وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر – سعيدة–

كلية الاداب و الفنون و اللغات

قسم الادب العربي

شعبة : دراسات أدبية

تخصص : أدب عربي

مذكرة لنيل شهادة ليسانس في الادب العربي

الموسومة بـ:

الصورة الشعرية بين القديم و الحديث

اعداد الطالبتين :

✓ لخضاري الزانة

✓ عبد العالي امال

اشراف الأستاذة:

– مسلم خيرة

السنة الجامعية: 1440–1441 هـ/ 2019–2020 م

الإهداء

إلى من قال الله فيهما " وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا"

الى اغلى و اعز ما املك في الوجود

- **والداي تاج رأسي عبد القادر و فاطمة (اطال الله عمريهما)**
- **أخي الاكبر : محمد " حفضه الله "**
- **أخواتي الثلاث "حفظهن الله "**
- **أخي الاصغر : رضوان " حفضه الله"**
- **و الى روح جدتي" رحمها الله "**
- **الى كل من عائلة : لخضاري – بالقناديل – بوداحرة .**
- **الى كل صديقاتي و احبتي في الحياة.**
- **الى كل من وسعتهم ذاكرتي و لم تسعهم مذكرتي .**

قال تعالى " وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ "

وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم « من لم يشكر الناس لم يشكر الله »

الحمد لله الذي لا ينسى من ذكره ولا يضيع من شكره الحمد لله الذي لا يخيب من قصده

الحمد لله الذي يجزي بلاحسان احسانا و بالصبر نجاة و غفرانا

الحمد لله الذي بعزته و جلاله تتم الصالحات

نغتنم هذه الفرصة لنعترف بصنيع كل من رافقنا منذ بداية مشوارنا

الدراسي حتى نهايته.

كل معلمينا و اساتذتنا بجميع الاطوار التعليمية كل القائمين على كلية الاداب و الفنون و اللغات

كل الاساتذة المحترمين على رأسهم الاستاذة المؤطرة " مسلم"

كل طلبة الاداب و الفنون و اللغات

خاصة فرع " الادب العربي "

وشكرا

مقدمة

تتباين المناهج النقدية الحديثة من حيث إن لكل منها إجراءاته ومستوياته التحليلية، ولكنها تلتقي في جذر مشترك هو اللسانيات التي ت تمت المناهج النقد أسسا علمية و موضوعية، والأسلوبية- باعتبارها تحليلا لغويا- ترتكز على اللسانيات شرطها الموضوعية، وموضوعها الأسلوب مما يجعلها علما وصفية تحليليا ينافي معيارية البلاغة.

وبحسبان الصورة الشعرية مصطلحا جديدا من المصطلحات النقدية التي أولاها النقاد المحدثون أهمية كبيرة متجاوزين المفهوم التقليدي للصورة المحصور في علاقة المعنى الحقيقي بالمعنى المجازي ، فإن الإشكالية في هذا البحث هي محاولة الوصول إلى المفهوم الأسلوبي للصورة الشعرية .

ومن هنا كانت هذه الظاهرة موضوع بحثنا تحت عنوان "الصورة الشعرية بين القدامى و المحدثين"، وتعد الصورة الشعرية موضوعا ذا أهمية كبيرة كونه موضوعا مطاطا يتعدى الظاهرة الأدبية إلى غيرها من المعارف والعلوم ، ولهذا فقد اتخذ منه الشعراء وسيلة يمتطونها للوصول بأشعارهم إلى المعاني التي يريدونها وهذا ماذهب اليه خليل حاوي في شعره ولأن الشاعر يواجه في الكثير من الأحيان مواقف ولحظات يعجز فيها لسانه عن الجريان فيلجأ إلى إشارة رمزية يعبر بها عن مواقفه وأفكاره .

ولعل من بين أهم الأسباب التي دفعتني إلى اختياري لهذا الموضوع هو الرغبة في تناول هذه الظاهرة الأدبية نظرا لأهميتها في الساحة الأدبية، إضافة إلى قيمة الشاعر خليل حاوي في الساحة الأدبية والفكرية ، هذا الرجل الذي حمل على عاتقه مهمة الدفاع عن أمته العربية ، حيث ساهم بشعره في البعث العربي، وكيف لا وهومن دفع حياته ثمنا لقضيته التي آمن بها .

