسير في الطرق المؤدية إليها بسفينة تحاول الجري على اليبس فهو تشبيه ضمني[2].

❖ **فوائد التشبيه:** تعود في أكثر الأحيان الى المشبه، وهي إما:

1/ **بيان حالة:** وذلك حينما يكون المشبه غير معروف الصفة قبل التشبيه، فيفيده التشبيه الوصف، كقول الشاعر:

إذا قامت لحاجتها تثنت ⁂ كأن عظامها من خيزران

شبه عظامها بالخيزران بيانا لما فيها من اللبن[3].

2/ **بيان إمكان حالة:** وذلك حين يسند إليه مستغرب لا تزول غرابته إلا بذكر شبيه له ، كقوله:

ويلاه إذ نظرت وإن هي أعرضت ⁂ وقع السهام ونزعهن أليم

شبّه نظرها بوقع السهام، وإعراضهما بنزعها: بيانا لإمكان إيلامها بهما جميعا[4].

[1] – المرجع السابق، ص:186-198.

[2] – المرجع نفسه، ص:186-198.

[3] – على الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان المعاني والبديع، ص:54.

[4] – المرجع نفسه، ص:54.

3/ **بيان مقدار حالة قوة أو ضعفًا:** وذلك وإذا كان المشبه معروف الصّفة قبل التشبيه معروف إجمالية، وكان التشبيه يبيّن مقدار هذه الصفة، كقوله:

كأن مشيتها من بيت جارتها ⁂ مرّ السحابة لا ريث ولا عجل[1].

4/ **مدحه وتحسينه:** كقول الشاعر:

كأنك شمس والملوك كواكب ⁂ إذا طلعت لم يبد منهن كوكب[2]

5/ **أو تشويهه وتقبيحه:** كقوله الشاعر:

وإذا أشار محدثا فكأنه ⁂ قرد يقهقه أو عجوز تلطم[3]

ب. الاستعارة:

تعتبر الاستعارة نوعا من أنواع المجاز، وقبل تناولها بالشرح والتفصيل تعرف بالمجاز لغة واصطلاحا.

لغة: بمعنى الطريق إذا قطع من أحد جانبيه الى الآخر وهو خلاف الحقيقة[4].

اصطلاحا: هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي.

والاستعارة ليست إلاّ تشبيها مختصرًا، ولكنّها أبلغ منه.

لقولك: رأيت أسدًا في المدرسة، فأصل هذه الاستعارة " رأيت رجلاً شجاعًا كالأسد في المدرسة" فحذفت المشبه " لفظ رجلاً" وحذفت الاداة الكاف، وحذفت وجه التشبيه " الشجاعة" وألحقت بقرينة "المدرسة" لتدل على أنك تريد بالأسد شجاعا[5].

[1] – المرجع السابق ، ص:55.

[2] – المرجع نفسه ، ص:55.

[3] – المرجع نفسه، ص:55.

[4] – الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار العلم، بيروت، ج2، د ط، د ت، مادة (جاز).

[5] – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص:265.

- **أركان الاستعارة[1]:**

1/ **مستعار منه:** وهو المشبه به

2/ **ومستعار له:** وهو المشبه

[ويقال لهما الصّرفان]

3/ **ومستعار:** وهو اللفظ المنقول

فكل مجاز يبني على تشبيه يسمى استعارة.

ولابدّ فيها من عدم ذكر وجه الشبه، ولا أداة التشبيه، ولا بدّ أيضا من تناسي التشبيه الذي من أجله وقعت الاستعارة فقط، مع ادعاء أن المشبه عين المشبه به ، وأو ادعاء أن المشبه فرد من أفراد المشبه به الكلّي، بأن يكون اسم جنس أو علم جنس[2].

وتأتي الاستعارة في العلم الشخصي لعدم إمكان دخول شيء في الحقيقة الشخصية، لأن نفس تصور الجزئي يمنع من تصور الشركة فيه، إلاّ إذا أفاد العلم الشخصي وصفا به يصح اعتباره كليّا، فتجوز استعارته كتضمن حاتم للجود، وقس الفصاحة، فقال: رأيت حاتمًا، وقسًا يدعو كليًّا حاتم وقس، ودخول المشبه به في جنس الجواد والفصيح[3].

وللاستعارة أجمل وقع في الكتابة لأنها تجي الكلام قوة وتكسوه حسنا ورونقا وفيها تثار الاهواء والاحساسات[4].

[1] – المرجع السابق ، ص: 264 – 265 .

[2] – المرجع نفسه، ص: 264 – 265.

[3] – المرجع نفسه، ص: 264 – 265.

[4] – المرجع نفسه، ص:265.

- **أقسام الاستعارة:**

1/ القسم الأول:

أ. ***غير المفيد:*** وموضعه نقله حيث يكون اختصاص الاسم بما وضع له من طريق أريد له التوسع في أوضاع اللغة، والتفوق في مراعاة دقائق في الفروق في المعاني المدلولة عليها، كوضعهم للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب اختلاف الحيوان، نحو الشفة للإنسان، والمشفر للبعير، والجحفلة للفرس، فإذا استعمل الشاعر شيئا منها في ذلك الجنس الذي وضع له، فقد استعار منه، ونقله عن أصله، وجاز به موضعه، كقول الحجاج:

أزمان أبدت واضحًا مفلجًا ⁂ ومقلة وحاجبًا مزجاجًا

وفاحمًا ومرستنًا مسرّجًا

يعني أنفا يبرق كالسراج، والمرنس في الاصل للحيوان، لأنه في الموضع الذي يقع عليه الرسن[1].

ب. ***المفيد:*** وهو ما كان باستعارته فائدة، ومعنى من المعاني، وغرض من الاغراض، لولا ما كان تلك الاستعارة لم يحصل لك جملة تلك الفائدة، وذلك لغرض التشبيه، ومثاله قولنا: رأيت أسدًا[2]، وانت تعني به رجلاً شجاعًا، وبحرًا تريد رجلا جوادًا، وبدرًا وشمسًا تريد إنساناً مضيء الوجه، فقد استعرت اسم الاسد للرجل، ومعلوم أنك أقررت بهذه المبالغة في الوصف المقصود بالشجاعة، وإيقاعك منه في نفس السامع صورة الاسد في بطشه وإقدامه وبأسه، وشدته، وسائر المعاني المذكورة في طبيعته مما يعود الى الجرأة، وهكذا أفادت باستعارة سعة في الجود وفيض الكف، وبالشمس وبالبدر مالهما من الجمال والبهاء والحسن المالئ للعيون الباهر للنواظر[3].

---

[1] – حسني عبد الجليل، علم البيان بين القدماء والمحدثين، دراسة نظرية وتطبيقية، كلية الآداب، جامعة خلوان، ط1، د ت ، ص:47.

[2] – المرجع نفسه ، ص: 47.

[3] – المرجع نفسه، ص:48.

2/ القسم الثاني:

- **باعتبار الطرفين:**

أ. ***وفاقـية:*** وهي التي يمكن اجتماع طرفيها المستعار منه (المشبه به) والمستعار له (المشبه) في شيء واحد، وسميّت بذلك لما بين طرفيها من الوفاق، كقوله تعالى: " أحييناه" في قوله " أومن كان ميتاً فأحييناه" (الانعام 122) فإن المراد " بأحييناه" هديناه أي أومن كان ضالا فهديناه، استعير الاحياء من معناه الحقيقي وهو جعل الشيء حيّا للهداية التي هي الدلالة على الطريق الموصول الى المطلوب، والاحياء والهداية مما يمكن اجتماعهما[1].

ب.عناديـة : وهي التي لا يمكن اجتماع طرفيها المستعار منه (المشبه به) والمستعار له (المشبه) في شيء واحد، وسميّت بذلك لتعاند الطرفين كاستعارة اسم المعدوم للموجود، إذ لم تحصل منه فائدة من الفوائد المطلوبة من مثله، فيكون مشاركا للمعدوم في ذلك ، أو اسم الموجود في ذلك، او اسم الميت للحي الجاهل لأن عدم فائدة الحياة والمقصود به، أعني العلم، فيكون مشاركا للميت في ذلك، ولذلك جعل النوم موتًا، لأن النائم لا يشعر بما بحضرته، كما لا يشعر الميت أو الحي العاجز، لأن العجز كالجهل يحط من قدر الحي[2].

ومن الاستعارة العنادية ما يعرف بالاستعارة التهكمية وهي عندهم أن تستعمل الألفاظ الدالة على المدح في نقائضها من الذم والاهانة، تهكما بالمخاطب، وانزلا لقدره، وحطا منه نحو قوله تعالى " فبشرهم بعذاب أليم" (آل عمران: 21) بدل من قوله " أنذرهم" لان البشارة إنما تستعمل في الامور المحمودة، والمراد هاهنا العذاب والويل، فقد

[1] – بن عبد الله أحمد شعيب، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية، دار بن حزم، ط1، 1409هـ – 2008م، الجزائر العاصمة، ص:156.

[2] – المرجع نفسه، ص:156.

أستعيرت البشارة وهي الخبر بما يسر للإنذار الذي هو ضدّها بإدخاله في جنس البشارة هزؤا وسخريّة بهم[1].

- **باعتبار الجامع[2]:**

أ. عامية مبتذلة: لاكتها الألسن لظهور الجامع فيها كقولك رأيت شمسا وردت بحًرا، وأنت تعني بها إنسانا جميل المحي وجوادًا كريمًا.

ب. خاصية غريبة: وهي التي لا يظفر بها إلاّ من ارتفع عن طبقة العامة كقول طفيل الغنوي:

وجعلت كوري فوق ناجيه ⁂ يقتات شحم سنامها الراحل

فانظر ترى عجبًا ألاّ تراه قد استعار الاقتيات لإذهاب الرحل شحم السنام، وساعده التوفيق فيما عناه من قبل أن كان الشحم مما يصلح للقوت، وإن الرحل أبدًا ينتقص منه ويذريه.

3/ القسم الثالث:

أ. الاستعارة الأصلية: وهي التي يكون اللفظ المستعار فيها اسمًا جامدًا، مثل (أسد – بدر – شمس) ونحوها[3].

ب. الاستعارة التبعيّة: وهي التي يكون اللفظ المستعار فيها فعلا، مثل (أشرق – يشرق – أشرق)، أو اسما مشتقا مثل (جارح – مجروح – جريح)، أو حرف من حروف المعاني، مثل (اللام الجارّة – من – في – لن)[4].

[1] – المرجع السابق، ص:157.

[2] – المرجع نفسه، ص:157.

[3] – بن عبد الله أحمد شعيب، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية، ص:237.

[4] – المرجع نفسه، ص:238.

ج. ***الاستعارة التصريحية:*** وهي التي يصرّح فيها بذات اللفظ المستعار، الذي هو في الاصل المشبه به حين كان الكلام تشبيها، قبل أن تحذف أركانه باستثناء المشبه به، أو بعض هاته أو خصائصه، أو بعض لوازمه الذهنية القريبة أو البعيدة[1].

د. ***الاستعارة المكنيّة:*** وهي التي لا يصرح باللفظ المستعار، وإنّما ذكر فيها شيء من صفاته أو خصائصه أو لوازمه القريبة أو البعيدة كناية به عن اللفظ المستعار، مثل: " وقف ذو اللبذة الأغبر أو وقف أبو الأشبال" أو نحو هذه العبارات، فذو اللبذة صفة للأسد ومثلها ذو الأشبال، واستعمال هذه العبارات نكنّي عن اللفظ المستعار وهو الغضنفر أو الاسد. وأصل هذا المجاز تشبيه حذفت كل أركانه باستثناء بعض صفات المشبه به، فهو استعارة مكنيّة[2].

هـ. ***الاستعارة المطلقة:*** وهي الاستعارة التي لم تقترن عباراتها بأوصاف أو تفريعات أو كلام مما يلائم المستعار منه، أو يلائم المستعار له، باستثناء القرينة الصارفة عن إرادة المعنى الأصلي للفظ المستعار[3].

مثل " قطع وزير الداخلية رأس الحيّة الكبرى،" بمعنى أنه قطع رئيس حزب الشر والفساد، إذا كانت قرينة الحال دالة على المراد.

فالحيّة لفظ مستعار لدلالة به على رأس حزب الشر والفساد، ويلاحظ أن العبارة لم تقترن بما يلائم رئيس حزب الشر والفساد.

هذه الاستعارة استعارة تصريحية مطلقة[4].

---

[1] – المرجع السابق، ص:246.

[2] – عبد الرحمان عن حبنكة الميراني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها، ج1، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط1، 1416هـ – 1996م، ص:243.

[3] – المرجع نفسه، ص:252.

[4] – المرجع نفسه، ص:252.

و. ***الاستعارة المرشحة:*** وهي الاستعارة التي اقترنت بما يلائم المستعار منه.

وسميّت مرشحة لأن ما اقترن بها يعطها زيادة تقوية للمستعار منه بزيادة أغطية تحتاج زيادة عمل ذهني لكشف إرادة المعنى المجازي الذي أستعمل اللفظ للدلالة عليه[1].

مثل قوله تعالى:" أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم "(البقرة: 16)[2]، فقد شبّه سبحانه وتعالى الاختيار بالشراء بجامع المبالة في كل ، ثم حذف المشبه (الاختيار) وأقام المشبه به مقامه (الشراء) على سبيل الاستعارة التصريحية، ثم اشتق من " الشراء" بمعنى الاختيار الفعل " اشترى" بمعنى اختيار على سبيل الاستعارة التبعية فذكر ما يلائم المستعار منه ، ومن أجل ذلك تسمى الاستعارة مرشحة.

ز. ***الاستعارة المجرّدة:*** وهي الاستعارة التي اقترنت بما يلائم المستعار له.

وسميّت مجردة لأن المقارنات الملائمات للمستعار له تجرد الاستعارة من أغطيتها الساترة، فيظهر المعنى المجازي المراد دون تأمّل فكري[3].

مثل قولنا في خطيب بليغ: انطلق لسانه عن عقاله فأوجز وأعجز

ففي هذا القول استعارة مكنية فقد شبه فيها اللسان (بجمل) ثم حذف المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه، وهو (انطلق من عقاله) والقرينة هي لإثبات الانطلاق عن العقال للسان.

فالاستعارة قد استوفت قرينتها، ولكن إذا تأملنها رأينا أنه قد ذكر معها شيء يلائم المستعار له المشبه" وهو اللسان ، وهذا الشيء هو " أوجز وأعجز" ولما كان ملائم المستعار له مذكورًا مع الاستعارة فالاستعارة مجرّدة[4].

---

[1] – المرجع السابق، ص:252-253.

[2] – سورة البقرة، الآية:16.

[3] – عبد الرحمان عن حبنكة الميراني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها، ص:253.

[4] – بن عبد الله أحمد شعيب، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية، ص:176.

ج. الكنايـــة:

لغـة: مصدر من الفعل الثلاثي كني، وتعني: أن تتكلم بالشيء وتريد غيره وهي (مشتقة من الستر ويقال: كنيت عن الشيء إذا سترته وأجري هذا الحكم على الألفاظ التي يستتر منها المجاز بالحقيقة فتكون دالة على الساتر والمستور معا)[1].

اصطلاحا: من تعريفات الكناية عند البلاغيين:

- الكناية هي ترك التصريح بالشيء الى مساوية في اللزوم، لينتقل منه الى الملزوم، فترك التصريح بالشيء عام في جميع الأنواع المجازية، فإنها متفقة في ترك التصريح بحقائقها الموضوعة من أجلها، واحترز عن الاستعارة بقوله الى مساويه في اللزوم لينتقل منه الى الملزوم، لأن الانتقال فيها ليس الى المساوي في الدلالة بل الى المشارك في بعض المعاني .
- الكناية هي اللفظ الدال على الشيء بغير الوضع الحقيقي، بوصف جامع بين الكناية والمكنى عنه، وهذا فيه تفسير الشيء بنفسه، وإحالة أحد المجهولين على الآخر[2].
- في تعريف ابن الأثير، الكناية كل لفظ دل على معنى يجوز حمله على جاني الحقيقة والمجاز، بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز[3].
- الكناية هي ترك التصريح بذكر الشيء الى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك، كما تقول فلان طويل النجاد، لينتقل منه الى ما هو ملزوم وهو طول القامة، وسمي هذا النوع كناية لما فيه من إخفاء وجه التصريح ودلالة كنّى عن ذلك، لأنها كيفما تركبت دارت مع تأدية معنى الخفاء، من ذلك كنّى عن الشيء بكنى إذا لم يصرح به.

---

[1] – جاسم محمد عبد العبود، مصطلحات الدلالة العربية(دراسة في ضوء على اللغة الحديث)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1428،1هـ – 2008م، ص:225.

[2] – بدوي طبانة، البيان العربي (دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية ، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ط2، 1958م، ص233.

[3] – أحمد الحوني، بدوي طبانة، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لضياء الدين ابن الاثير، دار النهضة، مصر، الفجالة، القاهرة، ص:378.

قال الله تعالى:" كل من عليها فان" أي على الارض، وقال:" حتى توارت بالحجاب" يعني الشمس، وقال:" كلاّ إذا بلغت التراقي" يعني الروح[1].

أقسام الكناية:

قسّم البلاغيون الكناية من حيث ما تدلّ عليه الى ثلاثة اقسام وهي:

طلب نفس الصفة، طلب نفس الموصوف وطلب النسبة.

ومعنى هذا أنّهم يقسّمون الكناية باعتبار المكنى عنه ثلاثة أقسام تتمثل في أن المكنى عنه عندهم قد يكون صفة وقد يكون موصوفا وقد يكون نسبة[2].

أ. **الكنايـة عن صفـة:** في هذا القسم تكون الصفة هي المحتجبة المتوازنة ومن أمثلة ذلك[3]:

قول أعرابي يمنح خطيبا: " كان بليل الريق، قليل الحركات" ففي هذا القول كنايتان عن صفة.

- الأولى " كان بليل الريق" كناية عن صفة هي الثبات والاطمئنان لأنه يلزم من كونه بليل الريق عند الخطابة ثباته واطمئنانه.
- الثانية: " قليل الحركات" كناية عن صفة هي الفصاحة وطواعية الكلام له لأنه يلزم من قلة حركاته فصاحته وطواعية الكلام له لأنه لا يحتاج الى الحركات التي يلجأ إليها الخطيب عندما تقتصر عبارته عن تأدية المعاني التي يريد التعبير عنها[4].

وقال آخر يفتخر قومه:

فلسنا على الأعقاب تدمى كلومنا ⁂ ولكن على أقدامنا تقطر الدما

فالشاعر يقول أنهم قوم إذا حاربوا كانوا أول الصفوف، وإذا اشتد هول الحرب وحمي وطيسها صمدوا غير مبالين بآلامها وويلاتها، ولا تحدثهم أنفسهم أبدا بقرار وتوّل، قدماء

[1] – المرجع السابق ، ص:334.

[2] – بن عبد الله أحمد شعيب، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية، ص:203.

[3] – المرجع نفسه، ص: 203.

[4] – المرجع نفسه ، ص: 205.

الجراح التي يسببها القتال تقطر دائما على أقدامهم، لأنهم يضربون في صدورهم ولا تسيل على أعقابهم لأنهم لا يضربون من الخلف كما يصاب الجبناء حين الفرار من ساحة الوغى[1].

وقصد الشاعر من وراء هذا التعبير في الواقع أن يصف قومه أنّهم أصاب إقدام وشجاعة، ودليل الشاعر على ذلك أن سيل دم الجروح لا يكون على أعقابهم بل يكون على أقدامهم، فالبيت كما نرى فيه كنايتين عن صفة:

الأولى: سيل دم الجروح على الأعقاب، وهذا كناية عن صفة هي الجبن والفرار.

الثانية: سيل الدم على الأقدام، وهذا كناية عن صفة هي الإقدام والشجاعة[2].

ب. الكنايـة عن موصوف:

وفي هذا القسم يكون الموصوف هو المحتجب المتوارى، ومن الأمثلة على ذلك: قال تعالى: " أومن ينشؤا في الحلية وهو في الخصام غير مبين". فالكناية في الآية كناية عن موصوف يعني الأنثى فقد عدل عن التصريح باسم الأنثى إلى تركيب يشير إليها، ويعد كناية عنها وهو (التنشئة في الحلية) فالأنثى منذ طفولتها تكون في الحلية، وحسبنا أن تعود الى عادتنا ومألوفنا لنرى الأمهات يتعهدن بناتهن بالزينة منذ الطفولة المبكرة حتى إذا ما شبت عن الطوق أخذت هي تعني بنفسها وزينتها لأن ذلك جزء من طبيعتها التي فطرت عليها، وتكتمل صورة الأنثى بعدم قدرتها على الاستمرار في الخصومة[3].

وقال شاعر في رثا منامات بعلّة في صدره:

ودبّت في موطن الحلم علّة ⁂ لها كالضلال الرقش شردبيب

فلفظ الكناية في هذا البيت (موطن الحلم) كناية عن موصوف وهو الصدر، لأن الصدر يوصف بأنّه موطن الحلم، فمن عادة العرب أن نسبوا الحلم الى الصدر

[1] – بن عبد الله أحمد شعيب، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية، ص:203.

[2] – المرجع نفسه ، ص: 204.

[3] – المرجع نفسه ، ص:204– 205.

فيقولون: فلان فسيح الصدر أي صاحب حلم، أو فلان لا يسع صدره لمثل هذا أي لا يحلم على مثل هذا[1].

ج. كناية عن نسبة:

وهذا النوع من الكناية عدول بالكلام عن التعبير المباشر، وذلك عن طريق إثبات الصفة لشيء يتعلق بمن نريد إثباتها له، وهذه بعض الأمثلة[2]:

الكرم في كلامه : فالمقصود في هذا المثال أن هذا الشخص كثير الكرم والجود فقد خصص الكرم على أنّه من خصاله فلم يلجأ لذلك مباشرة بل سلك سبيل التكنية ونسب بهذه الصفة الى كلامه[3].

وقال أعرابي: " دخلت البصرة فإذا ثياب الأحرار على أجساد عبيد"

فهذا الأعرابي حينما دخل البصرة ولم يكن له عهد بالحضر، والحياة الاجتماعية والسياسية التي يحيون في ظلها رأى هؤلاء الحضر في زي جميل ولكنه لم يجد فيهم حرية البدو، لأن للمدن قيودًا وقوانين لا عهد لأهل البادية بها، فيدل أن يقول إن أهل البصرة مستعبدون قال إن ثيابهم تضم تحتها عبيدًا فنسب العبودية الى ماله اتصال بهم وهو الثياب[4].

وإذا أعرضنا عن شرح هذه الأقسام وتحليل كل الأمثلة على وفقها فقد رأيت تقسيم الكناية الى بعيدة وقريبة[5].

1) ***الكناية البعيدة:*** فهي الكناية التي قلّت لوازمها الذهنية وكانت فيها العلاقة أو الملابسة بين المكنى به والمكنى عنه تتدخل فيه وسائط متعددة وهذه الكناية تكون في العادة

[1] – المرجع السابق ، ص: 205-206.

[2] – بن عبد الله أحمد شعيب، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية، ص:206- 207.

[3] – المرجع نفسه، ص: 206.

[4] – المرجع نفسه ، ص: 207.

[5] – عبد الرحمان عن حبنكة الميراتي، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها، ص137.

وفي كثير من الأمثلة حفية تحتاج الى تأمل وتفكير، لكثرة لوازمها الذهنية، أو لكثرة الوسائط الذهنية التي تصل المكنى به الى المكنى عنه، مما يجعل الانتقال الى ما هو المقصود بالدلالة مما يختص الأذكياء بسرعة إدراكه ، أما غيرهم فيجهدون أذهانهم للوصول الى إدراكه وفهمه[1].

2) ***الكناية القريبة:*** فهي الكناية التي قلّت لوازمها الذهنية، أو كانت فيها العلاقة أو الملابسة بين المكنّى به والمكنّى عنه أمرًا لا تتدخل فيه وسائط ذوات عدد وهذه الكناية تكون في العادة وفي معظم الأمثلة واضحة ظاهرة، يسهل على معظم الناس إدراك المقصود منها وكأن نقول، فلان ثوبه طويل، وقلنسوته كبيرة، وحذاؤه يتسع لقدمين أي : هو طويل القامة، عظيم الرأس، كبير القدم[2].

وقد تكون مع قربها خفية إذا كان اللزوم فيها أو كانت العلاقة أو الملابسة بين المكنى به والمكنى عنه أمرًا خفياً[3].

4. مصادر الصّورة الفنيّة التقليديّة:

إن أدب أي أمّة نتاج عواطفها ومشاعرها وعقولها، وهو عصارة مزاجها النفسي وطابعها الروحي، وهو في نفس الوقت مرتبط بهذه الأمة أرضها وسمائها وقيمتها وتقاليدها، فهو عصارة وجملة نظرها في الحياة، مستمدة من داخلها[4].

وعليه يمكن القول أي الصورة الفنيّة قديما ارتبطت بما يلي:

- نشأة الشعر العربي وبدايته، فمن المعروف أن النشأة الطبيعية للشعر العربي نشأة غنائية وهو عامل حتمي بالنظر الى ظروف المجتمع العربي وطبيعة اللغة العربية ذاتها.

[1] – المرجع السابق، ص: 137.

[2] – المرجع نفسه، ص: 137.

[3] – المرجع نفسه، ص: 137.

[4] – أنور الجندي، خصائص الأدب العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص:16.

- الظروف الطبيعية والاجتماعية فالإنسان العربي كان يحيّا في ظل نظام قبلي ولهذا اتجه الشاعر إلى الشكل الغنائي لاستيعاب تجربته وأحاسيسه وبطولته، كما ان البيئة التي يعيش فيها تقوي الإحساس بالذات حين يصير هو وعالمه شيء واحد[1].

ومن هنا يمكن القول أنّه من خلال المزج بين الذاتية والغنائية والوظيفية للشاعر في القديم نشأ ما يسمى بالتصوير الحسّي وشيء آخر يمكن الإشارة إليه هو طبيعة الذوق العربي الكلاسيكي والذي اتجه الى تعليب الشكلية في الاهتمام بالشكل الخارجي، فلطلب النقاد في الالفاظ الجزالة والاستقامة والمشاكلة للمعنى وشدّة اقتضائه للقافية وفي المعنى الجزئي شرق المعنى وصحته والإصابة في الوصف[2].

5. خصائص الصّورة الفنيّة التقليديّة:

تميّزت الصورة الفنية في القديم بعدّة خصائص نذكرها كالآتي:

- سيطرة و طغيان النزعة الحسيّة المباشرة، فالصورة الشعرية كانت تعتمد على التصوير المباشر، والإقناع وامتناع الحواس، فهي تعتمد غالبا على الصورة الحسيّة الخاطفة أكثر مما تعتمد على إيحاء، ومثال هذا والذي يعد أكبر دليل على هذه الخاصية قصة احتكام امرئ القيس وعلقمة الى أم جندب، رأت أن علقمة أشعر من امرئ القيس لأنه أجهد فرسه بسوطه بقوله[3]:

فللسوط ألهوب وللساق درة ⁂ وللزجر منه وقع أخرج مهذب

[1] – السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث(ومقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية)، دار النهضة العربية، بيروت ، لبنان ط1، 1949، ص:21-22.

[2] – المرجع نفسه، ص: 23.

[3] – المرجع نفسه، ص: 97.

على حين أدرك علقمة طريدته وهو ثان من عنان فرسه ولا يضربه بسوط ولا مراه بساق ولا زجره[1].

وكذلك يقول طرفة بن العبد:

نحـولة أطـلال بيرقــة ثهــمد ⁂ تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وقوفها بها صحبي على مطيهــم ⁂ يقولـــون لا تهلـــك أس وتجلـد

عدولية أومن سفينة ابن يامــن ⁂ يجوز بها المــلاح طورًا ويهتدي

ليثق حباب الماء حيزو مهابها ⁂ كـــم قسم التراب المقابل باليـد[2]

فهذه الأبيات حفلت بالعديد من الصور الحسيّة كالأطلال والمحبوبة والوشم وراحلة المحبوبة والسفن العظام، شق التراب[3].

- اعتمادها على الصور الجزئية والمتمثلة في الاستعارة والتشبيه والكناية.
- الوضوح والسهولة: لأن الشاعر يستخدم فيها لغة محددة البعاد ومنطقية.
- إهمال أثر الخيال الشعري في تكوين الشعرية ففي القديم ربط القدامى الخيال بمسألة الصدق والكذب[4].
- ارتباط الصورة في القديم بطبيعة الذوق القومي.
- تأثير البيئة في طبيعة الصور في القديم.
- اعتمادها على أساليب البيان والتي يتضح معناها من مجرّد معرفة الأطراف التي يتشكل منها[5].

[1] – المرجع السابق ، ص: 97.

[2] – المرجع نفسه، ص:98.

[3] – السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث(ومقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية)، ص:98.

[4] – المرجع نفسه ، ص:220.

[5] – محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية لنشر الكتاب، الجزائر، ط2، 1984، ص336.

ثانيا: الصورة الفنية الحديثة.

توطئــة

إن الصورة الفنية ضرورة شعرية كما هو الخط بالنسبة للرسام، فكل الأحداث والأفكار والرؤى والأحلام تتحول إلى جملة من الصور الفنيّة الدالة أو الرامزة أو المشبه بها[1]. فالصورة الشعرية هي الجانب الفني من العالم الخالي من جفاف الواقع وصلابته وهموم الأرض ومشكلاتها، ومنه يستمد الشاعر بناءه الداخلي، وهو كإنسان حساس يمزج في باطنه بين الواقع والمحتمل بل وأحيانا يضخم المحتمل على حساب الواقع، ووسيلته للتعبير هي نقل المحتمل بالكلمات في صور فنيّة مادام المنطق والأفكار قد تعجز أحيانا أن تبثنا الشيء المحسوس.

فالصور تتفاعل وتتشابك ولا يمكن للدارس فهم صورة بدون ذلك الامتزاج الذي ينتج عن تراكم الصورة وتداخلها.

وانطلاقا من هذه الفكرة أدرجنا هذا المبحث للتعرف على الصورة الفنيّة في النقد الأدبي الحديث والأدوات التي شكلتها وأهم المصادر والخصائص التي تميّزت بها.

[1] – محي الدين محمد، محاولات في تحليل التجربة الشعرية، مجلة الشعر، 1965، د ط، ص:32.

1. تعريفها:

حظيت الصورة الفنيّة باهتمام جل الدارسين والباحثين المحدثين، مما أعطى لهذا المصطلح الحيّز الكبير من الدراسات الأدبية الحديثة بحيث نجدها كالتالي:

تتمثل الصورة الفنيّة في إبراز المعنى العقلي أو الحسي في صورة محسوسة، والصورة الشعرية خلف المعنى والأفكار المجردة والواقع الخارجي من خلال النفس خلقا جديدًا[1].

وحسب هذا الكلام هو محاولة إبراز المعنى في الصورة المحسوسة الشعرية وعرفها محمد غنيمي هلال بقوله :" أن ندرس الصورة الشعرية في معانيها الجمالية وفي صلتها بالحلف الفني والأصالة، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي والى موقف الشاعر في تجربته وفي هذه الحالات تكون طرف التصوير الشعرية وسائر جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها ومظهره في الصور البالغة من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معًا على إبراز الفكرة من ثوبها الشعري[2]".

وقد عرّفها جابر عصفور بأنّها وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحته في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير ولكن أيًّا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصور الفنيّة لن تتغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنّها لا تغير إلا من طريقة عرضه عبارة وكيفية تقديمه[3].

وقد عرّفها كذلك عبد القادر القط بقوله: الصورة الفنيّة عبارة عن الشكل الذي تتخذه الألفاظ العبارات وبعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة

[1] – أحمد حسين الزيّات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة ، ط2، 1973، ص:62-63.

[2] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة ، مصر للطباعة، القاهرة، 1984، ص:287

[3] .– جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، ط1، 1992، ص:392.

الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع، والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة، والتجانس أقرب التعريف للصورة[1].

ومن المحدثين أيضًا من قال إنّها أداة الشاعر الفنيّة يعبّر عن تجربته ويرسم مشاهد من حياته وواقعه، قوامها الكلمات وما يحدثه بينهما من علاقات يبتكر بها دلالات جديدة غير مباشرة، ويبني بها عالما منيرًا جديدًا ويجمع فيها العناصر متباعدة في إطار من الانسجام والوحدة، تصوّر المعنى تصويرًا جماليًّا وتخاطب المشاعر التي لا تعرف قيدا أو حدًّا أكثر ممّا تخاطب الفكر وتدع للخيال حرية التخيّل حول الصّورة المشكلة بحيث تظهر فيها شخصية الشاعر واضحة مميّزة[2].

2. أشكالها التكامليّة:

أ. الأسطورة:

1/ لغة: أطلق عليها في اللغة الفرنسية مصطلح " Mythe " وفي الانجليزية "Myth" وفي الاسبانية "Mito"[3]، وبداية جاء في المعاجم العربية ان لفظ أسطورة " من سطر أي ألف الأساطير والأحاديث العجيبة والخارقة للطبيعي وللمعتاد عند البشر[4]".

وقد ورد في لسان العرب المحيط " الأساطير والأباطيل، والأساطير أحاديث لا نظام لها واحدتها أسطار و أسطارة بالكسر، وأسطير وأسطيرة، وأسطور و أسطورة بالضم، وقال قوم أساطير جمع أسطار وأسطارٌ جمع سطر، وقال أبو عبيدة: جمع سطر على أسطر ، ثم جمع أسطر على أساطير، وقال أبو الحسن: لا واحدة له، وقال اللّحياني واحدة الأساطير أسطورة ، وأساطير وأسطيرة الى العشرة، وقال ويقال سطر، ويجمع الى العشرة أسطارًا، ثم أساطير جمع الجمع، وسطره

[1] – عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1978، ص:435.

[2] – علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الادب، ط1، 2003، ص:14.

[3] – عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، د ط ، 1989، ص:13.

[4] – خليل أحمد خليل، مضمون الاسطورة في الفكر العربي، دار الطباعة ، بيروت، ط3، 1986، ص:08.

ألفها وسطر علينا أتانا بالأساطير[1]". وقال الله تعالى في كتابه العزيز {والقلم وما يسطرون[2]}، أي ما يكتبون، وقال تعالى أيضًا { أساطير الأولين[3]}، أي ما سطّره الأولون وقال أبو سعيد الضّرير " سمعت أعرابيا فصيحا يقول أسطر فلان أسمى أي تجاوز السّطر الذي فيه أسمى فإذا كتبه قبل سطره ويقال سطر فلان فلانا بالسّيف سطرًا إذا قطعه به كأنّه سطر مسطورًا[4]".

2/ اصطلاحا:

تعددت الآراء واختلفت في تحديد مفهوم الاسطورة وسنتطرق الى أهمها، يرى الدكتور خليل أحمد خليل أن الاسطورة " ماهي إلا حكاية عن كائنات تتجاوز تورات العقل الموضوعي، وما يميّزها عن الخرافة هي الاعتقاد فيها: فالأسطورة موضوع اعتقادي[5].

أما عن مرسي الصباغ فيرى أن الاسطورة تدل على أنّها محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة أو هي تفسير له أو انها نتاج وليد الخيال ولكنها لا تخلو من منطق معيّن ومن فلسفة أولية، تطور عنها العلم و الفلسفة فيما بعد ... وعلى هذا فإن الاسطورة تتكون في أول مراحلها عن طريق التأمل في ظواهر الكون المتعددة ... والتأمل ينجم عنه التعجب كما ان التعجب ينجم عنه التساؤل ... فإذا تساءل الانسان طلب الاجابة في إصرار عن سؤاله حتى إذا وجد الجواب فرت نفسه لأن الاجابة حينئذ تكون حاسمة بالنسبة إليه، وبالتالي فإن كلمة أسطورة ترتبط ببداية الإنسانية أو ببداية البشر حيث كانوا يمارسون السحر ويؤدون طقوسهم الدينية التي كانت سعيا فكريا لتفسير ظواهر الطبيعية، ولكن ليس معنى هذا أننا نضع تعريفا للأسطورة لأنه من العسير أن نضع تعريفا للأسطورة يجتمع عليه رأي العلماء والمختصين ويكون في نفس الوقت مرضيا

[1] – ابن منظور، لسان العرب المحيط ، طبعة مصورة عن طبعة بولاق، د ت، ج6، ص:28.

[2] – سورة القلم، الآية:01.

[3] – سورة المطففين، الآية:18.

[4] – مرسي الصباغ، القصص الشعبي العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، د ط، د ت، ص:15.

[5] – خليل أحمد خليل، مضمون الاسطورة في الفكر العربي، ص:08.

ومقنعا لغير المختصين وذلك لأن الاسطورة واقع ثقافي[1] ممعن العقيد تختلف حوله وجهات النظر ...، وحسبنا هنا أن نورد حدثا وقع في عصور ممعنة في القدم ... أو بعبارة أخرى ... الاسطورة تحكي بوساطة أعمال كائنات خارقة كيف برزت الى الوجود حقيقة واقعة وقد تكون كل الحقيقة وكل الواقع مثل الكون، والعالم ... وقد تكون جانبا من الحقيقة[2] مثل جزيرة من الجزر أو فصيلة من البنات أو صربا من السلوك الانساني أو منظمة اجتماعية ... إنها بهذا المعنى قصة وجودها ... فهي تروي كيف نشأ الشيء أو ذلك، وهي تربط بالواقع في أولياته وأبطالها كائنات خارقة ويعرفون بما حققوا في عصور التكوين وعليه فالعلماء، يذهبون إلى مذاهب مختلفة في تحديدهم لمدلول الاسطورة، الامر الذي يجعلنا نقبلها أو لا نقبلها فكلها أو بعضها من وجهة النظر التي تمثلها[3].

- ***خصائصها:***

إن أجمل الأشياء و أنبل العواطف، وأعظم المواقف لا تشكل أثرا فنيًّا إذ نقلت نقلا فإذا بهرتنا منقولة لم تكن عظمتها متولدة من فنيتها بل من خصائصها التي أمكن نقلها بل إن اغرب الاحلام لا تشكل أثرًا فينا إذا نقل حرفيا لأن نقله الحرفي يبقيه أسير حالته الانعكاسية ولا بد أن يتجاوز هذه الحالة الخاصة في محاورة العالم كي يكتسب الحضور الفني[4].

وإذا كانت الاسطورة شكل من أشكال النشاط الفكري الابداعي فهي بهذا المعنى تلقي بالأدب بوصفه نشاطا فكريا ايضا، كما تلتقي معه في أن لكليهما وظيفة واحدة، وهي إيجاد توازن بين الانسان ومحيطه كما تسهم الاسطورة في تحرير العقل في سطوة الواقع ويحلق به فوق عالم المحسوسات وتمنحه طاقة لترميم حالات التصدع التي ينتجها هذا الواقع[5].