وقبل الخوض في هذا الموضوع لابد من طرح مجموعة من الأسئلة تكون لنا دليلا في بحثنا، ولعل السؤال الذي يتبادر إلى ذهن كل باحث هو هل تعد الصورة الشعرية جديدة أم هي متجذرة في الشعر العربي ؟، وكيف وظف خليل حاوي الصورة في شعره ؟

وقد واجهتنا مجموعة من الصعوبات أثناء تناول هذا الموضوع لعل أهمها اتساع الموضوع وتشعبه وضيق الوقت إضافة إلى قلة المراجع التي يتناول الشاعر خليل الحاوي.

ومن أجل معالجة الظاهرة تم اعتماد المنهج التحليلي والمنهج الوصفي لكونهما القادران على ذلك أما بخصوص تقسيم البحث فقد قسم إلى مدخل و فصلين وكان المدخل إلى موضوع البحث أما الفصل الثاني فكان تحت عنوان الصورة الشعرية بين القدامى و المحدثين، وقد تم التطرق في الفصل الثالث الى تعريف بالشاعر إضافة إلى جانب من حياة الشاعر . والصورة الشعرية في شعر خليل الحاوي وختمناه بخاتمة توج تعملنا في البحث .

المدخل

المدخل: الإطار المفاهيمي للبحث

أولا- مفهوم الصورة الشعرية

أ- المفهوم اللغوي للصورة

1. المعنى الأول

2. المعنى الثاني

ب- مدلول الصورة في القرآن الكريم والأحاديث

ج- المفهوم الاصطلاحي للصورة

ثانيا: الوظيفة الشعرية للصورة

أ- الصورة خلق جديد للغة

ب- الصورة تميز الشعر عن النثر

ج- الصورة عماد الشعر الأول

تمهيد:

يعد المصطلح في التراث النقدي من أهم القضايا التي واجهت النقاد منذ القديم، وخاصة من حيث تحديد المصطلح، وهي بحد ذاتها مشكلة خلقت تضاربا في إدراك المفاهيم الحقيقية للألفاظ، ولعل من أهم المصطلحات التي شاع ذكرها في مجالات النقد والأدب الحديث والمعاصر مصطلح الصورة الذي برز بمفهومه النقدي في أوربا في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

وعلى الرغم من أن هذا المصطلح حديث في تراثنا، إلا أنه رسم طريقه إلى نقدنا الحديث عن طريق التأثر الحاصل بين ثقافتنا العربية والثقافة الغربية. إن هذا التأثر لا يمنع من أن بداياته وجذوره تعود إلى تراثنا النقدي العربي القديم. إلا أننا لا نجد المصطلح بتلك الصياغة الحديثة في تراثنا والتي تنظر إلى الصورة الفنية على أنها نشاط خلاق يثري حساسية ويعمق الوعي الانساني، ولكننا مع ذلك نجد مشاكل وقضايا يثيرها المصطلح الحديث وإن اختلفت طريقة العرض والتناول وتميزت جوانب الاهتمام والتركيز.

فمصطلح الصورة له امتداد في تراثنا العربي، وإن اختلفت مجالات وميادين توظيف هذا المصطلح. إلا أننا نجد بعض التداخل في تلك المفاهيم.

وقبل أن نبدأ في عرض تلك المفاهيم القديمة لابد لنا أن نبدأ بمفهوم الصورة في اللغة وفي الاصطلاح.

أولا: مفهوم الصورة الشعرية

أ– المفهوم اللغوي للصورة:

قبل البدء في دراسة المفاهيم المختلفة للصورة وجب أن نقف على المفهوم اللغوي لكلمة "صورة" والتعريف بها، ولكي تتمثل معاني هذه اللفظة وتجسيد مفاهيمها ومدلولاتها المختلفة، أن نلمس أصول أحرفها وصيغ اشتقاقها في بعض المعاجم اللغوية العربية.