---

[1] – مرسي الصباغ، القصص الشعبي العربي، ص:15.

[2] – المرجع نفسه، ص:15.

[3] – المرجع نفسه، ص:15.

[4] – نضال صالح، النزوع الاسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، د ط، ص:15.

[5] – المرجع نفسه، ص:15.

ولذا قد توافرت للأسطورة جملة من الخصائص ميزتها عند غيرها فأهم هذه الخصائص:

- أن الاساطير قصص قديمة غير موضوعة تتمثل من خلال وجود مجتمعات إنسانية تؤمن بحقيقة هذه الاساطير وتعتقد أنّها فصص حقيقية تروي وقائع وأحداث حصلت بالفعل في الماضي[1].

وعلّة هذا الاعتقاد أن الناس آمنوا بحقيقة الاساطير لأن هذه القصص هي في الاصل أخبار تاريخية تروي وقائع وأحداث حصلت بالفعل في الماضي لبعض الجماعات من البشر فوق بقاع الارض، ومن هنا فإن الاساطير ليست لها في الحقيقة مؤلفون، وسبب ذلك واضح فهي في الاصل كما ذكرنا أخبار تاريخية ظهرت بصورة طبيعية في المجتمعات الانسانية لتحكي للخلف ما حصل للسلف من وقائع وأحداث حقيقية[2].

- *قدم الاساطير:* فالأساطير هي أكثر الحالات قصص قديمة جدًا، فهناك مثلا بعض الاساطير يعود تاريخ تدوينها بالكتابة ال الالف الثالث قبل ميلاد المسيح ونذكر من بينها بصفة خاصة البابلية التي يعود تاريخ تدوين البعض منها بالكتابة على الالواح الى الالف الثالث قبل المسيح، أما وجودها قبل أن تدون فيعود الى ما قبل ذلك بكثير[3].
- *انتشار الاساطير:* ونعني بها انتشارها بين مختلف شعوب العالم القديمة والحديثة منها[4]، فكل شعب من الشعوب الانسانية لها أساطير وكل قرية لها أساطير وكل قبيلة، فهناك أساطير عربية وأخرى يابانية، وفرعونية وإفريقية وأمريكية وهندية ... الخ[5].

[1] – صالح بن حمادي، دراسات في الأساطير والمعتقدات الغيبية، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، د ط، د ت، ص:116.

[2] – المرجع نفسه، ص:116-117.

[3] – المرجع نفسه ، ص:116-117-118.

[4] – المرجع نفسه ، ص:118.

[5] – المرجع نفسه ، ص:119.

◆ والخاصية الأخرى التي تميز بها الاساطير تشابهها ونعني بهذا تشابه مجموعات الاساطير الاسكندنافية بالأساطير اليابانية، وكذا نشابه الاساطير التي توى في عصرنا الحاضر بالأساطير التي كانت تروى في قديم الزمان.

وأصبح تشابه الاساطير اليوم حقيقة ثابتة يعلمها ويقر بها كل من له إلمام ولو بسيط بمادة الاساطير، فقد لوحظ مثلا في هذا المقام أن القصص والاساطير ب التي تقص ظروف مولد الانبياء والرسل ومشاهير الآلهة والملوك في العالم يشبه بعضها البعض الى حد بعيد بحيث تبدو كثير من هذه القصص والاساطير وكأنّها روايات متعددة لقصة أصلية واحدة من ذلك مثلا نشير إلى وجود شبه قوي في البنية والأحداث بين قصة مولد الإله " زوس" إله الآلهة عند اليونانيين القدماء وقصة مولد النبي " موسى بن عمران" عليه السلام[1].

ففي أسطورة الخلف اليونانية نجد الإله " أورانوس" ابن إلهة الارض وزوجها في نفس الوقت كان كلما ولد له دفنه في التراب حيا فضاقت الارض بزوجها ذرعا بعلمه وأعطت لأصغر أبنائها الإله "كورونوس" منجلا وأمرته ان يغتال أباه ففعل "كورونوس" ما أمرته به أمه، وقتل أباه "أورانوس" وحل محله على عرش العالم فجاءته كاهنة ونبأته أنه سيلد ولدا يقتله ويسلبه ملكه فصار الإله "كورونوس" كلما ولد له ولدا يقبض عليه ويبتلعه فلما حملت زوجته الآلهة "رية" بالإله "زيوس" أصغر ابنائها[2] ،أشفقت عليه من المصير المحتوم الذي ينتظره، فطلبت من والديها ان يساعداها على اخفائه عن أنظار ابيه فواعداها بالمساعدة، وهكذا لما آن وقت وضعها حملاها الى غار في جبل في جزيرة " كريت" او " إقريطش" اليونانية وهناك في ذلك الغار وضعت الاله "زيوس" وسلمته الى احد المربين ليسهر على تربيته ثم أذت حجرا ولفته في رداء وأعطته لزوجها صفة أنه المولود الجديد فأخذه الاله كورونوس وابتلعه وهو لا يعلم بالحقيقة ، ثم إن زوس كبر فأعلن الحرب على ابيه وساعده في ذلك جماعة من العمالقة والجن وتمكن في نهاية الامر

[1] – المرجع السابق، ص:119.

[2] – المرجع نفسه ، ص:119.

من الإطاحة بأبيه كورونوس واعتلى مكانه[1] عرش ملك العالم، وصار إله الآلهة والبشر عند اليونانيين القدماء.

فقصه مولد الإله "زيوس" تشبه شبها قويا قصة مولد النبي "ابراهيم الخليل" عليه السلام حيث يقول الطبري في هذا الصدد " لما أراد الله عزّ وجل أن يبعث ابراهيم عليه السلام خليل الرحمان حجة على قومه، رسولا على عباده، ولم يكن فيما بين نوح وابراهيم عليهما السلام من نبي قبله الا هود وصالح[2]".

ب.الرمز:

1/ لغة: إن الرمز باتفاق جل المعاجم وحتى في معظم دلالات اشتقاقاته يحمل معنى ايجابيا كالعظمة والنموذج، والاصل والمبجل والعاقل ...

ورد في لسان العرب في مادة رمز، الرمز معناه تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو اشارة بالشفتين وقيل الرمز إشارة وإيماء بالعينيين والحاجبين والشفتين والفم[3].

وجاء في القرآن الكريم في قصة سيدنا زكريا عليه السلام " قال ربي اجعل لي آية قال آيتك ألا تكلّم الناس ثلاثة أيام إلا رمزًا[4]" أي إشارة بنحو يد أو رأس ، وأصله التحرك ، فما ورد في تأويل الرمز في هذه الآية الكريمة، أن زكريا عليه السلام عوقب حين سأل الله عز وجل آية، أي علامة على ان هذه البشارة بـ " يحي" إنما هي فعلا بشارة من الله رغم مشافهة الملائكة إياه بذلك، فعوقب " فأخذ عليه بلسانه فجعل لا يقدر على الكلام إلا ما أو ما وأشار[5]" أي أن ترمز

[1] – المرجع السابق، ص: 119.

[2] – المرجع نفسه ، ص:119.

[3] – ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث، دار الصادر، بيروت، 1997، ص:199.

[4] – سورة آل عمرن، الآية: 41.

[5] – محمد بن جرير الطبري، جامع البيان في تفسير القرآن، سورة آل عمران الآية 41، جامع المعاجم، شركة العريس للكمبيوتر، د ط، د ت، ص:53.

بلسانك الكلام وربّما أطلق الرمز على ما يشير الى شيء آخر، ويقال لذلك الآخر مرموز إليه، جمعه رموز وعليه قول الشاعر:

وقال لي برموز من لواحظه ⁂ إن العناق حرام قلت في عنقي[1]

وكلمة رمز تعني في اليونانية: قطعة خزف تقدم الى الزائر دليلا على حسن الضيافة والكرم وللتعارف ، وقبل أن تأخذ هذا المعنى الاجتماعي اشتقت من الفعل اليوناني" Jelerensembel" الذي يعني الرمي المشترك أو ألقي في الوقت نفسه أي: اشتراك شيئين في مجرى واحد بين الرامز والمرموز أو الاشارة والمشار إليه[2].

2/ اصطلاحا:

نلاحظ من الجذر العربي اللغوي للرمز خروجا الى دائرة الاصطلاح في قوله وربما أطلق الرمز على ما يشير الى شيء آخر وهذه العلاقة الداخلية التي قال بها "بارث" والتي تربط الدال والمدلول وتظهر جليّا على حد قوله فيما يسمى (رمزًا) فالصليب مثلا يرمز الى المسيحية، إذن العلاقة بين الصليب والمسيحية هي علاقة رمزية، ويعتبر الرمز وسيلة ايجابية من أبرز وسائل التصوير وبخاصة في الشعر أو في النثر وهي قديمة ولكن الشاعر المعاصر غلبها ي تجاربه الشعرية للانتقال الحداثي من بلاغة الوضوح الى بلاغة الغموض في سعيه الدائم وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية يثري بها لغة الشعرية، فهو مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعرية التي يعانيها في واقعه الراهن.

فالرمز الشعري يبدأ من الواقع ليتجاوزه دون أن يلغيه إذ يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليتحول الى واقع نفسي وشعوري تجديدي يبدعن التجديد الصارم[3].

[1] – بطرس البستاني، محيد المحيط (قاموس عربيي مطلوب(، مكتبة لبنان ، بيروت،،د ط، 1998، ص:250-251.

[2] – آمنة بلعلي، الرمز الديني عند رواد الشعر العرب الحديث،(السباب ع الصبور، خليل الحاوي، أدونيس)، رسالة ماجستير ، جامعة الجزائر، 1989، ص:04.

[3] – أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف ، القاهرة،ط3، 1984، ص:33.

وقد استخدمه الشاعر بدعوى أن اللغة العادية عاجزة عن احتواء التجربة الشعورية وإخراج ما في اللاشعوري، وتوليد الافكار الكثيرة في ذهن القارئ، فبالرمز تستطيع اللغة نقل هذه التجربة واختيار عالم الوعي الى عالم اللاوعي، وهذا ما عناه "إليوث" بقوله:" الرمز يقع في المسافة بين المؤلف والقارئ لكن صلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر، إذن إن الرمز بالنسبة للشاعر محاولة لتغيير ولكنه بالنسبة للمتلقي مصدر إيجاد"[1].

وبذلك يحمل الرمز دلالتين، دلالة تعبيرية ودلالة إيحائية، وقد حظيت قضية الرمز بالكثير من الاهتمام من طرف الشعراء والنقاد وهي تستعمل للدلالة على (المثال) كأن يعبر الفرد عن طبقة ينتمي إليها وقد يراد به إنابة القليل عن الكثير أو الجزء عن الكل، فالكلمة تختلط آنا بمعنى الاشارة التي يحال فيهها على شيء محدد ومن ثم يتبادل إلى الذهن ما ينوب ويوحي بشيء آخر لعلاقة بينهما من قرابة اقتران أو مشابهة[2].

- **أنواع الرمز:**

تنقسم الرموز الى ثلاثة أقسام[3]:

1) ***الرمز الصوفي:*** هو عبارة عن فكرة مبيته ومذهب يذهبه الصوفي ، ثم يقضيه مقحما على الاشياء.

2) ***الرمز العلمي:*** ما هو إلا أداة تيسر الفكر وتشير الى الاشياء.

3) ***الرمز الأدبي:*** هو البنية الحيّة التي يصح التوقف عندها وتأملها لذاتها قبل أن تتجاوز إلى غيرها، وأقوى أمارته حساسيته المرهفة بالسياق وتأثره البالغ به وتأثيره في أعطافه، والرمز الادبي بدوره ينقسم الى قسمين، رموز تستغرق القصيدة كلها وتشكل محاورها، وأخرى لا تعدو أن تكون جداول صغيرة تتدفق من شعاب جانبية وتصب في المجرى الكبير لتلتحم به:

[1] – المرجع السابق، ص:33.

[2] – مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1981،ص:125.

[3] – المرجع نفسه، ص:154-155.

- ***الرمز الكلي:*** فهو معنى محوري شفاف مجسد في إحدى الظواهر المادية تتمركز على أرضه جل الصور الجزئية التي توزع العمل الشعري وتشده نحو هدف جمالي منظور، ويربطها به ينبوع التجربة الشعرية[1].
- ***الرمز الجزئي:*** وهو أسلوب فنّي تكتسب فيه الكلمة المفردة أو الصورة الجزئية قيمة رمزية، من خلال نفلها ما ترمز إليه، فيؤدي ذلك الى إيحائها أو استثمارها لكثير من المعاني الخبية، وتشع هذه الصورة وتلك الكلمات لارتباطها بأحداث تاريخية أو تجارب عاطفية أو مواقف اجتماعية أو ظواهر طبيعية أو أماكن ذات مدلول شعوري خاص أو إشارات أسطورية معينة و تراثية عامة، والشاعر في تعامله مع هذه الاشياء يرتقي بمدلولها المتواضع عليه الى مدلولها الرمزي[2].

- **شروط الرمز:**

قام جملة من العلماء بدراسة الرمز وتوصلوا إلى أربع أمور وهي:

- خاصيته التشكيلية التصويرية مما يعني اعتبار الرمز قيما يرمز إليه لا في ذاته.
- قابليته للتلقي أي هناك شيئا مثاليا غير منظور يتصل بما وراء الحس يتم تلقيه بالرمز الذي يجعله موضوعيا[3].
- قدرته الذاتية أي ان الرمز له طاقة خاصة به منبثقة عنه تميّزه عن الاشارة التي لا حول لها في نفسها.

[1] – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري(رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، دار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر مصر، د ط، د ت، ص:192.

[2] – المرجع نفسه ، ص:192.

[3] – صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الادبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1992، ص: 459-460.

- تلقيه كرمز مما يعني أن الرمز عميق الجذور اجتماعيا وانسانا ويصبح من الخطأ تصور قيام الرمز ثم تقبله بعد ذلك لأن عملية تحوّل الشيء وتقبله على هذا الاساس تعد عملية واحدة لا تتجزأ الى مراحل[1].

ج. القصة الشعرية:

قبل الحديث عن القصة الشعرية يجدر بنا تعريف القصة بصفة عامة.

1/ **لغة:** " قص" أثره قصا وقصصا تتبعه نحن نقص عليك احسن القصص: نبين لك أحسن البيان، والقاص من يأتي بالقصة[2].

2/ **اصطلاحا:** مجموع من الأحداث يرويها الكاتب وهي تتناول حادثة واحدة، أو حوادث عدة، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة تتباين أساليب عيشها، وتصرفاتها في الحياة على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الارض ويكون نصيبها في القصة متفاوتا من حيث التأثر والتأثير[3].

وهناك عناصر رئيسية تتألف عادة منها: الموضوع، الشخصيات، الحوار، يبدأ لعرض الأحداث وتعقدها ثم حلّها.

وقد عدّ بعض الباحثين القصة ضرباً من ضروب الشعر زاعما أن "موضوع الشعر بكافة ألوانه تصوير (الافعال) وإذا فالقصة كسائر زميلاتها من فنون الشعر، حلقت لتصوير هذه الافعال ولكنها لم تخلق لتصويرها بكل صنوفها وما كان لها أن تطمع في هذا لأنها فن واحد من فنون الشعر".

[1] – المرجع السابق، ص:460.

[2] – مجد الدين بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، الجزء2، مادة (ق، ص)، دار العلم للجميع، د ط، بيروت، لبنان، د ت ، ص: 313.

[3] – محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، د ط، بيروت ، لبنان، د ت، ص:09.

فالقصة الشعرية هي " أن يعمد الشاعر على حادثة تاريخية أو واقعة محليّة تتجلى فيها نزعة قومية إمّا بطولية أو عاطفية، فيطلق لخياله العنان[1]".

وقد اتخذت القصة الشعرية في القديم كوسيلة لإثارة حماسة الجنود قبيل المعارك ومن هنا يمكن القول أن القصة الشعرية في القديم تدور حول موضوعات محددّة على خلاف القصة الشعرية الحديثة التي جالت ميادين واسعة وجعلت الحياة بكل دقائقها وألوانها محورًا لها وإطار تنعكس فيه مختلف العواطف والمشاعر، وعليه ويمكن القول أن القصة الشعرية في الحديث لم تدع جانب من جوانب الحياة وإلا ونبحث حوله قصة، ولهذا تعددت آفاق القصة الشعرية وتعددت موضوعاتها وتنوعت مصادرها[2].

- **أنواع القصة الشعرية:** إن القصة في الشعر العربي الحديث قد تعددت مواضيعها التي تناولتها فنجد من أنواعها:

1/ القصة التاريخية: وهي القصص التي تحكي حوادث استمدها الشعراء من التاريخ وهي أنواع:

أ. ***القصة التاريخية التي تهدف الى الاشادة بالمناقب:*** وهي القصة التي كان موضوعها يدور حول مناقب عرفت في المجتمع العربي كالشهامة والوفاء والشجاعة والعدل، ومن القصص التي تصور لنا البسالة والشجاعة، قصيدة (نحرز) لحسين منصور وهي التي صور في حملتها المجتمع الجاهلي وما يدور فيه من مبارزة وشجاعة وهي تحكي قصة عمروا بن كلثوم الذي تعرف على امرأة وأعجب بها ودفعه هذا الإعجاب الى قتل زوجها من أجل الظفر بها[3]:

[1] – سعد مردف، البناء الفني في شعر إيليا أبو ماضي القصصي، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، باتنة، 2005، (مخطوط) نقلا عن مذكرة بناء الصورة الفنية وجمالياتها (في مجموعة من مقاطع ديوان الرفض لمصطفى حمد العمار) من إعداد الطلبة: يوسف بوغزالة، ابراهيم سعود، عامر السايح،ص:51.

[2] – المرجع نفسه ، ص:23.

[3] – عزيزة مريدن، القصة الشعرية في العصر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، 1974، ص:62-63.

ولكـن ما تريـن إذا ⁂ بعثـت بها الى القـبر

فقالت لا أريــد إذا ⁂ سـواك ولو بلا مهـــر[1]

ب.*القصة التاريخية التي تصوّر شخصيات قامت بأعمال بطوليّة:* ومثال هذا النوع نجد أول ما يطالعنا قصة (سيف بن ذي يزن) الذي عمل على إخراج الأحماش من اليمن بعد أن انتصروا على (زوعة بن كعب) اليهودي واستولوا على ملكه، وتقول كتب التاريخ أنه طلب النجدة من (جوستنيانوس) قيصر القسطنطينية فردّه خائبا وأغاثه كسرى بواسطة النعمان، وتمكن من إخراج الجيش من أرضه وشكر كسرى لقاء نجدته[2]:

وقال قائم قحطان وقد عمـــرت ⁂ أحرّرها التاج من غاو وريحان

مادام في وطني مثل ابن ذي يزن ⁂ فالمجد مجدي والاوطـان أوطاني[3]

ج. *القصة الأسطورية الرمزية:* لقد عرفت القصص الشعرية عند العرب منذ القديم، إلاّ أنّهم لم يدونوها ولم يخلدوها ومن ثم لم تبرز في شعرهم إلاّ القليل النادر، ومن هنا لم تعرف في القديم كما عرفت وتجلت في العصر الحديث بفعل الترجمة التي ساهمت في نقل التراث اليوناني ومن أمثلة الاساطير التي نجدها أسطورة " التمثال الحي" التي اقتبسها إبراهيم العريض من أساطير اليونان والتي تدور حول الجمال والحب، والى جانب الأقاصيص الاسطورية نجد القصة الرمزية، تقيم بين الرّمز والاسطورة صلة وثيقة من حيث أن الاسطورة ترمز في مغزاها العام الى معنى من المعاني يمكن أن يستخلص منها[4] ومن أمثلة القصة الرمزية قصتان تضمنتا في قالب أسطوري ولكنهما تتمان عن لمحات إنسانية تستهدف تمجيد الفن والعاطفة وتدون

[1] – المرجع السابق ، ص:63.

[2] – المرجع نفسه ، ص:124.

[3] – المرجع نفسه ، ص:124.

[4] – عزيزة مريدن، القصة الشعرية في العصر الحديث، ص:124-125.

أولهما حول (أمنية آلهة) يقص فيها " إيليا أبو ماضي" حكاية إله أحب آلهة في حباه فتمنت عليه معجزة وأمنيات[1]:

فديناك هذه على حسنها ⁂ وسحر مشاهدها والصّور

تشاركني سائر الآلهات ⁂ لذاتها ونساء النسر

فالقصة رمزية ولكنها تهدف وترمي الى أسمى موضوع إنساني هو الفن معتزًا بعاطفة الحب الصادقة، وكذلك نجد من القصص الاسطورية الرمزية أسطورة " أفيوس وبورديس" لأحمد زكي بوشادي ، وقصة "الحجر الصغير" لإيليا أبو ماضي الذي يقصد الشاعر من ورائها الاشارة الى فائدة كل شيء وأهميته فيهذا الكون مهما صغر أو حقر.

فلا أغادر هذا الوجود وأمضي ⁂ سلام إني كرهت البقاء

وهوى من مكانه وهو يشكو الأر ⁂ ض والشهب والدجي والسماء

فتح الفجر جفنه فإذا الطوفان ⁂ يعشي البيضاء[2]

2/ القصة الوطنية القومية: لقد اهتم الشعراء بقضايا وطنهم وعبروا عن ارتباطهم وحبّهم له فحرصوا على العمل لخيره ومصلحته وممّا تجدر الاشارة إليه في الحديث عن القصة الوطنية وهو أن الظروف التي مرّت بها الاقطار العربية كانت السبب الرئيسي في نشوء القصّة الشعرية فهي من هذا المنظور واكبت الوعي الوطني[3].

أمّا من حيث طريقة تناولها من قبل الشعراء فنجدهم يعتمدون على التلميح حينا، وطالع التصريح حينا آخر، وبالتالي جاءت قوية واضحة.

[1] – المرجع السابق ، ص:154.

[2] – المرجع نفسه ، ص:154.

[3] – محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط7، د ت، ص:126.

ولعلّ أبرز الموضوعات التي تناولها شعراء القصة الوطنية هي التنديد بظلم الحكّام واستبدادهم ومن بين القصص التي جمدت هذا التنديد قصيدة (شنق زهران) لصلاح الصّبور التي تروي مأساة قرية (دانشواي) أثناء حكم الانجليز يقول منها[1]:

قـــريتي من يومـها لم تأتـــدم إلّا الدّمـــوع

قريـــــتي مـــن يومها تخشـــــى الحـــــياة

فكـــان زهران من يومها صديقـــا للحـياة[2]

3/ القصة الاجتماعية: لقد كثر إنتاج الشعراء في هذا النّوع من القصص والتي تعود الى صميم الحياة الواقعية الاجتماعية ، ولا شك أن فتحت عيون هؤلاء الشعراء على المثالب الاجتماعية المتعددة[3].

وقد ظهرت هذه النزعة عند الشعراء الرّومانتيكيين الذي راحوا يكشفون عن أحوال الافراد وحقوقوهم المهضومة وطالبوا بتغيير الانظمة الاجتماعية القائمة ذلك "أن المجتمع مسؤول عن ضحاياه ولا لوم على هؤلاء في بؤسهم إذا توافي المجتمع بما شرا أو خبثا، لأن ما يفعلونه في هذا أثر لجناية المجتمع عليهم ولا اختبار لهم فيه[4]".

وهكذا نرى " متعطلين غير ملومين ومنيين أهلاً للعطف والرّثاء، وبقاياهن في الحقيقة طاهرات بريئات، وذوي كبرياء أحرص على خير النّاس من المتواضعين، لأن الرّومانتكيين يلقون العبء الأكبر من الشر على كاهل المجتمع والحاكمين فيه، لا على الفرد الذي هو لحبه دائما[5].

[1] – المرجع السابق ، ص:126.

[2] – صلاح عبد الصبور، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص:22.

[3] – محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص:126.

[4] – المرجع نفسه ، ص:126.

[5] – المرجع نفسه ، ص:136.

فمن القصص التي تدور حول إثارة الرحمة بالبائسين والاعتداد بحقوق الفرد نجد (اليتيم في العيد) للرصافي[1].

أما التي تدعوا للتعاطف مع المنحرفين وأصحاب الجرائم بدل إلقاء اللّوم عليهم فنجد من أمثلتها (المتهم البريء)[2] لنقولا رزق الله.

كما حارب الشعراء الفساد الخلقي الذي جرّه الاستعمار الخارجي من فحش وتهتك ونددوا بكثير من الفساد المستهجنة كالغش والخداع والحسد والحقد والكبرياء والرياء والعادات المحرّمة كالمخدرات والمسكّرات، ونماذج ذلك عديدة ومنها: (عادة شرب الخمر)[3] لأمين ناصر الدّين التي يصوّرها فيها مضارها ومفاسدها يقول:

إنّ في الخمرة ملا يستطيع ⁂ نجوة من شرها من شربا

تحمـل المرء على ما يخطر ⁂ وبها يذنب من لا يذنـب

كما اهتم الشعراء بقضايا المرأة عامة وبقضايا الزواج خاصة ومن أمثلها (الجمال والكبرياء)[4]، تبلى ملاط تحكي قصّة فتاة غرقت في البحر فأنقضها فتى فعرضت نفسها عليه ليتزوجها لكنّه رفض وتركها، وكذلك(الذنب ذنب الوالدين) لعزيز فهمي وتحكي قصة والدين زوّجا ابنتهما من وزير ماجن فاسق اعتزاز بمنصبه وماله الذي سرعان ما تلاشى وعاد فقيرا وأمام هذا الوضع لم يكن لتلك الفتاة إلا ان تمسك بمسدس زوجها وتوّصبه بصدرها لتنهي هذا الوضع المأساوي[5].

[1] – عزيزة مريدن، القصة الشعرية في العصر الحديث، ص:240.

[2] – المرجع نفسه ، ص:240.

[3] – المرجع نفسه ، ص:241.

[4] – المرجع نفسه ، ص:241.

[5] – المرجع نفسه ، ص:268.

أما الاسلوب هذه القصة فنجده يتراءى أن معظم الشعراء عني بالحادثة والموقف فيهم بعناصر القصة من حبك وحوار عقدة بناء وقد يهتم بعضهم بالتصوير للشخصيات والجو العام وبالتحليل للمواقف المتعددة والاسباب والدوافع التي أدّت الى الانحراف الخلقي.

أمّا من حيث البناء القصصي فنراه أن معظم القصص الشعرية الحديثة تتبع خطة متسلسلة حيث أن لكل خطوة منها تصويرا معينا بدت في جملتها لوحة قصصيّة تصوريّة[1].

3. مصادر الصورة الفنيّة في الحديث:

لقد نهلت الصورة في الحديث من عدّة منابع ساهمت في تكوينا وظهورها بالشكل الجديد والتي يمكن توضيحها في النقاط الآتية:

- الثورة الرومانسية وما أحدثته من هزة عادية في المفهوم الشعري، وأسس التذوق النقي، وكان من نتيجة هذا أن بدأ كل شيء بعد ذلك قابلا للتغيير[2].
- ظهور الحرب العالمية وما نتج عنها من إحساس بضرورة التغيير والتبديل في كل شيء فأصبح الشعر ميدانا للتجارب الشعرية المتلونّة[3].
- المغامرات العديدة التي خاضتها تجارب الشعر الجديد للوصول الى مفهوم شعر جديد ينسّق فيه الشاعر وجوده وفقا لمشاعره[4].
- حاجة الشاعر الحديث الى طريقة يعبّر بها عن الحالات النفسيّة المعقدة ذلك أنهم كانوا يعانون من تعقيدات عاطفية وفكريّة وروحيّة فلجئوا الى الصورة والأساليب الواردة من أسطورة وإشارة ورمز[5].

---

[1] – محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص:198.

[2] – السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث(مقوماته الفنيّة – طاقتها الابداعية)، ص:123.

[3] – المرجع نفسه ، ص:123.

[4] – المرجع نفسه ، ص:124.

[5] – المرجع نفسه ، ص:124.

◆ رفض الشاعر الحديث الأشكال البلاغية التقليدية فرآها تركيبا ذهنيا حرفيا جافا ومباشرا وغير قادر على الإشارة بالعواطف لأن الصورة التقليدية القديمة لم تكن متعلقة بالعاطفة والتجربة ولا تعكس إحساسه بل كانت مجرّد فكرة جاهزة، موجودة من قبل مصدرها خارج ذات الشاعر[1].

وقد تجسدت هذه الثورة والرفض في كثير من الاعمال الشعرية التي تطمح الى تغيير العالم مثل جبران الذي بعد نتاجه ثورة على المألوف من الحياة والافكار وطرائق التعبير جميعا وقد عبّر عن هذا الرفض في إحدى رسائله التي بعث بها الى ماري ماسكل يقول فيها لم تكف الطرق القديمة تعبّر عن أشيائي الجديدة ، وهكذا كنت أعمل دائما على ما ينبغي أن يعبّر عنها، ولم أقصد على صياغة ألفاظ جديدة بل إن إيقاعاتي وموسيقاي كانت جديدة، وأشكال التأليف كلها كانت جديدة كان علي أن أجد أشكالا لآراء جديدة[2].

فالشاعر الحقيقي حسب ما ينهي إليه جبران ليس من يقدم عالما خاصاً به وحسب، بل من يقيمه جديدًا، شخصي برؤياه يحمل أبعادها التقنية و الانسانية وشكله وبناءه[3]، وقد تمثلت هذه الدعوى أيضا في أعمال خليل مطران الذي تبنى التجديد الشعري ودعى إليه، وحاول ما أمكنه أن يطيق دعوته في شعره حيث نجده يقول في مجلة الهلال سنة 1933م " إن الفن يتضح في جو من الحرية وهذه القيود الثقيلة، قيود القافية الواحدة والوزن الواحد تتعارض مع حرية الفن، على أن للقدماء طريقتهم، فما لنا لا نحاول أن نكون لنا طريقتنا، هناك أكثر من طريقة واحدة والذهن البشري لا يعجز عن الابتكار وظاهر أن اسلوب الشاعر لا يتأثر بالوزن والقافية، ومن هنا نجد أن التجديد الذي لن يكون كاملا في أسلوبه، غير أنني سأجتهد ومع الطاقة في أن أدخل على القديم ما يلحقه بالجديد وتلك آخر التجارب التي أعالجها من هذا القبيل.

وعندئذ سأضع التجديد في الوزن والقافية والشكل والمعاني أيضا[4].

---

[1] – المرجع السابق، ص:124.

[2] – علي أحمد سعيد أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار البحث، وزارة الثقافة، د ط، د ت، ص: 96،98.

[3] – المرجع نفسه ، ص:98.

[4] – السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث(مقوماته الفنيّة – طاقتها الابداعية)، ص:119، 334.

- ***تطوّر مفهوم الخيال:*** ذلك أن الخيال مشهد كجانب من جوانب لغة الشعر والصورة عدة مغامرات وذلك كما سبق الاشارة اليه للوصول الة مفهوم جديد للشعر، فاتجهت الصورة الشعرية في الحديث الى الابتعاد عن المعالم الحسيّة المحدودة، وأصبح الخيال هو المسؤول عن الوحدة بناء فني في القصيدة الشعرية[1].

ولقد كان هذا التطور في مفهوم الخيال سبب الثورة الرومانسية والتي نادت بدورها بضرورة الاعتماد على الخيال والعاطفة والتزام الوحدة العضوية والتعبير عن الوجدان[2].

تأثرت الصورة الفنية في تكوينها بالدراسات الادبية والنقدية والظلال الخاصة التي فلسفات المدارس الادبية على هذا المصطلح، يظهر هذا في ثورة المدرسة الرومانتيكية على روح الكلاسيكية وتجاوز الرمزية حدود الاشياء المادية وتطلب أن يتجاوزها الفنان الى أثرها في أعماق النفس أو اللاشعور وابتدعوا لذلك وسائلهم الخاصة في التعبير كتصوير المسموعات بالمبصرات، وهو ما يعرف بتراسل الحواس، أما السرياليون فقد حفلوا بالصورة بوصفها العنصر الجوهري للشعر وجهلوها فيها يتلقاه الشاعر نابعاً من وجدانه[3].

ومن خلال ما تقدم نصل الى القول أن هؤلاء الشعراء وغيرهم كان لهم الفضل الكبير في دفع الشعر خطوة الى الامام، من خلال ما تبنوه من أفكار دعوات التجديد وكسر القيود والانطلاق في إبداع أساليب شعرية جديدة وتطور القديم وإضفاء عليه روح العصر والجدة.

فبهذه الدعوات مع كل الاسباب والظروف التي سبق الاشارة إليها كلها مجتمعة تكاتفت لتخرج لنا الصورة الفنية في حالتها الجديدة كما نراها[4].

---

[1] – علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري(دراسة في أصولها وتطورها)، دار الاندلس، بيروت، ط3، 1983، ص:38.

[2] – المرجع نفسه ، ص:38.

[3] – المرجع نفسه ، ص:28.

[4] – محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص:336.

4.خصائص الصورة الفنيّة في الحديث:

عرفت الصورة الفنية في الحديث بعده سمك ميزتها عن الصورة في القديم نوردها في النقاط الآتية:

- اعتمادها على التركيز والايحاء وعدم المباشرة في الاسلوب والتصوير الذي يرقى بالشعر إلى مستوى عال من الفن والخصوصية للتجربة الشعرية[1]، على النحو الذي تراه في التالية لأندونيس:

مع ذلك تبد الصفحة التالية:

تتحاور بالأرجل

بحبر المسام وكلماته

ونلهو في ممراتها المقنعة

فجأة

ولقد نتج هذا الغموض والابهام عن اتجاه القصيدة الجديدة الى العمق الذي يكسب القصيدة مقدرة رمزية إيحائية.

أما التناقض الذي يبدو بين هذه الصورة والرموز، فهو لا يعني فساد هذه الصورة بل على العكس ربما أكسبها قوة فالحة الشعرية ليست منعزلة أو منفردة بلون واحد من الاحساس[2].

- استغناء الصورة عن المعالم الحسيّة المحدودة والانشغال ببناء وجود فني مستقل يستمد وجود من عناصر الصورة الشعرية نفسها لا من عناصر الواقع الحسية فالصورة تنتمي الى عالم الداخل أكثر من انتمائها الى الواقع[3]، ومثال ذلك قصيدة " الزلزال" لعبد الوهاب البياتي يقول فيها:

تشرف شمس الله في عينيك إذا تغرب في قوارب

الصيد على شواطئ المغرب

[1] – المرجع السابق، ص:336.

[2] – السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث(مقوماته الفنيّة – طاقتها الابداعية)، ص:125، 139.

[3] – محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص:125 ، 139.

حيث فقراء الاطلس المنتظرون معجزات القمر الولي

في الاضرحة الطلاسم الذبائح النذور حيث

النسوة المكفنات، بسواد الخرف، الاطمار

- استخدام مفردات الصورة الشعرية كإشارات انفعالية تختزن في داخلها تجارب ومواقف متعددة فتكون هذه المفردات بمثابة الاستحضار الانفعالي لهذه الموافق تلك التجارب، اعتمادها على ما يحدث في الحلم وما شابه من تجارب الجنون والتصوف وبالاعتماد على الرمز والاستبدال والنقل ،فيسيطر عليها الغموض والابهام والتناقض ، فالصورة غامضة بما تحمله من دلالات انفعالية وذاتية الاقلال في استعمال الصفات والاستعاضة عنها بالآثار من الافعال والصيغ المشتقة منها التي تمكن ان تحمل معنى الصفة في داخلها دون ان تكون اضافات على الاشياء مثل قصيدة زيارة الموتى لصلاح عبد الصبور[1]

زرنا موتا في يوم العيد .

وقرانا فاتحة القران ،ولملمنا اهداب الذكرى .

وبسطناهم في حضن المقبرة الريفية.

وجلسنا كسرنا خبزا وشجونا.

وشاقينا دمعا وانينا.

وتصافحنا[2].

[1] – عز الدين منصور، دراسات ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف للطباعة، ط1، بيروت، 1980، ص:104.

[2] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص:314.

قد اعتمد الشاعر في صورته على الافعال في صيغ الماضي والحاضر ونجد ان النسبة الغالبة هي للفعل الماضي وسيعطينا هذا بلا شك احساسًا اكبر بالزمن الماضي[1].

◆ إلغاء المعجم الشعري فأصبحت كل لحظة قادرة في مكانها على التعبير فلجا الشاعر الى استعمال اللهجات واللغة الدارجة في محاولة للاقتراب من لغة الحياة ،ومثال ذلك ما قاله توفيق زياد في قصيدته نماذج عادية من شعر غير عادي مضمونها ابيات باللهجة الفلسطينية[2].

يا عوض النابلسي

في هذه اللحظة انت لموت.

خلف المتراس.

إني حتى أبصر روحك

كيف تسيل

◆ اختفاء الظواهر المحايدة وتحولها الى رموز لحلات نفسية باطنية، يقول "حبيب صادف" في إحدى صوره الشعرية من قصيدته " الوجه والمرآة"

أعود للمرآة في السماء

أدخلها

أغوص في أحشائها

أدور

[1] – السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث(مقوماته الفنيّة – طاقتها الابداعية)، ص:126.

[2] – المرجع نفسه ، ص:132.

في الغرف الموصودة الأبواب[1].

تميزي بالأسلوب الرمزي الذي يختلف اختلافا كليّا عن أساليب البيان التي تعتمد على الاستعارة والتشبيه والاسلوب الرمزي الحديث يقوم على إعطاء دلالات رمزية للكلمات وخلف علاقات جديدة منها، لا بفقد صيغته الرمزية مهما بذل القارئ من جهد واكتفائه بالإشارة بدلا من التصريح[2].

- **الأهمية:**

"الصورة الفنية – بهذا الفهم- طريقة خاصة من طرق التعبير ، أو وجه من أوجه الدّلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصيته وتأثير"[3].

"يرى كولودج أن الصورة ترادف الاحساس، ولذلك كانت الوحدة الفنية عنده تعتمد اعتمادا مباشرًا على الصورة الفنية المتكاملة، والعاطفة أو المشاعر الواحدة التي تسيطر على الشاعر وقت إنشاء القصيدة، فتعمل هذه العاطفة على تشكيل الصورة التي تجمع جزئيات العمل الفني، وتقود خطى الشاعر نحو وحدة البناء الفني، وتعمل على تلوين الصورة بنفس لون عاطفة الشاعر"[4].

"وتتمثل أهمية الصورة الفنية -إذن- في الطريق التي تفرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تفرضه وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى وتتأثر به"[5].

[1] – محمد مصايف، النقد الادبي الحديث في المغرب الحديث، ص:339.

[2] – المرجع نفسه ، ص:339.

[3] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص:323.

[4] – حمدي الشيخ، جدلية الرومانسية والواقعية في الشعر المعاصر، كلية الادب، ط1، 2005م، ص:177.

[5] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص:328.