فابن فارس في مطلع حديثه عن الصورة يقول: "الصاد والواو والراء كلمات كثيرة متباينة الأصول، وليس هذا الباب باب قياس ولا اشتقاق له.[1]

جاء في لسان العرب: "الصورة في الشكل ، والجمع صور، وصور، وقد صوره فتصوره، وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي والتصاوير والتماثيل

ومهما تكون طبيعة أصول واشتقاقات هذه الكلمة، في المتفق عليه أن لفظة "صورة" اسم مصدر من فعل رباعي، وورد مصدره قياسا لصيغة تصوير وفعله يفيد التأثير في الشيء والشيء يتقبل التأثير إذا قيل في اللغة (وقد صوره فتصور).[2]

ولكي تتضح لنا معاني المادة ومفاهيمها المتنوعة والمختلفة، علينا بالبحث عن معنى فعلها الثلاثي "حيث وردت صيغة الفعل الماضي الثلاثي للمادة أجوف، عينه في الماضي ألف وفي المضارع ياء، ودار في معناه، ومدلوله إحدى أخوات كان بمعنى يفيد التحول والتغيير فيقال: "صار الماء ثلجا أي تغير من حالة السائلة إلى حالته الصلبة وتغير من شكل إلى شكل أو هيئة أخرى". [3]

[1]- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج3، دار الفكر للطباعة والتوزيع، مصر، ط2، 1969، ص 319.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مج7، دار احياء التراث العربي ، بيروت، لبنان، ط3، 1999 ، مادة (صور)، ص 438.

[3]- حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987، ص08.

وانطلاقا من هذا فمادة "الصاد والعين الجوفاء والراء" تحمل في الأصل البنية الأساسية للفعل، ومن هذه البنية يتفرع الفعل الرباعي (صير، صور) فالفعل "صير" معناه جمع الأشتات ولملمتها ثم جعلها كيانا حيا متحدا، فأما الفعل "صور" فإنه يستوي معينا للفظة تصور، وهذه اللفظة قد جرت في الكثير من النماذج والنصوص العربية فرعان من المعاني:

1- المعنى الأول:

يقول ابن سيدة صاحب "معجم المحكم والمحيط الأعظم": "الصورة في الشكل والجمع (صور – وصور – وصور) بضم الصاد وكسره وفتحه، والشكل في هذا المعنى يقتصر على ظاهر الشيء من غير التوغل للكشف عن لبهوجوهره".[1]

ومثال ذلك ما نقله "الجوهري" صاحب معجم الصحاح عن الكلبي في قوله تعالى: " يوم يوم ينفخ في الصور فتأتون أفواجا""[2]

ويقال هو جمع صورة: مثل بسر وبسرة أي ينفخ في صور الموتى.

2- المعنى الثاني:

خص الوجه من الإنسان ففي حديث أبي مقرن: "أما علمتم أن الصورة محرمة"أراد بالصورة الوجه وتحريمها المنع من الضرب واللطم.

وبديهي أن هذا المعنى يمثل الإنسان كله، ذلك لأن الوجه جزء يدل مجازا على الجسم الحي جميعه، وفي يقينها أن هذا المعنى للصورة قد حررنا من الانزواء في حد ظاهر الشيء والانحباس في قشرته، و يجعلها دالة على الجسم

[1]- ابن سيدة، المحكم والمحيط الأعظم، معهد المخطوطات الجامعية للدول العربية، ج1، ط1، 1388ه/1958م، ص 380.
[2]- سورة النبأ، الآية 18

والروح، في البسط لمدلول الصورة في نظر الذين يرونها دالة على ألفاظ النص ومعناه ومؤدية عن شكله ومضمونه معا".[1]

ب– مدلول الصورة في القرآن الكريم والأحاديث:

وردت مادة (صور) في آيات الذكر الحكيم ستة مرات، مرتين بصيغة الماضي وهما: (صوركم) في قوله تعالى:" الله الذي جعل لكم الأرض قرارا و السماء بناء فأحسن صوركم و رزقكم من الطيبت ذلكم الله ربكم فتبارك الله رب العالمين"[2]

– (صوراكم) في قوله تعالى " ولقد خلقنكم ثم صورنكم ثم قلنا للملئكة اسجدوا لادم فسجدوا إلا إبليس لم يكن من الساجدين».[3]

– مرة بصيغة المضارع (صوركم) في قوله تعالى"هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء لا إله هو العزيز الحكيم" [4]

وفي هذا دلالة على أن التصوير يكون بمعنى الايجاد على صفة معينة أو نوع معين. [5]

– ومرة بصيغة الفاعل (المصور) في قوله تعالى: هو الله الخالق البارئ المصور له الأسماء الحسنى يسبح له، ما في السموات و الأرض وهو العزيز الحكيم " [6]

[1]- كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي،

[2]- سورة غافر، الآية 64.