ويؤكدها "هامتلون"، على أهمية "الصورة الشعرية" ووظيفتها في الشعر، ويرى أنّها جوهر العمل الفني، وحيث يقول: "لا ينبغي أن تكون الصورة الشعرية كما لو كانت على الاقل صفة خاصّة على نغم هذا الجرس، وإن لم تكن هي التي تحدّد نغم الجرس"[1].

" وكذلك تتجلى أهميّة الصورة الشعرية للناقد المعاصر فهي كونها الوسيلة التي يستكشف بها القصيدة، وموقف الشاعر من الواقع وهي أحد المعايير الهامة في الحكم على أصالة التجربة وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه"[2].

" ومن ثم تصبح الصورة عاملا من أهم عوامل تحقيق الوحدة الفنية في القصيدة لأنّها تعمل على جمع الخيط الشعوري وتجسيمه في لوحة فنية معبرة عن مشاعر الشاعر ، و انعكاس الواقع على نفسه، وبذلك تكون الصورة الجيّدة عاملا قويا من عوامل تحقيق الوحدة الفنية في القصيدة، وتكون دليلا على العبقرية والابداع، وتكون مميزة للقصيدة[3]".

ومما تقدم نستنتج أن الصورة الشعرية لها أهمية وقيمة كبيرتين في الشعر فمن دونها لا يمكن الوصول الى المعنى، وبها ينشط ذهن المتلقي وكذلك التجربة الانسانية وتحقق وحدة الوجود.

- **الوظيفة:**

" هناك فكرة شائعة ولكنها غير دقيقة – عن وظيفة الصورة في الشعر- فكثيرا ما يردد النقاد أن تجسيد الاشياء المجردة والعبور من الامر المعنوي الى الشيء المحسوس هو محور الصور الشعرية، بدأً أنّ الدراسة المتأنية للشعر تكشف عن نتيجة مخالفة لذلك، فكثيرا

[1] – علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الاعمى التطيلي، ص:27.

[2] – رينيه ويليك وآخرون، نظرية الادب، تر: محي الدين صبحي، دار النشر ، بيروت، ط3، 1985م، ص:194.

[3] – حمدي الشيخ، جدلية الرومانسية والواقعية في الشعر المعاصر، كلية الادب، ط1، 2005م، ص:181.

من الاستعارات تصنع شيئا حسيّا محددا محل الشيء آخر مثله، وخاصة فيما يتصل بمجال الالوان"[1].

ونخلص بعض وظائف الصورة الفنية فيما يأتي:

أ. ***الشرح والتوضيح:***

الشرح والتوضيح خطوة أولية في عملية الاقناع ذلك أن من يريد إقناع الآخرين بمعنى من المعاني يشرحه له بادئ الامر ويوضحه توضيحا يعزى بقبوله والتصديق به، ولا يفترق ما نقده بالشرح والتوضيح عما قصده القدماء " بالإبانة" وذلك بأن الابانة تعني الوضوح والشرح أو التعبير عن المعنى بطريقة تقرب بعيده، وتحذف فضوله، ، فعندما يتوافر في الصورة عنصر الوضوح يمكن أن يدرك المعنى وبهذا الادراك يجد سبيله الى نفس المتلقي في أبين تصوير وأوضحه، وذلك ما جعل البلاغيين المتأخرين من أتباع السكاكي يصنعون التشبيه، الاستعارة ، الكناية والمجاز في قسم واحد من أقسام البلاغة هو علم البيان، قاصدين بذلك أن كل هذه الانواع البلاغية، للصورة إنّما هي طرائق خاصة في التعبير تكسب المعاني فضل وإيضاح أو بيان"[2].

فالشاعر عندما يريد نقل صورته للآخرين فإنه يستعين بأمور عديدة تجعل من الصورة صورة حيويّة وخلق المعنى والتأثير في المتلقي ويوجزها الدكتور " على صبح" هذه الرسائل والطرق في أربع وسائل[3].

أولاً: عن طريق الوجدان المنفعل بالموقف وفي الانفعال حرارة ونشاط تستوعب النفس فيه كل ما يتلقفه العقل أو يقع تحت الحس.

[1] – صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الادبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1992، ص: 240.

[2] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص:332-333.

[3] – ابراهيم امين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر على الجارم، دار قباء للطباعة والنشر، د ط، د ت، ص:250-251.

ثانيًا: عن طريق التخيّل وبه تجتمع الأضداد وتتأخر المتقابلات وتتألف المتنافرات ويمتزج عالم الفكر بعالم الواقع وتقف على أسار الجماد، ولغات الطبيعة وتراسل المظاهر في الحياة.

ثالثًا: عن طريق الحواس الظاهرة فالعين ترى ، والاذن تسمع وتطرب للنغم، والأنوف تشتم، واللّسان تطيب له اللّذة، ويحلو المذاق واللّمس يهتز لموجات الصورة المختلفة من الصوت والدلالة والبرق والوحي.

رابعًا: عن طريق العقل الواعي ، والفكر المحدّد، والذهن المجرّد، وهذا قدر مشترك بين الصّورة وغيرها من ألوان الفكر والعلم في مختلف النشاط الانساني[1].

ب. المبالغة:

المبالغة بمفهومها الذي وضعها لها الدكتور جابر عصفور هو: "المبالغة تعد وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه، وعندما يراد بها تمثيل المعنى أو التأكيد على بعض عناصره الهامة، ولذلك قرن البلاغيون المبالغة بالإبانة في حديثهم عن الاغراض التشبيهية والاستعارة كما فعل الرّماني والعسكري وابن سينا، وقيل أن السبيل الى التمثيل هو كما ذكره العز بن عبد السلام في كتابه " الاشارة الى الايجاز" المبالغة في الايضاح والبيان"[2].

المبالغة وظيفة من وظائف الصورة فالفن أساسًا قائم على المبالغة كفن يقوم على المبالغة أيضا ، ولذا اعتبر الخيال من أهم مقومات الصورة بل أهمّها لأن الشاعر عن طريق الخيال، يبالغ في عرض صورته، فتحمل المتلقي معه على أجنحة الخيال ليطوف به عليا سنواته بعيدا عن الواقع الاليم[3].

[1] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص:252.

[2] – المرجع نفسه، ص:252.

[3] – ابراهيم امين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر على الجارم، ص:252.

ج. التجسيم والتشخيص:

التجسيم إلباس المعنويات صور المحسوسات والتشخيص منح الصفة الانسانية لما ليس كذلك والصورة الفنية الرائعة هي التي يستطيع صاحبها تجسيد المعنويات وإظهارها في ثياب المحسوسات[1].

أراد الاستاذ العقاد في التشخيص قائلا: " أقوى ألوان الخيال في الصورة فهو يزيدها حيوية وخلودًا، وملكة التشخيص المصورة التي تستمد قدرتها من سعة الشعور حين أو من دقة الشعور حين آخر".

أما التجسيم فيحدثنا عنه الاستاذ على صبح بقوله:" هو صيرورة المعنى والخاطرة الى أهمية وهيئة بارزة محددة تقع تحت الحس، وتجسيم الفكرة في أشكال محسوسة، واحكام سورة وتحول التجريد المطلق الى صورة منظورة وعوالم مرئية[2]".

د. المتعة الفنيّة في ذاتها:

إن جانب الامتاع لا يهدف الى نفع مباشرة ولا يقصد به توجيه سلوك المتلقي وموافقة وانما هو السبيل الى خلق نوع من المتعة الشكلية، هي غاية في ذاتها وليست وسيلة لأي شيء آخر[3].

والشعر فن من الفنون لا بد أن تتوفر فيه عناصر الامتاع وهذا جانب مختلف عنّا تعرضنا له من جوانب الصورة[4].

هـ. التحسين والتقبيح:

التحسين والتقبيح مصطلح كلامي تبلورت حدوده وأبعاده عند المعزلة فهو مبدأ من مبادئهم المعروفة إلا أنه انتقل الى مجال البحث البلاغي ليشير الى قدرة الكلام البليغ على إيهام المتلقي ومخادعته، وما يترتب على ذلك من وقفه سلوكية خاصة يتخذها المتلقي إزاء موضوع الكلام وإذا

---

[1] – المرجع السابق ، ص:353.

[2] – المرجع نفسه ، ص:356.

[3] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص:363.

[4] – ابراهيم امين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر على الجارم، ص:260-261.

كان المصطلح يشير في استخدامه البلاغي إلى قدرة البليغ على تفسير وقع المعاني على نفس المتلقي[1].

وعلّل النقاد نفسيا ميل النفوس الى الوضوح ونفورها من الغموض كما عللوا اقبال النفوس على الحسن ونفورها من " القبيح"، فالناس تقبل اللطيف وتنبذ عن الغليظ وتقلق من الجاشي والبشع، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلا ما يوافقه وتنفر عمّا يضّاده ويخالفه ، والعين تألف الحسن وتعذى عن القبيح والأنف يرتاح للطيّب و ينفر للمنتن، والفم يتلذذ بالحلو ويمج المر والسمع يتشوق للصواب الرائع ويتروي عن الجهير الهائل واليد تنعم باللين وتتأذى بالخشن[2].

وعندما تصبح الصورة الفنية وسيلة للتحسين والتقبيح فإنها تؤدي الى ترغيب المتلقي في أمر من الامور أو تنفيره منه.

ويتحقق هذا المقصد عندما يربط البليغ المعاني الاصلية التي يعالجها معاني أخرى مماثلة لها، لكنها أشد قبحا أو حسن، فتسري صفات الحسن أو القبح من المعاني الثانوية إلى المعاني الاصلية فيميل المتلقي إليها أو ينفر منها تبعًا للمبدأ الذي يرى ما يجوز على أحد المتماثلين يجوز على الآخر[3].

و. جمال الأسلوب:

حين تمنح الصورة الكلام تلوينا وتزيده جمالا وتلبسه ثوبا للزخرف يحمل الشاعر المتلقي معه على أجنحة ويجعل أسلوب النص حيّاً نابضًا ومتحركًا يتراوح بين الحقيقة والمجاز والواقع والخيال[4].

فعرض الاسلوب ليس مجرد الافهام بل له غرض آخر هو التأثير والاقناع والاجتذاب فالخطيب مثلا حين يخطب في الناس ليس غرضه أن يفهم ما يقول بل غرضه أن يستميلهم إليه

[1] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص:353.

[2] – عبد الرحمان صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان ، د ط، 1986م، ص:24.

[3] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص:353.

[4] – ابراهيم بن عبد الرحمان الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996، ص:21.

ويجذبهم الى موافقته على ما يقول فهو لذلك لا يكتفي بالتعبير البسيط المألوف بل يلجأ الى جمع يستثير بها عاطفة السامعين ويتسلق قلوبهم ويستدعي إعجابهم تلك الوسائل التي تكشفها البلاغة وكذلك شان الشاعر في قصيدته إذ هو يريد ان يستثير عواطف معينة وانفعالات خاصة لدى سامعه وقارئه لا يكتفي في استشارتها هذه اللغة الأولى[1].

فخصائص الاسلوب هي لصحة والوضوح والدقة وصحة الاسلوب أساس جودة الكلام تستلزم هذه الصحة أمورًا منها صحة الكلمات التي تربط الكلام ببعضه بعض[2].

[1] – أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1967، ص:36.

[2] – محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، ص:118.

الفصل الثاني

تجليات الصورة الفنية في شعر فدوى طوقان المقاوم

توطئة.

I – بناء الصورة الفنية القديمة.

1– الصورة البلاغية.

2– الصورة التشبيهية.

3– الصورة الاستعارية.

4– الصورة الكنائية.

II – بناء الصورة الفنية الحديثة.

1– الرمز.

2– الأسطورة.

3– القصة الشعرية.

4– صور الطبيعة.

توطئة:

مما لا شك فيه أنّ الخوض في ميدان التصوير بجميع أشكاله قد تأثّرت بالتراث القديم ومما يؤكد هذا توظيف الشعراء في بداية مسيرتهم الشعرية للوسائل البلاغية القديمة، لذلك كانت بداية فدوى طوقان الشعرية بتقليد الشعر العربي القديم في دواوينها إلاّ أنّها كانت مرحلة قصيرة، وبمرور الوقت وتغيير مستجدات الحياة وتصور تجاربهم الشعرية فقد ظهرت ألوان جديدة في ميدان التصوير، كالتعبير عن الواقع بصورة نفسية وطبيعية وغيرها مسايرة للحياة الاجتماعية وهذا ما لم تتوافر عليه القصائد القديمة التي تقوم على مخاطبة العقل قبل الإحساس.

وتعتبر الصورة الشعرية هي جفاف الواقع وصلابة هموم الأرض ومشكلاتها ومنها يستمد الشاعر بناءه الداخلي، فهو كإنسان حسّاس يمزج في باطنه بين الواقع والمحتمل بل وأحيانا يضخّم المحتمل على حسب الواقع، ووسيلته لتعبير هي نقل المحتمل بالكلمات في صورة فنيّة مادام المنطق والأفكار قد تعجز أحيانا أن تثبت الشيء المحسوس.

وسنتكلّم في هذا الفصل عن الصورة الفنية القديمة المتمثلة في كل من الاستعارة والتشبيه بنوعيه المرسل والبليغ ، والاستعارة بنوعيها المكنية والتصريحية ، وكذلك الكناية بشقيها كناية عن صفة، وكناية عن موصوف ، ثم تعرج إلى الصورة الفنية الحديثة والتي سنتناول فيها كل من الرمز والاسطورة والقصّة الشعرية وصورة الصمود والمقاومة.

وقد تمثلت بناء الصورة عند الشاعرة في قصيدتها "كفاني أظل بحضنها"

كفاني أموت على أرضها

وادفن فيها

وتحت ثراها أذوب وافنى

وأبعث عشبا على أرضها

وابعث زهرة

تعبث بها كف طفل نمته بلادي

كفاني أظل بحضن بلادي

ترابا

وعشبا

وزهرة[1]

تتقدم الشاعرة في هذه الأبيات من قصيدة " كفاني أظل بحضنها" عودة الشهيد إلى وطنه ليضمّه ترابه ويحتضن جسده، فانطفئ المصباح الصغير ليشتعل المصباح الكبير ليضيء كل الوطن، انبعاث الحياة من جديد عبر الاستشهاد، وقديما قال الأجداد " أطلبوا الموت توهبه لكم الحياة"، وذلك من أجل فجر جديد وحياة حرّة كريمة فوق تراب الوطن.

[1] – فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993، ص:426.

I. بناء الصورة الفنية القديمة

1. الصوّرة البلاغية:

مثل النمط البلاغي- بأشكاله المتعدّدة- أداة من أدوات التشكيل الجمالي في الصورة الشعرية، وسوف نركز أثناء دراستنا على دور كل من التشبيه والاستعارة والكناية في هذا التشكيل متخطين البحث والدرس المجار المرسل لأنّه لا يمثل إلاّ محورًا بسيطًا في اللغة، كما أنّ الصّورة فيه لا تخرج عن النمط الإشاري البسيط ، بالإضافة إلى افتقاره على منح الصورة الجو الخيالي المرجو وجوده في ديوان فدوى طوقان.

2. الصّورة التشبيهية:

"هو عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر قصد اشتراكهما في صفة أو أكثر"[1]، ويبنى الهيكل الفني للصورة التشبيهية من مشبه ومشبه به وأداة للربط بينهما[2]، ولقد اعتمدنا وركزنا في دراستنا على نوعين من التشبيهات وهما التشبيه البليغ والتشبيه المرسل ، نظرًا لاعتماد الشاعرة عليها بدرجة عالية.

أ. التشبيه البليغ:

" هو تشبيه حذفت فيه الأداة ووجه الشبه ".

إنّ هذا التعريف القديم للتشبيه البليغ قد يصيب في بعض الصور التشبيهية ولكنه كثيرًا ما يجانب الصّواب، ومنه أمثلة الصور التشبيهية الرائعة التي تخفي في طيّاتها عالما زاخرًا بالثراء الفنّي والبعد النفسي، في قول فدوى طوقان في قصيدة " من وراء الجدران":

لعنت أحجـبي نور حريتي وسدى عليا رحـاب الفضاء

لكـــن قلبي هـــذا المغـــرد لن تنطفئ فيـــه روح الغنـــاء

فقلبي يد الله صاغته لحنا تـــدفق من عمق نبع الحيـــاة[3]

---

[1] – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص:214.

[2] – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص:58.

[3] – فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 88.

في هذه الصورة التشبيهية البليغة قد حذف كل من الأداة ووجه الشبه وترك المشبه " القلب"، والمشبه به " الطّير المغرد"، فهو بذلك تشبيه بليغ.

أرادت الشاعرة أن تثبت أنّه مهما سادها الظلم والظلام وتقيّدت حريتها ، فإنّ قلبها سيبقى مغرّدًا مليئا بالأمل والحياة، ومهما ضيّق عليها رحاب الفضاء هذا الإنسان الظالم سيبقى في مثابرة ومقاومة واستمرار ، ومهما سادها الاستبداد فسيبقى في قلبها إصرار للبقاء وطموحًا في السعادة.

كما نجد مثل هذا التشبيه في قصيدة " شعلة الحريّة" والتي تقول فيها:

هبة الله السّخية

هذه الشعلة إرث البشرية

ارفعيها أنت يا مصر إرفعيها

للملايين الذّين كم حنى أعناقهم ذل السنين

إرفعيها للملايين الذّين لم يزالوا ضامئين لينابيع الضياء[1]

في عبارة " هذه الشعلة إرث البشرية" تشبيه بليغ فقد ذكرت المشبه (الشعلة) والمشبه به (إرث البشرية) فحذفنا الأداة ووجه الشبه، وتقصد بالشعلة (الحرية) والتي تعتبر ميراث البشرية التي من حق كل إنسان.

ومن أمثلة هذا النوع أيضًا عند الشاعرة في قصيدة "رقية".

وفي وحشة الليل ، ليل المواجع، ليل المواجـــد، ليل الهمـــوم

وللريح ولوله في الشعاب وللـرعد جلجلة في الغـــيوم

وللبرق خفق توالي داركا يشق حجاب الظـلام البهيم[2]

[1] – المصدر نفسه، ص:127.

[2] – المصدر السابق ، ص:113.

في عبارة "ليل المواجع" تشبيه بليغ من إضافة المشبه به (الليل) إلى المشبه (المواجع)، وحذفت الأداة ووجه الشبه وهي توحي بطول هذه المراجع وشدة وطأيتها.

كما نجد مثل هذا التشبيه في قصيدة " شهداء الانتفاضة" في قولها :

رسموا الطريق إلى الحياة

رصفوه بالمرجان بالمهج الفنية بالعفيف

رفعوا القلوب على الأكفّ حجارة، جمرًا، حريق

رجموا بها وحش الطريق[1].

إنّ عبارة (رفعوا القلوب على الأكف حجارة) ذكرت شاعرتنا المشبه وهو " القلوب" والمشبه به " الحجارة" وحذفت الأداة ووجه الشبه شيهت الشاعرة القلوب بالحجارة التي توضع على الأكف ليدافع بها الشعب الفلسطيني على وطنه ويدحر به الاستعمار، وهي الوسيلة التي يكافح بها العدو، فمن شدة ألمهم ووجعهم حتى تخلّوا عن شعورهم وأحاسيسهم وجعلوا من قلوبهم حجارة.

وبالتالي فالتشبيهات البليغة التي وضعتها فدوى طوقان ظهرت بصورة لافتة للنظر في مجمل قصائدها لتوضح به مشاعرها وتظهر به أحاسيسها.

ب.التشبيه المرسل:

هو ما تذكر فيه الأداة ويحذف منه وجه الشبه كما ذكرنا سابقا

ويظهر هذا النوع عند فدوى طوقان في قصيدتها " من وراء الجدران":

كذلك كانــت وفيـــها نشيد الحيــاة حبيس النغم

وكانــت تمـوت وفي قلبها خيال الغدير وصوت الخرير

وأنت هناك الآلي شيّدوك أنانية مــات فيك الشعــور[2]

[1] – المصدر نفسه ، ص: 540.

[2] – المصدر السابق، ص:90.

شبّهت فدوى طوقان الاحتلال الصهيوني في تلقائية أفعاله بالرجل الآلي الذي تكون أفعاله أنانية شنيعة فضيعة وهمجية وأنه فاقد الاحساس وعديم الشعور في تصرّفاته واستبداده وسيطرته.

كما نجد أيضًا في قصيدة " في مصر" التي تقول فيها:

لا يطمئن بنا قرار ... لا يعانقنا رجاء ...

لا شيء إلا ضحكة الهزءِ المرير على المباسم!

كالضحكة الخرساء قد يَبُسَتْ على فك الجماجم!![1]

قد شبّهت فدوى طوقان الضحكة بالإنسان الأخرس الذي لا يسمع وذلك لحالة الشعب المصري الشعورية وما يعيشه من آلام وظلم العدو المستعمر بحيث أنّه لم يعد يشعر حتى بلذّة الضحكة ومتعتها.

وقد تجسد هذا النّوع أيضًا في قصيدة " رقيّة" في قولها:

هناك في سفح مهد البطولات والمجد، والوثـاب الكـبَّر!

هنالك، تحت الضباب المسفّ والأرض عرفي بدفق المطر

كأنّ الرّحـاب العلى بعيـون السحـاب تبكي شقـاء البشـر[2]

في عبارة "كأنّ الرحاب العلى بعيون السحاب" شبّهت الشاعرة السحاب بالبشر، لأنّ البشر هو الذي يملك العيون التي تبكي ، حيث أنّ السحب بكت لمعيشة الشعب المزرية والمحزنة التي يملأها العناء والشقاء.

وهناك استعملت الشاعرة التشبيه المرسل بشكل كبير.

[1] – فدوى طوقان ، الأعمال الشعرية ، ص: 80.

[2] – المصدر نفسه ، ص:113.

وبالتالي فالتشبيهات التي وضعتها طوقان تشبع المتلقي من رذاذ التجربة الشعورية، وهي بذلك تحقق له ما يصبوا إليه كما تحقق له القيم الجمالية التي توحي بزمجرة العواطف التي تعصف بقلبها.

3. الصورة الاستعارية:

الاستعارة شكل من أشكال الفنون البلاغية ولون من ألوان البيان، وهي من أهم الوسائل التي يعتمدها الشعراء في تصويرهم الذاتي وإبراز أحاسيسهم العميقة فهي تكشف بشكل لطيف عن ماهيتها لتجعل المتلقي يتفاعل معها لما تحتوي عليه من مادة خام، ولها أنواع وأشكال عديدة نختصرها في دراستنا على نوعين: استعارة مكنية و استعارة تصريحية.

أ. استعارة مكنية:

" وهي ما حذف فيها المشبه به أو المستعار منه ورمز له بشيء من لوازمه"[1]، وهي حاضرة بشكل كبير في قصائد شاعرتنا، حيث وظفتها تقريبا في مجملها.

ومن أمثلة هذا النوع عند فدوى طوقان نجد في قصيدتها " شعلة الحرية" والتي تقول فيها:

من هنا تنهار جدران الظلام.

من هنا تتحطم القضبان ترتد حطام

فجّريها هذه الأعماق كل السّر فيها

وارفعي الشعلة يا مصر إرفعيها[2]

وهنا عبارة " تنهار جدران الظلام" شبّهت فيها فدوى طوقان الظّلام بالبناء وحذفت المشبه به (البناء) وتركت لازمة من لوازمه وهي (الجدران) على سبيل الاستعارة المكنية.

لقد أرادت الشاعرة أن تشبه انتفاضة الشعب ضد ظلم المستعمر ورغبتهم بالحرية كالجدار الذي ينهار وما فرضه عليهم المستعمر من الاستبداد والظلم.

---

[1] – عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د ط ، د ت ، ص: 176.

[2] – فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص:127.

كما نجد مثل هذا النوع من الاستعارة في قصيدة " شهداء الانتفاضة" تقول فيها:

متألّقين كما النجوم

متوهّجين على الطّريق مقبلين فم الحياة

هجم الموت وشرع فيهم منجله

في وجه الموت انتصبوا[1]

استعانت شاعرتنا بالاستعارة المكنية في عبارة " هجم الموت" في وصف شعورها وتصويرها للمتلقي حيث حذفت المشبه له "الوحش" وأبقت شيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية ، وشبّهت الموت بالمعول، ولكنّهم لم يهنوا ولم يتخاذلوا رغم شراسة العدو.

وفي قصيدة " خريف ومساء" مثالاً للاستعارة المكنية في قولها:

ها هي الروضة قد عاثت بها أيدي الخريف

عصفت " بالسّجف*" الخضر وألوت بالرفيق

تعسّ الإعصار ، كم جارٍ على إشراقها

جرّدتها كفّه الرّعناء من أوراقها

عريت ، لا زهر، لا أفياء ، لا همس حفيف[2]

(عاثت بها أيدي الخريف) استعارة مكنية بدأ من خلالها الخريف في بعثرته للأوراق من على الأشجار مثل الكائن الحي الذي يعيث بيديه في نظام الأشياء، وقد حذفت المشبه به وأشير إليه بما يدل عليه من صفاته ، ولقد أرادت الشاعرة أن تتخذ من منظر الطبيعة الجرداء رمزًا لانتهاء الحياة وغروب العمر ومواجهة الموت مصير الإنسان المحتّم.

[1] – المصدر السابق، ص:540.

*– السجف: أي أوراق الأشجار.

[2] – المصدر نفسه، ص:11.

ويتجلى هذا النوع من الاستعارة في قصيدة " رقيّة" تقول فيها:

تدلّـــت على الأفق أم الضـياء ملفّــعة باصفرار كئـيب

وقد لملمت عن صدور الهضاب وهـام التّلال ذيـول الغروب

وجــرّت خطاهـا رويـدًا رويــدًا وأومت إلى شرفات المغيب[1]

(جرّت خطاها) شبّهت هنا الشاعرة الشمس بالإنسان، حيث حذفت المشبه به (الانسان) ورمزت له بإحدى لوازمه (جرّ الخطى) على سبيل الاستعارة المكنية.

وهنا تصوير للحالة التي تشعر بها الشاعرة من تحطم نفسي ثقيل جعل الحياة تظلم في عينيها وتفقد كل بريق.

ب.الاستعارة التصريحية:

"وهي ما صرّح فيها بالمشبه به، أو أستعير فيها بلفظ المشبه به للمشبه"[2].

ومن أمثلة هذا النوع عند فدوى طوقان في قصيدتها " خريف ومساء":

هــي الروضة قـد عاثت بها أيدي الخريف

عصفت بالسّجف الخضر وألوت بالرفيف

تعس الإعصــار، كم جــارٍ على إشراقها

جــرّدتها كفّـه الرّعنــاء مــن أوراقـهــا[3]

في عبارة "السجف الخضر" استعارة تصريحية صرّح فيها بالمشبه به "السجف" وحذف المشبه " الأوراق".

أرادت الشاعرة أن تعبّر عن جمال الحياة وبهائها بخضرة الأشجار، كما شبّهت انتهاء الحياة وفنائها بالسجف المتساقطة التي عاثت بها أيدي الخريف، تقصد هن التغيير من الحياة الهنيئة إلى الحياة المليئة بالهموم والنّكدات.

[1] – فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص:113.

[2] عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص:176.

[3] – فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص:10.

وفي قصيدة "الصّخرة" التي تقول فيها:

أنظر هنا، الصّخرة السوداء شدّت فوق صدري

بسلاسل القدر العـتّي

بسلاسل الزمن الغــبّي

أنظــر إليها كيــف تطحـن تحــتها[1]

وظّفت الشاعرة الاستعارة التصريحية في عبارة " الصّخرة السوداء"، فصرّحت بالمشبه به " الصّخرة السوداء" وحذفت المشبه " قساوة الهموم"، فهي تشير إلى شدّة الحزن الذي يختلج في نفسيتها ، فهي قد أحسّت نفسها كأنّها مقيّدة بسلاسل لقساوة معيشتها.

4. الصّورة الكنائية:

اعتمد فحول الشعراء على الكناية وسيلة تصويرهم البياني، وقد أشاد بها البلاغيون القدامى وحتى المحدثين لأنها أداة رائعة في إجلاء الذّهن وجعله أكثر مرونة لفهم الحقيقة وإدراكها بشكل سلس، وتعتبر من فنون الأداء اللغوي الراقي وللكناية أنواع وأشكال كثيرة نذكر منها:

أ. الكناية عن صفة:

" ويراد بها الدّلالة عن صفة معيّنة"[2].

وقد ورد مثلها عند فدوى في قصائد عدّة نذكر منها على سبيل المثال في قصيدة "شهداء الانتفاضة" والتي تقول فيها:

رسموا الطـريق إلى الحيــاة

رصفوه بالمرجان ، بالمهج الفنيّة بالعتيق

رفعوا القلوب على الأكفّ، حجارة ، جمراً، حريق[3]

[1] – المصدر السابق، ص:192.

[2] – الشيخ على عبد الرّزاق، علم البيان وتاريخه، مكتبة الثقافة الدّينية، القاهرة ، ط1، 2004، ص:249

[3] – فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 540.

في هذه المقطوعة "رسموا الطّريق إلى الحياة" كناية عن الفكر الذّي يبذله المجاهدين في التخطيط وهم أيضًا من يعملون على تمهيد الطّريق، وهنا كناية عن صفة وهي مقارنة الفكر بالعمل وحبّهم للوطن وتعلّقهم بالكفاح لأجل سلامة هذا الوطن الذّي لأجلهم قدّموا أرواحهم.

وتذكر أيضا في القصيدة أيضا في قولها:

يطلع من غيابه الردى

في وجهه بشارة

وفي جبينه الفسيح نجمته تضيء

سيظل رضيع طول العمر[1]

وفي عبارة " في جبينه الفسيح نجمته تضيء" كناية عن صفة الإشراق والضياء على الرغم من غمرة الحرب ويأس العيش، إلاّ أنّ هناك يبقى بأن يتحقق النّصر ويشرق الغد.

وفي قصيدة " بعد الكارثة" تقول:

و اخلجتا! حتّام أهــواؤهم تغرقهم في لجّها الملتطم

هم الأنانيون ... قد أغــلقوا قلوبهم دون البـلاء الملم

لا روح يستنهض من عزمهم لا نخوة تحفزهم لا همــم[2]

وفي عبارة " قد أغلقوا قلوبهم" كناية عن صفة التقوقع عن النفس، أرادت الشاعرة أن تصوّر الحاقدين والكارهين لأرض فلسطين، فهي تنتابها الدهشة والحيرة أمام صمت الأمّة العربية حيال ضياع الجزء الأكبر من فلسطين.

[1] – المصدر السابق، ص:540.

[2] – المصدر نفسه، ص: 108.

كما وظّفت مثل هذه الكناية ف قصيدتها " من وراء الجدران" بقولها:

ألا كـــم براعـــم قلبي نمـتها لديك هنـا لعـنات القـدر
دوت تحت أصفادها وانحنت على ذاتهـــا أمـــلاً منتـــحر
كما انحطم النّاي واللّحن فيه حبيس فيما رفّ يوما بفهم
كذلك كانـــت تمـــوت وفيها نشيد الحياة حبـيس النّغم[1]

"انحطم النّاي" كناية عن صفة وهي غياب المؤنس الذي يهوّن هموم الحياة واشتداد درجة الحزن ،وقد أُعتبر النّاي وسيلة من وسائل التعبير عن المشاعر والتخفيف من الأحزان.

ب. كناية عن موصوف:

" يراد بها إفادة ذات الدّلالة على الموصوف"[2].

نجد هذا النّوع من الكناية في قصيدة " شهداء الانتفاضة" والتي تقول فيها:

رسموا الطـريق إلى الحيـــاة
رصفوه بالمرجان ، بالمهج الفنيّة بالعقيق
رفعوا القلوب على الأكفّ، حجارة، جمراً، حريق
رجموا بها وحش الطّريـــق[3]

إنّ عبارة "رفعوا القلوب" كناية عن موصوف وهو الألم الذي يجعلهم يبذلون الغالي والنّفيس في سبيل قضيتهم المتعلقة بحبّهم لوطنهم وتمسكهم بمعركتهم دفاعًا عن أرضهم.

وفي قصيدة " شعلة الحربية" تقول:

إرفعيها أنت يا مصر إرفعيها
للملايين الذين لم يزالوا ضامئين لينابيع الضّياء[4].

[1] – المصدر السابق، ص: 90.
[2] – الشيخ على عبد الرّزاق، علم البيان وتاريخه، ص: 253.
[3] – فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص:540.
[4] – المصدر نفسه ، ص:127.

وهنا عبارة "ينابيع الضياء" كناية عن موصوف وهي الحرّية التي اشتاقت لها مصر ، واشتاق لها المصريون والتي لطالما سعوا إلى تحقيقها وبذلوا كامل جهدهم لأجلها.

وهنا في قصيدة " خريف ومساء" تقول:

عصفت بالسجف الخضر وألوت بالرفيف

تعس الإعصار، كم جار على إشراقها

جرّدتها كفّه الرعناء من أوراقها

غريب، لازهر، لا أوفياء ، لا همس حفيف

ها هي الرّيح مضت تحسر عن وجه الشتاء

وعروق النّور ألت لضمور وانطفاء

الفضاء الخالد أربد وغشاه السّحاب.

استعملت الشاعرة هنا مجموعة من النايات " السجف الخضر"، "الفضاء الخالدة"، وهي كناية عن موصوف ، بحيث تدلّ الأولى على أوراق الأشجار المتساقطة ، ولقد جعلت الشاعرة مظهر الطبيعة العابسة الجرداء رمزًا لشعورها المعذب باقتراب لحظة الانتهاء. أمّا الثانية فهي تدلّ على السّماء الرّمادية التي اتّسمت بها فلسطين وألفتا وإعتادها الفلسطينيون بل باتت من مظاهر الحياة في فلسطين، فهي رمزًا لانتهاء الحياة وغروب العمر.

II.بناء الصورة الفنية الحديثة

1. الرمز:

تهتم البلاغة الحديثة بتوظيف الرّمز في النصوص الأدبية باعتبارها لونا من الصّور المكثّفة، فهو يحمل في إيحائه وتلميحاته كثيرًا من القيّم الجمالية، وقوّة التأثير في نفس المتلقي وذهنه[1].

وبتتبع الرّمز عند فدوى طوقان نجد دواوينها الأولى لا تكاد تخلو منه، وقد ظفرت جميعها منذ الديوان الأول بعدد من الرّموز، على خلاف ما ذكر "شاكر النابلسي" من أنّ دواوينها الثلاث الأولى خلت من الرّموز[2]، إلاّ أنّها لم تكن بالكم الذي توفرت عليه الدواوين الخمسة الأخرى، وتتميّز رموزها بالشفافية غير الموغلة في الغموض ، وتتمحور هذه الرموز حول مرموزات معيّنة هي: الوطن، الفدائي، العدو، الرمز الاجتماعي. إلاّ أنّنا نجد تكثيفا لرموز العدو و الاحتلال ، إذ بلغت أكثر من ثلثي إجمالي عدد الرموز الواردة في نصّها الشعري ومنها في خماسية العدو قصيدتان رامزتان، أوّلهما بعنوان "الطّاعون" تقول فيها:

يوم فشا الطّاعون في مدينتي

خرجت للعراء

مفتوحة الصّدر إلى السّماء

أهتف من قرارة الأحزان بالرّياح

هبّي وسوقي نحونا السّحاب يا رياح

وأنزلي الامطار تطهّر الهواء في مدينتي

وتغسل البيوت والجبال والأشجار

هبّي وسوقي نحونا السّحاب يا رياح

ولتنزل الأمطار!

---

[1] – محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص:5.

[2] – شاكر النابلسي، فدوى طوقان والشعر الأردني المعاصر ، الدار القومية للطباعة والنشر ، د ط، 1963، ص 85- 96.

ولتنزل الأمطار!

ولتنزل الأمطار! [1]

ونلمح رمزية القصيدة منذ العنوان وحتى النهاية، حيث ترمز للمحتل بالطّاعون، قارنت بين الرّمز والمرموز إليه نتيجة خبرتها الخاصّة، وقد استغلّت الطاقة المعنوية التي يلحقها الطّاعون من ألم وتدمير للبشرية وعذاب وفتك للدّلالة على ما يعانيه شعبها المحتل، لقد أفرز الرّمز لديها علاقة توافق بين الطّاعون والعدو، لاشتمال كل منهما على وسائل التّدمير النفسي ولمعنوي، وأبشع صور الخراب ، ممّا أنشأ المجاورة بين الرّامز والمرموز إليه ، فإذا نظرنا إلى الطّاعون رأينا المحتل. وإن رأينا المحتل وجدنا الطّاعون، لكن لابدّ من عمل لمواجهة هذا الطّاعون فلم تجد وهي العزلاء أن تخرج للعراء، وتدعو السماء فهي القادرة على تطهير الهواء من الطاعون، ولأنّها لا تجد من ينقذها من سكان الأرض تلجأ لعناصر الطّبيعة والتي بينها وبين الطّاعون حالة من التّوتر الرّمزي، فالطّاعون وباء لا يقضى عليه إلاّ بالتطهير وحين أتت الشاعرة بالطاعون لم تأت به كرمز منبت الصّلة ، بل أتت برموز جزئية تنطوي تحته وتتكامل معه، لخلق دلالة المطر رمز الخير والتّطهير، فأتت بمستلزمات مكافحة من الطبيعة بما يتساوق ومستلزمات مكافحة المحتل، من رياح وسحاب بما يحملان من التجهيز والإعداد للثّورة إلى نزول الأمطار رمز الثّورة والنّضال لتطهير الأرض من المحتل، والشاعرة تشير بطرف خفي إلاّ أنّ الطّاعون وهو مرض سريع الانتشار ، مثله مثل المحتل ، قد يصل لدّول العربية جميعا فتنبّههم لذلك لعلّهم ينتبهون.

والعدو الطّاعون هو نفسه الطّوفان حيث تقول في قصيدتها "الطّوفان والشجرة":

يوم الإعصار الشيطانيّ طغى وامتدّ

يوم الطّوفان الأسود

لفظّته سواحل همجيّة

[1] – فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص:326.

للأرض الطيّبة الخضراء

تتصادى بالبشرى الأبناء، هوت الشجرة !

والجذع الطّود تحطّم، لم تُبق الأنواء

باقية تحياها الشجرة[1]

هنا تستخدم الشاعرة الرّمز بفنيّة عالية على نحو يبرز قضية الصّراع بين " الطّوفان " رمز المحتل و "الشجرة الخضراء المثمرة" رمز الأمّة العربية ، لقد جاء الطّوفان مصحوبا بإعصار ممّا يزيد من قوّة اندفاعه وما يترتب عليه من خطر ولشدّته، جاء محمّلاً بتراب و فتام فكان أسودا، علاوة على مجيئه من سواحل همجية، وفي صورة مشحونة بعمق المأساة تجعل هذا الطّوفان المدمّر والمحمّل بالقاذورات والقادم من سواحل همجية وقد مجّته ولفظته بعيدًا عنها جعلته الشاعرة مقابلة الضحية "أرض طيبة خضراء" ممّا يدعوا للشفقة، إلاّ أن وصف الأرض بالطيبة والخضرة أخفي عليها حسنا وجمالاً وعطاءًا مع قدرة على مقاومته الشر المدمر، فتنبت الشجرة مرّة أخرى فتقول:

ستقوم الشجرة

ستقوم الشجرة والأغصان

ستنمو في الشمس وتخضرّ

وستورق ضحكات الشجر

في وجه الشمس

وسيأتي الطّير

لابد سيأتي الطّير

سيأتي الطّير

سيأتي الطّير

[1] – المصدر السابق، ص:375.

هنا ترد على أقوالهم:

صوت الشجرة

ستقوم الشجرة

والجذع الطود تحطم

لم تبق باقية

ستقوم الشجرة والأغصان[1]

وكما ذكرنا فإنّ الرّمز يخترق الحجب اللّغوية حيث أنّه في تعبيره عن الخصائص الفردية يتجاوز المعلوم إلى المجهول والواضح إلى المستتر، والثابت إلى العرضي، فهو ينفذ إلى تصوير ما لا يستطاع تصويره وإلى رؤية ما لا يرى، وكما تنمو النباتات بفعل عملية التمثيل الضوئي، كذلك الأمّة ستقوى وتعيد صلابتها بفعل شمس الحق.

ويرد رمزًا الطّوفان أكثر من مرّة في أعمال الشاعرة في قصيدتها " رسالة إلى صديق " حيث تقول:

الصّبر بها جزّ من قلبي أيام السبت

إذ يهجم طوفان الحوادث على الأرصفة على الإسفلت الجيش هنا وهنا وهناك يسد بقلبي شريانه

يملؤني ذلاً ومهانة

يطلع في جسدي شجرًا المقت

ومريئي يتصلّب حتى الموت[2].

وهي وان كشفت عن المرموز له حين قالت الجيش هنا ... إلاّ أنّ الرّمز يحمل في ثناياه بلاغة وقدرة على التعبير عن إحساس الشاعرة وفكرها ، وإن كان جمال الرّمز قائم بلا ريب على عمقه وعلى عظمة الفكر فيه، ولكنّ الوضوح أيضًا شرط أساسي واجب الوجود ملازم للإنتاج، ولو سلّمناه جدلاً أن لا عمق بلا رمز.

[1] – المصدر السابق، ص:375.

[2] – المصدر نفسه، ص: 530.

لنسلّم أيضًا أنّ الرّمز ينهار إذا فقد ميزة الوضوح، فالوضوح من أركان الفن، وعنصر ملازم لجماله.

ومن رموز العدو أيضًا " الأفاعي" وقد ورد في قصيدة " إلى صديق غريب" تقول فيها:

صديقي الغريب

لو أنّ طريقي إليك كأمس

لو أنّ الأفاعي الهوالك ليست

تعربد في كلّ درب

وتحفر قبرًا لأهلي وشعبي

وتزرع موتاً ونار[1].

في الأسطر السابقة ترمز الشاعرة للعدو بالأفاعي ، وهي حين تختار لأفاعي رمزًا له فما ذلك إلاّ لتوفر أوجه الشبه بين الأفاعي ، بخطرها وسرعة زحفها وبين العدو وخطره الزاحف ، لذا جعلته من الأفاعي الهوالك التي لا تقترب من شخص وتتركه سليمًا، لأنّ هدفها حفر القبور ونشر الموت، والشاعرة حين تجعل الموت والنّار زرعًا إنّما تريد بيان استمرار خطره الذي ينمو ويشتعل مع نمو النبات.

وإمعانًا في البؤس تجعل الصديق غريب، ليس من أهلها أو من وطنها ممّا يترك في النّفس جرحًا وانكسارًا ويرد رمز الأفعى في أكثر من موضع وفي جميعها المرموز إليه هو العدو.

وممّا تجدر الإشارة إليه أنّ معظم رموز الشاعرة الرّامزة للعدو وتحمل معنى الإمتداد والإنتشار والزّحف، فمن طوفان إلى طاعون، إلى أفاع إلى الليل الذي يعتبر أكثر الرموز التي وردت في نص الشاعرة وقد زاد عددها عن عشرين مرّة.

تقول في واحدة من خماسية الفدائيين (من مفكرة سجين مجهول مكان السجن) :

من الفجاج يطفح الظّلام عابسا صموت

والليل ناصبت هنا شراعه الكبير

[1] – المصدر السابق، ص: 373

لا زحف ضوء النجم واجد طريقه ولا

تسلل الشروق

ليل بلا شقوق

يضيع فيه الصّوت والصّدى يموت[1].

هنا نجد القصيدة تتلفع ببرودة الرمز منذ العنوان، فالسّجين المجهول هو رمز الكل فلسطيني سواء أكان يقبع حلف قضبان السّجون القسرية الضيقة، أم يقيم على أرض الوطن في سجن كبير سجّانه المحتل الذي يرمز له بـ (الليل ناصب شراعه الكبير) فكما الليل يغطّي الفجاج ويفرض ظلامه على كل من يدركه ، فكذلك العدو وينتشر ويعربه في ساحات الوطن وقدّسه علينا كل أمل في تنسم ضياء فجر الحريّة ، بل إنّه يخفق الصّوت وفي تراسل معطيات الحواس تجعل (الصدى يموت) حيث يتحوّل المحسوس إلى ما يشبه الفكرة في لفظ ذي إشعاع موحٍ وموسيقى تصويرية.

وفي المزج بين تاريخ الأدب العربي وبين الواقع الفلسطيني تكثّف الشاعرة في أسطر معدودة سلسلة من الرّموز التي تندرج دلالتها إلى الوطن والمواطن والمحتل في قصيدتها (كوابيس الليل والنّهار) تقول:

عنترة العبسّي ينادي من خلف السّور

يا عبل تزوجك العرباء وإنّي العاشق !

لا ترفع صوتك يا عنتر ويلي ويلي !

أنا ابن العمّ وعرق العين[2].

توّظف الشاعرة قصّة الحب العذري بين عنترة وعبلة بكل أبعادها النّفسيّة فتجعل (عنترة) رمز للفلسطيني الغيور العاشق لـ (عبلة) الأرض والوطن، وقد أفسد علاقتهما ذالكم الغرباء، لقد ماثلت الشاعرة بين معاناة عنترة في حب ابنة عمّه عبلة، ومعانة الفلسطيني المحروم من أرضه، بينما يرتع فيها

[1] – المصدر السابق، ص: 487.

[2] – المصدر نفسه، ص: 451.

الغرباء (المحتلون) في لغة حوارية درامية اكسبت النّص والتجربة الشعورية ثراء دلاليًّا كبيرًا، وقد أتت بأسلوب التوكيد (وإنّي العاشق) إضافة للجملة الإسمية (أنا ابن العم وعرق العين)، كأدلة وقرائن تثبت أحقيته بها، ولكن ما من مجيب، تمام كما تعامل القضية الفلسطينية باللامبالاة بحقوقها رغم ما تتسلح به من أدلّة، لكن في زمن قلبت به الحقائق أصبحت الضّحيّة ظالمة والقاتل مظلومًا يظل ابن الوطن خارجا عنه ينظر إليه من خلف الأسوار بينما المحتل يستوطنه ويرقد في رباه.

وفي قصيدة (لن أبكي) والتي قالتها في احتفال أقيم لها من قبل شعراء المقاومة محمود درويش، سميح القاسم، توفيق زياد، عند زيارتها لمدينة يافا، في هذه القصيدة ترمز للشعب الفلسطيني ، وقد تخطر أزمته، ونهض من كبوته، وعاد أكبر من قبل ترمز له بالحصان فتقول:

أحبابي حصان للشعب جاوز

كبوة الأمس

وهبّ الشّهم منتفضا وراء النّهر

أصيحوا بها حصان الشعب يصهل واثق النّهمة

ويفلت من حصار النّحس والعتمة

ويعدو نحو مرفئة على الشمس

وتلك مواكب الفرسان ملتمّة

تباركه وتفديه

ومن ذوب العقيق، ومن دم المرجان تسقيه

ومن أشلائها علفًا وخير الفيض تعطيه

وتهتف بالحصان الحرّ

عدوا نحو عين الشمس عدوًا يا حصان الشعب

فأنت الرّمز والبريق

ونحن وراءك الفيلق[1].

إنّ (حصان الشعب) الذي رمزت به الشاعرة للفدائي طليعة الشعب العربي الفلسطيني، هو مرتكز البناء الرمزي الذي تتخلف حوله القصيدة كلّها ، وقد راوحت الشاعرة بين الفدائي والحصان ، فاستعملته مرّة على المستوى الحقيقي ، وأخرى على المستوى الرمزي ورأت أنّ الحصان إذا كان كبا وتعثّر فإنّه جاوز مرحلة الهزيمة، ولكنّها ما لبثت أن انتقلت إلى المستوى الحقيقي، فصوّرت الفدائي متأهب للقتال على الضفّة الثانية لنهر الأردن وهو المكان الذي كانت تعسكر فيه قوّات الثورة، ثم عادت إلى المستوى الرمزي مسندة الصّهيل لحصان مواكب الفرسان (رمز جزئي) ، وهو مدد معنوي ومادي ، وتسقيه الثورة أغلى ما تملك، ذوب العفيف دم المرجان، وهما تعبيران استعارتان فيهما نكهة الرمز، وتستمر الشاعرة نسجًا على هذا المستوى فيقدم الفرسان من أشلائهم علفًا، إنّهم يقدّمون التضحيات ، الجسام، والعلف المدد زاد الحصان ، ليظل وقود الثورة مشتعلاً.

تستخدم الشاعرة الرمز بدلالات مختلفة فلم تجعل الرمز مقورًا على مدلول واحد حيث نجد عندها أكثر من رمز استخدم بمدلولين أو أكثر، مثال ذلك أنّها رمزت للعدو بالطوفان كما سبق وأن أشرنا من قبل ، وفي موقع آخر من نصّها الشعري ترمز به الثورة والمقاومة الفلسطينية فتقول في قصيدتها (النّورس ونفي النّفي):

تنمو لبذرة في قلب الموت

ينفجر الصبح من الظلماء

الآن عرفت

وأنا أسمع ركض الخيل، سباق الموت على الشطآن

كيف إذا جاء الطّوفان

[1] – المصدر السابق، ص: 394.

تغتسل الأرض من الأحزان[1]

توّظف الشاعرة في الأسطر السابقة رمز الطّوفان للدّلالة على الثورة والنضال بعد أن ألحقته بمجموعة رموز من (تنمو البذرة من قلب الموت) رامزة بها إلى فكرة الثورة التي انبثقت من وسط الازمة والحصار، متبعة إياه بسطر شعري يحمل نتائج هذه الثورة (ينفجر الصّبح من الظلماء) في إشارة إلى بزوغ فجر الحرية التي تدحر الاحتلال وتورد في سطرين شعر بيّن الدلائل على صحّة ما تقول، والذي يؤيده صوت ركض الخيل والتسابق للشهادة وفي استفهام غير حقيقي تتساءل (كيف إذا جاء الطوفان؟) وتتبعه بالإجابة (تغتسل الأرض من الأحزان) محملة بدلالات الفرح والابتهاج، فالثورة والنضال سيتوجان بالنّصر والتّحرّر

لقد نجحت الشاعرة في توظيف رموزها بشكل أكسب التجربة طاقات إيحائية وأبعاد تكشف عن رؤيتها لمعاناة شعبها ووطنها

ويظلّ نصّ الشاعرة عنيًّا بالرموز التي تحتاج لبحث مستقل يجمع تواشيح قطبي رموزها الجابذة والنابذة

2. الأسطورة:

قبل أن نتطرق إلى مواضيع الأساطير في ديوان فدوى طوقان، سنذكر ما المقصود بالأسطورة، فالأسطورة: هي قصّة تقليدية من عالم غير موجود (متخيّل) وزمن غير معروف، ولمؤلف مجهول، وأبطالها خياليون، وهم رجال وحيوانات وآلهة وأرواح ومخلوقات فوق الطبيعة، وتفسّر الأسطورة نشأة ومعاني المعتقدات والأعراف والظّواهر الطبيعية، أو أيّة حقائق أخرى يعجز أفراد المجتمع

[1] – المصدر السابق، ص: 495.

عن تفسيرها[1].ومن أمثلة هاته القصص أسطورة سيزيف لتي وظّفها الشاعرة فدوى طوقان في قصيدة الصخرة) والتي تقول فيها:

أنظر هنا، الصّخرة السوداء شدّت فوق صدري

بسلاسل القدر العتّي

بسلاسل الزمن الغبيّ

أنظر إليها كيف تطحن تحتها

ثمري وزهري

تحتنا مع الأيام ذاتي

سحقت مع الدنيا حياتي

دعني فلن تقوى عليها

لن تفك قيودي أسرى

سأظل وحدي في إنطواء

مادام، سجّاني القضاء

دعني، سأبقى هكذا

لا نور، لا غد، لا رجاء

الصّخرة السوداء ، ما من مهرب

[1] – أحمد زغب، الأدب الشعبي، مطبعة مزوار، الوادي، ط1، د ت، ص:13.

ما من مفر

عبثا أزحزح ثقلها عنّي

بنسياني لنفسي[1].

لا نجد رموزًا أسطورية واضحة، بينما مأساة الإنسان مع هذه الصّخرة قد تعود بنا إلى أسطورة " سيزيف" الذي ارتكب أفعالاً أغضبت الآلهة فتعرّض لأنكر أنواع العقاب حيث أجبره زيوس على صعود الجبل بصخرة ضخمة وما يصل قمة الجبل حتى تتدحرج الصّخرة إلى الأسفل وهكذا استمرت معاناة "سيزيف" إلى ما لانهاية فقد حاولت الشاعرة أن تربط بين قصّة هاته الأسطورة ومعاناتها التي دامت طويلاً والمتمثلة في تدمير الصهيون لأرضها فلسطين والمعاناة التي دامت طويلاً مثلها مثل معاناة "سيزيف" مع الصّخرة.

ولقد وجدنا في هذا الديوان أسطورة أخرى من الأساطير الفرعونية القديمة وهي أسطورة " إيزيس" و "أزوريس" بحيث جسدتها الشاعرة في قصديتها " نبوءة العرّافة" والتي تقول فيها:

لملمته شلوا فشلوا

باقة من الزّهر أسلمتها إلى الرياح

وقلت يا ريح

هذي شظاياه بذّريها

في السفوح والفتن

وفي السهول في ثنايا الغور

في مسارب النّهر

[1] – فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص:192.

خذيه وأنثريه عبر كل ساحة الوطن[1]

تتحدّث الشاعرة في هذه القصيدة عن الشهداء الذين يصبحون رمزًا للثورة ، فتصوّرت الشهيد كيف فعل فيه الصهيون، وكيف تمزّقت أشلائه، فهي تقوم بجمع تلك الأجزاء الممزّقة من جسده وتسلّمها للرّياح التي مثلتها بشخص استلم الشظايا، ليبذرها في كل أنحاء الوطن لتنبت الثورة ويكون نثر أشلاء الجسد وكأنّه استلهام لأسطورة إيزيس وأزوريس الفرعونية التي بها توزّعت أشلاء جسده وتمّ بعثه مرة أخرى.

وهكذا حال شهداء الثورة .

إنّ الشاعرة وقد لجات إلى هذا التصوير المجسد، لتقدم لنا فكرة استمرار الثورة رغم الضحايا والتضحيات.

كما نجد في قصيدة " شعلة الحريّة" أسطورة جلجامش والتي تقول فيها:

فجّريها هذه الأعماق كل السر فيها

وأرفعي الشعلة يا مصر ارفعيها

إنّها سرّ البقاء

هي مهما أخمدوا أنفاسها . أو أطفأوا أقباسها

هي مهما مرّغوها هي مهما ارخصوها

سوف يبدو وجهها الحرّ مهيب الكبرياء[2].

[1] – المصدر نفسه، ص: 440.

[2] – المصدر السابق، ص: 127.

لا يشتمل النّص على أسماء شخصيات أسطورية مثل " أديب، عشتار، تموز، أدونيس ... الخ) ، غير أنّ روح القصدة توحي ببعض الظّلال الأسطورية من خلال الإصرار على الكفاح لبلوغ الهدف وهذا ليخلد ذكراه ويجعله مثار إعجاب الأبطال بحيث أصرّ على البحث عن الخلود فذهب إلى النبي نوح فقال له: يوجد هناك عشبة في قاع البحر لو حصلت عليها لخلدت في هذه الدنيا وصل إليها بعد ألم وجروح لكن في عودته سرقت منه أفعى تلك العشبة فخسر جلجامش الخلود متيقنًا وحزينًا أنّ مصير الإنسان الفناء ، وهنا حاولت الشاعرة أن تربط بين إلحاح وإصرار جلجامش على الخلود وإصرار الشعب المصري على رفع شعلة الحريّة.

3. القصّة الشعرية:

تعدّ القصّة الشعرية ضرب من ضروب الشعر، وتحتوي على عناصر رئيسية تتألف عادة منها وهي: الموضوع، الشخصيات، الحوار الي فيه تتعقد الأحداث ثم الوصول في الأخير إلى حلّها وتكمن القصة الشعرية عند فدوى طوقان في قصيدتها " الصخرة " والتي تقول فيها:

أنظر هنا، الصّخرة السوداء شدّت فوق صدري

بسلاسل القدر العتّي

بسلاسل الزمن الغبيّ

أنظر إليها كيف تطحن تحتها

ثمري وزهري

تحتنا مع الأيام ذاتي

سحقت مع الدنيا حياتي

دعني فلن تقوى عليها

لن تفك قيودي أسرى

سأظل وحدي في انطواء

مادام، سجّاني القضاء

دعني، سأبقى هكذا

لا نور، لا غد، لا رجاء

الصّخرة السوداء ، ما من مهرب[1]

وكما تقول في القصيدة نفسها:

إنّي هنا، ما من مفر

ويهبّ طيف الصّخرة السوداء ممسوخ الصّور

عبثا أزحزحها

سدى أبغي الهروب فلا مفر

كم حبست في أرض الشقاء

أشتق إكسير العزاء

من شقوة السجناء أمثالي

ومن أسرى القدر

فولجت ما بين الجموع

[1] – فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 192.

حيث السياط تأزّ، تهوى فوق قطعان البشر

فوق الظهور العارية

فوق الرّقاب العانية

حيث العبيد مسخرون

تدافعوا رمزًا رمزًا

من كل منسحق غرق بالدّمع ، بالدّم ، بالعرق

بقيت ألتمس العزاء من الشقاء، ولا مفر

فالصّخرة السوداء لعنة

ولدت معي لتظلّ محنة بكماء تلحقني

يتابع ظلّها خطوات عمري[1]

تصوّر هذه القصيدة قصّة الانسان في هذه الحياة بإيحاء رمزي يهيمن عليه الطابع المأسوي، والإطار المكاني لهذه القصّة هو الوجود الإنساني كلّه وإن كان مختزلا، هاهنا في حياة الشاعر ومجتمعه الخاص، وزمن القصّة هو الزمن الإنساني برمّته، والحوادث تتمثل فيما يواجهه الإنسان من مآسي وهموم وعذابات في هذه الحياة إلى جانب السرد والوصف اللذين يتّسمان بصدق التّصوير وعمق التعبير كما نجد قصّة شعرية أخرى في قصيدة " شعلة الحرّية" التي تقول فيها:

هبة الله السّخية

هذه الشعلة إرث البشرية

ارفعيها أنت يا مصر إرفعيها

للملايين الذّين كم حنى أعناقهم ذل السنين

إرفعيها للملايين للذّين لم يزالوا ضامئين لينابيع الضياء

[1] – المصدر السابق، ص: 192.

الضياء السّمح يهمى في سخاء

إرفعيها لهمو ... للملايين على الدّرب فأفق الدّرب داج معتم

فجرى الأعماق كل السرّ فيها

فانتفاضات الشعوب وانطلاقات الشعوب

كلّها تكمن فيها[1]

وتقول أيضا في هذه القصيدة:

هي مهما مرّغوها، هي مهما أرخصوها

سوف يبدو وجهها الحرّ مهيب الكبرياء

للملاين الذين عشقوها من قرون وقرون

سوف تبدو خال المحن من زرايا الوطن

سوف تبدو من ثنايا المعركة

ودخان الموت يلتف جبالا جبال

والقرابين بساحات النضال

يطرقون الباب، باب الأبديّة

وبأيديهم تراب المعركة

التّراب الطّيب الطّاهر روّاه الفداء[2].

يبدو البناء المعماري للقصيدة وكأنّه قائم على أساس قصّة شعرية تروي كفاح الملايين في سبيل نيل الحرّية التي عشقوها من قرون وقرون بعد اغتصبها منهم دهورًا طويلة.

وتبدأ القصّة بحمل شعلة الحرّية وخوض الكفاح المقدّس من أجل هدم جدران الظلام وتحطيم كافّة القضبان إلى غاية الوصول إلى نهاية الكفاح بطرق باب الحرّية، باب الأبديّة.

[1] – فدوى طوقان، الاعمال الشعرية الكاملة، ص: 127.

[2] – المصدر نفسه، ص:127.

❖ **صور الطبيعة:**

تعدّ مظهر من مظاهر التصوير الفنّي الذي بلجأ إليه الشاعر في نقل تجربته الشعرية وذاك لما تحمله من دلالات متعددة بأشكال مختلفة، فعالم الطبيعة على حد قول ابن عربي: "صور في مرآة واحدة بل صورة واحدة في مرايا مختلفة"[1].

كانت الطبيعة ولا تزال مصدرًا أساسيًا للخيال ، أهم العناصر الفاعلة في القصيدة، تتفاعل كما لو أنّ التوتر الذي يبدو عليها هو نفسه نافذات الشعر، فدوى طوقان في بعض قصائدها خلعت مشاعرها على الطبيعة، محاولة بذلك تجسيم مشاعرها فامتزج شعورها بالطبيعة وبرزت جمالية فنّها ونجد هذا الامتزاج يتضح جليًّا في جل دواوينها وفي العديد من القصائد نذكر منه:

قصيدة نداء الأرض

تمثل أرضًا نمته وعذّته

من صدرها الثّري شيخًا وطفلاً

وكم نبضت تحت كفّيه قلبًا

سخيًّا وفاضت عطاءًا وبذلًا

تمثل وهو يلوب انتفاضاً

ثراها إذا ما الربيع أهلاً

وماج يعينه كنز السنابل

يحضنه الحقل خيرًا مطلاً

ولاح له شجر البرتقال

وهو يرفّ عبيرًا وظلاً[2].

[1] – عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، د ط، 1998، ص:283.

[2] – فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 120.

في الصورة الفنيّة في هاته الأبيات تستوحي كأنّها من عناصر الطبيعة التي توهج الابداع الفنّي، بحيث كانت ترى أنّ أرضها بمثابة الأم التي تفيض عليها بالخيرات دون مقابل بم تقدّمه لها في فصل الربيع من خيرات وكنز السنابل في الحقل وشجر البرتقال.

كما تستعمل الشاعرة مظاهر الطبيعة وتصوّرها تصويرًا عناصرها حية فاعلة بإضفاء عنصر الحركية عليها فهي ليست جامد بل كيان حي لأنّها لا تنقلها مباشرة كما تفعل ألة التصوير بل تمزجها بعواطفها ومشاعرها، كما جاء ذلك في قصيدتها "رقيّة" والتي تشكو فيها واقعها المرير متطلعةً لنفس الوقت إلى غدٍ أفضل، حيث تصوّر نفسها في أيّام صباها وهي بين أحضان الطبيعة، أم الضياء، الهضاب، التلال، الليل، الثلج ... حيث اشتاقت إلى تلك الأيام الجميلة وحنّت إليها لما لقيته في زمانها من مرارة العيش، حيث تقول:

تدلّت عن الافـق أم الضّـــياء ملفــعّة باصفرار كئيــب
وقد لملمت عن صدور الهضاب وهــام التّلال ذيـول الغروب
وجــرّت خطاهـا رويـدًا رويــدًا وأومـت إلى شرفات المغيب
فأطبقنا دون ريحــاب الوجــود وأغرقــته في الظلام الرّهيـب
وعش للــدّجى مهـجات نبض شوق الحياة يوهج اللّهيــب
واخرى تلاعــب ثلج السنـــين بها فخبت في حنايا الجنون[1]

ونجدها أحيانًا تخلع مشاعرها على الطبيعة محاولتنا بذلك تجسيم مشاعرها يتألّف شعورها مع الطبيعة وتشكلان شيئًا واحدًا، فترسم لنا بذلك صورة فنيّة راقية الجمال والإبداع في قصيدتها "عاشق موته":

تخطفني الرؤيا مع ابتسامة الصباح
أراه طائر يطير
يهجرني قبل الأوان

[1] – المصدر السابق، ص:113.

يفلت من يدي في

دوامة الرّياح

يدافع الرياح ثم يهوي

من مشارف الكفاح

وتفتح الصّخور ساعديها

جدولي حرير

تلقف طائري الذي يطير

يهجرني قبل الأوان

لقلبها الحيّ العتيق

يا شجر المرجان عرشت غصونه

على جوانب الطريق

أعشق موتي مواسم الفداء والعطاء

أعشق موتي تحت ظلّك المضرج الغريق[1]

تنتقل هنا الشاعرة لتصوّر الفدائي بطائر تمتلكه، ولكنّه يهجرها قبل الأوان وكأنّها أمّه، وقد طار من العيش قبل أوانه وهذا يعني قوّته واندفاعه ، فالصورة في هذه الأبيات تستمد نبضات من عناصر الطبيعة التي تدخل في الخلق الفنيّ، حيث شخصت شجر المرجان الذي يتميّز بحمرة لونه فكأنّ الأشجار أخذت لونها الأحمر لأنّها رويت بدماء الشهداء، فحينها هوى هذا الطائر عائدًا إلى حضن أمّه الأرض لينمو الشجر وتعرش الغصون على جانبي الطريق، فموته ليس موت فناء ولكنّه موت عطاء ونداء، وهي عناصر ساهمت في تركيب هذه الصّورة الفنيّة البديعة التي جمعت عناصرها ونسقتها في مشهد فنّي واحد، معبرةً بذلك على أنّ دماؤهم لن تذهب هدرًا وإنّما نصنع حياة جديدة.

[1] – المصدر السابق، ص: 424.

خـــاتـمة

رغم أنّ الطريق صعبة وشائكة المسالك، إلاّ أنّ ما يهون علينا تلك الصعوبات هو الفائدة المرجوة من ورائه، وبالفعل كان هذا حالنا مع بحثنا، إذ على الرغم من كل المعاناة إلاّ أنّنا خرجنا منه بنقاط مهمّة، منها ما يتعلّق بالصّورة الفنيّة وأنماطها والدّور الذي تلعبه في الأثر الأدبي عن طريق التفاعل والانسجام الحاصل بين مكوناتها الأساسية المتجسدة في المبدع والمتلقي والعمل الأدبي ومنها ما هو متعلّق بالشاعرة فدوى طوقان وكيف استطاعت أن توظّف الصّورة الفنيّة بأنواعها في تجربتها الشعرية المعاصرة ، ومن أهم نتائج البحث:

1- خضوع الصّورة الفنيّة قديمًا وحديثًا لعدّة اعتبارات، انعكست بالدّرجة الأولى على طبيعتها منها السياسية، الاجتماعية، الفنيّة... الخ.

2- الصّورة في القديم لم تتجاوز الحسّي والمادّي.

3- تحوّل مفهوم الصّورة من مفهوم قديم يضمّ الصّورة الجزئية التي تمثلت في الأشكال البلاغية من استعارة وتشبيه إلى مفهوم يضمّ إلى جانب القديم أشكالاً جديدة تمثلت في الإيحاء والرّمز والأسطورة...

4- الصّورة الفنيّة في القديم وليدة الانفعال والخيال.

5- يقال عنها هي لغة النّص والجسد الذي يربط بين هدف الشاعر الذي تسعى إليه وبين القارئ، وتنطوي تحت المعاني والأحاسيس والأفكار .

6- تتميّز الصّورة الشعرية بخصائص فنيّة متعددة ممّا يجعلها أساس القصيدة، وكذلك تتجلّى أهميتها في أنّها أهم عوامل تحقيق الوحدة الفنيّة للقصيدة لأنّها تعمل على جمع الخيط الشعري وتجسيده في لوحة فنيّة معبّرة عن مشاعر الشاعر وانعكاس الواقع في نفسه.

7- تعتبر الصّورة الفنيّة من أهم الوسائل التي تميّز بين لغة الشعر ولغة النثر، وعمق الصورة و جمالياتها لا يمكن أن تعرف بمعزل عن نفسيّة الشاعرة وظروفها الاجتماعية لأنّها تعبير عن نفسيتها وهي الفكرة أو القضية التي تريد أن توصلها الشاعرة للقارئ.

8- طغيان الصّورة النّفسية القديمة على شعر فدوى طوقان، إذ نجدها في معظم قصائدها تركّز على البيان وأنواعه، واتخذته معيّنًا في توصيل أفكارها لعدّة اعتبارات ذاتية وموضوعية أملاها المقام.

9- تدرك شاعرتنا الكبيرة دمّها وروحها وبقايا أعقابها وحصيلة ثقافتها العربية والعالمية والتي تختزنها في ذاكرتها، وبعدها استوعبت من ثقافات الدنيا ما استوعبت من أجل أن يكون شعرها بصورة عامّة رسالة حق ورسالة صدق وسلام لأبناء البشرية كافة.

10- فدوى طوقان شاعرة متعدّدة المدارس، تميّزت برقّة الشعور واحساسها الجميل بالمنثور، وقد اتّخذت من الشعر سلاحًا للوطن تدافع وتصوّر، وتثير الحماس والثورة ، فجاءت أبياتها من صميم ذاتها وإن لم تتقيّد بقافية فقد أطلقتها صرخة ترسل في المدى وتثير الهمم وتدفع نحو الكفاح.

11- استعملت الشاعرة التشبيه بغرض إشباع المتلقي من رذاذ التجربة الشعرية وتحقيق ما يصبو إليه.

12- توظيف الشاعرة للصّورة الاستعارية التصريحية كان بسيطًا واعتمدت اعتمادا كبيرًا على الاستعارة المكنية المناسبة وأسلوبها الشعري.

13- زيّنت فدوى طوقان ديوانها بالكنايات التي أضفت عليه أثرًا بليغًا راقيًا وأثرًا جماليًّا متميّزًا.

14- الأسطورة على علاقة وثيقة بالرمز باعتبار أن الأسطورة مزج للخيال بالواقع والرّمز تعبير غير مباشر.

وختامًا ما يمكن القول بأنّه لا تعارض بين الصّورة الفنيّة في القديم والحديث إذ فكرنا بمنطق التراكم، أمّا إذا فكّرنا بمنطق الخصوصية، خصوصية الثقافة العربية الشعرية، فإنّ هذا التعارض الظاهري قد تحوّل إلى تكامل.

وآخر قولنا أن الحمد لله على ماهدانا إليه فلا اعتصام إلاّ بهدايته ولا توفيق إلاّ بفضله ، ويبقى البحث مفتوحا لكل طالب لمن أراد التعمّق أكثر في هذا الموضوع.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

I. المصادر

القرآن الكريم

1. ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، د ط، بيروت.
2. أبو العلاء المعرّي، سقط الزند، دار الصابر للطباعة والنشر، بيروت، 1976م.
3. أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تج: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت ط2، 1984.
4. أرسطو، فن الشعر، تر: محمد شكري عباد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.
5. الجاحظ: عمرو بن بحر، الحيوان، تج: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ، د ت.
6. صلاح عبد الصبور، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1972.
7. فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
8. فدوى طوقان، رحلة جبلية رحلة صعبة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط2، 1985.
9. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار العلم، بيروت، ج2، د ط، د ت.
10. مجد الدين بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، الجزء2، مادة (ق، ص)، دار العلم للجميع، د ط، بيروت، لبنان، د ت.
11. محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، د ط ، د ت.
12. محمد بن جرير الطبري، جامع البيان في تفسير القرآن، سورة آل عمران الآية 41، جامع المعاجم، شركة العريس للكمبيوتر، د ط، د ت.

II. المراجع

1. ابراهيم امين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر على الجارم، دار قباء للطباعة والنشر،د ط، د ت.

2. ابراهيم بن عبد الرحمان الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996.

3. أحمد الحوني، بدوي طبانة، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لضياء الدين ابن الاثير، دار النهضة، مصر، الفجالة، القاهرة.

4. أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1967.

5. أحمد حسين الزيّات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة ، ط2، 1973.

6. أحمد زغب، الأدب الشعبي، مطبعة مزوار، الوادي، ط1، د ت.

7. أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القادر الجرجاني، منهجا وتطبيقا، دار طلاس للدراسات والترجمة والسفر، دمشق، ط1، 1986.

8. أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف ، القاهرة،ط3، 1984.

9. أمل التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، الناشر المركزي الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، ط1، 2005م.

10. آمنة بلعلي، الرمز الديني عند رواد الشعر العرب الحديث،(السباب ع الصبور، خليل الحاوي، أدونيس)، رسالة ماجستير ، جامعة الجزائر، 1989.

11. أنور الجندي، خصائص الأدب العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

12. بدوي طبانة، البيان العربي (دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية ،كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ط2، 1958م.

13. بطرس البستاني، محيد المحيط (قاموس عربيي مطلوب(، مكتبة لبنان ، بيروت،،د ط، 1998.

14. بن عبد الله أحمد شعيب، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية، دار بن حزم، ط1، 1409هـ - 2008م، الجزائر العاصمة.

15. جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، ط1، 1992.

16. جاسم محمد عبد العبود، مصطلحات الدلالة العربية(دراسة في ضوء على اللغة الحديث)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1428،1هـ - 2008م.

17. حسني عبد الجليل، علم البيان بين القدماء والمحدثين، دراسة نظرية وتطبيقية، كلية الآداب، جامعة خلوان، ط1، د ت.

18. حمدي الشيخ، جدلية الرومانسية والواقعية في الشعر المعاصر، كلية الادب، ط1، 2005م.

19. الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1975.

20. خليل أحمد خليل، مضمون الاسطورة في الفكر العربي، دار الطباعة ، بيروت، ط3، 1986.

21. رينيه ويليك وآخرون، نظرية الادب، تر: محي الدين صبحي، دار النشر ، بيروت، ط3، 1985م.

22. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث(ومقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية)، دار النهضة العربية، بيروت ، لبنان ط1، 1949.

23. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر، ط مجددة، بيروت، 2003.

24. شاكر النابلسي، فدوى طوقان والشعر الأردني المعاصر، الدار القومية للطباعة والنشر، دط، 1963.

25. الشيخ علي عبد الرزاق، علم البيان وتاريخه، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2004.

26. صالح بن حمادي، دراسات في الأساطير والمعتقدات الغيبية، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، د ط، د ت.

27. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الادبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1992.

28. عاطف جودة نصر، الرمز الشعبي عند الصوفي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، د ط، 1998.

29. عبد الرحمان صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، د ط، 1986م.

30. عبد الرحمان عن حبنكة الميراثي، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها، ج1، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط1، 1416هـ - 1996م.

31. عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، د ط، د ت.

32. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1978.

33. عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، د ط ، 1989.

34. عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري(رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، دار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر مصر، د ط، د ت.

35. عز الدين منصور، دراسات ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف للطباعة، ط1، بيروت، 1980.

36. عزيزة مريدن، القصة الشعرية في العصر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط ، 1974.

37. علي أحمد سعيد أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار البحث، وزارة الثقافة، د ط، د ت.

38. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري(دراسة في أصولها وتطورها)، دار الاندلس، بيروت، ط3، 1983.

39. علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان المعاني والبديع، دار المعارف، د ط، لبنان، د ت.

40. علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الادب، ط1، 2003.

41. عمرو فروج، هذا الشعر الحديث، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

42. فتحية إبراهيم صرصور، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان- دراسة وتحليل- ملتقى الصداقة، غزة، فلسطين، 1426هـ -2005م.

43. محمد الطاهر اللاذقي، المبسط في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، ط2، د ت، بيروت.

44. محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984.

* محمد غنيمي هلال:

45. الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط7، د ت.

46. النقد الادبي الحديث، دار العودة، د ط، بيروت، 1986.

47. محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية لنشر الكتاب، الجزائر، ط2، 1984.

48. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، د ط، بيروت ، لبنان، د ت.

49. محي الدين محمد، محاولات في تحليل التجربة الشعرية، مجلة الشعر، 1965، د ط.

50. مرسي الصباغ، القصص الشعبي العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، د ط، د ت.

51. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1981.

52. نضال صالح، النزوع الاسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، د ط.

III. المجلات والدوريات:

1. راجي الأسمر، الموسوعة الثقافية، علوم البلاغة، دار الجيل، د ط، بيروت.

IV.الرسائل الجامعية:

1. سعد مردف، البناء الفني في شعر إيليا أبو ماضي القصصي، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، باتنة، 2005.
2. مشري بن خليفة: بناء القصيدة في النقد العربي الحديث، رسالة مخطوطة معدة لنيل شهادة الماجستير، الجزائر، 1994/1993م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
البسملة	
الآية	
شكر وتقدير	
مقدمة	هـ، و، ز، ح.
مدخل (نبذة لحياة الشاعرة فدوى طوقان)	07
1- المولد والنشأة	11
2- صفاتها	15
3- ثقافتها	16
4- أعمالها الشعرية والنثرية	19
5- تكريمها	21
الفصل الأول: الصورة الفنيّة بين القديم والحديث	
أولا: الصورة الفنيّة في القديم	22
1. تعريفها (لغـة و اصطلاحا)	22
2. مفهوم الصورة عند القدماء	23
3. أنواعها الجزئية	25
أ. التشبيه	26
ب. الاستعارة	30
ج. الكناية	37
4. مصادرها	41
5. خصائصها	42
ثانيا: الصورة الفنيّة عند المحدثين	44
توطئة	44
1. تعريفها	46

2. أشكالها التكاملية	46
أ. الأسطورة	46
ب. الرمز	51
ج. القصة الشعرية	55
3. مصادرها	61
4. خصائصها	64
الفصل الثاني: بناء الصّورة الفنيّة في شعر فدوى طوقان	
I. بناء الصورة الفنية القديمة	75
توطئة	75
1. الصورة البلاغية	77
2. الصورة التشبيهية	77
أ. التشبيه البليغ	77
ب. التشبيه المرسل	79
3. الصورة الاستعارية	81
أ. الاستعارة المكنية	81
ب. الاستعارة التصريحية	83
4. الصورة الكنائية	84
أ. الكناية عن صفة	84
ب. الكناية عن موصوف	86
II. بناء الصورة الفنية الحديثة	88
1. الرمز	88
2. الاسطورة	96
3. القصة الشعرية	100
❖ صور الطبيعة	104
الخاتمة	107
قائمة المصادر والمراجع	111

فهرس الموضوعات	118