[3]- سورة الأعراف، الآية 11.

[4]- سورة آل عمران، الآية 06.

[5]- إبراهيم عبد الرحمن الغنيمي، الصورة الفنية في الشعر العربي، مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط11996، ص 05.

[6]--سورة الحشر، الآية 24.

ومعنى كلمة المصور الموجود على الصفة التي يريد .[1]

– ومرة بصيغة الجمع" صوركم" ، ومرة بصورة المفرد لقوله تعالى: في أي صورة ما شاء ركبك"[2]

ولهذا قال المصور أي الذي ينفذ ما يريد إيجاده على الصفة التي يريدها.

ووردت أحاديث عن النبي صلى الله عليه وسلم اشتملت على معاني الصورة والتصوير منها ما رواه أبي العباس رضي الله عنه أن النبي المصطفى عليه السلام قال: من صور صورة في الدنيا كلف يوم القيامة أن ينفخ فيها الروح و ليس بنافخ""[3]

وقد أورد البخاري حديثا آخر عن أبي مسعود رضي الله عنه عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: "إن أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون ".[4]

والمقصود بالمصورين، الذين يصورون أشكال الحيوانات التي تعبد من دون الله يحكونها بتخطيط أو تشكيل عالمين بالحرمة قاصدين ذلك، هكذا فإن مادة (صور) زودت المعجم اللغوي بمدلول يتسع في طبيعته ووسيلته وموضوعه وغايته كل الاتساع.

ومن هنا فقد صارت هذه المادة منبتا المصطلح في الدراسات النقدية العربية الأصلية.

[1]- بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص 5.

[2]- سورة الانفطار، الآية 08.

[3]- صحيح البخاري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1415ه، ص 733.

[4]- المصدر نفسه، ص 789.

ج- المفهوم الاصطلاحي للصورة:

الصورة الفنية تفوق بكثير اللغة التعبيرية المباشرة، فهي تكشف في كثير من الأحيان عن طبيعة التجربة.

ويعرفها عز الدين إسماعيل:

"أنها تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع".[1]

والفكرة الكامنة لا يمكن أن تظهر إلا من خلال تركيبة بذاتها لها طبيعتها الخاصة، هي التي نسميها "الصورة". [2]

كما يعرفها بأنها الشعر المستقر في الذاكرة... وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء، وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصورة في الشعر أو الرسوم أو من ثم نقول:

"قيمة الصورة لا تبدو في قدرتها على عقد التماثل الخارجي بين الأشياء، واتخاذ الصلات المنطقية بينها، وإنما قدرتها في الكشف عن العالم النفسي للشاعر والمزج بين عاطفته وطبيعته.

وإذا كانت الصورة "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"

كما يقول (سي يدي لويس) فإنها لا تحلق في الأجواء الفنية إلا بجناحي الخيال الذي لا يملك قدرة سحرية عجيبة على التأليف بين المتناقضات".[3]

وأخطر ما يتضح فيه الجانب النفسي للشاعر هو تكوينه للصورة إذ "في النهاية تحمل طابع الرؤية الداخلية للوجود". [1]

---

[1]- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، الإسكندرية، 1981، (ط.4)، ص 70.

[2]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية-، المكتبة الأكاديمية، 1994، (ط.5)،

[3]- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ت)، ص 59- 97.

ثانيا: الوظيفة الشعرية الصورة

أ– الصورة خلق جديد للغة:

لا شك في أن الاهتمام الخاص الذي يعيره الشعراء والنقاد للصورة، يدفعنا إلى موافقة أحد الشعراء الغربيين عندما يعلن أن الشعر الحديث يسير على قائمتي الصورة.[2]

تتحرر اللفظة في الشعر من قيود المعنى المعجمي لتصبح فقط رهينة الأصوات الموسيقية التي تتألف في تركيبها، وعندما تمسها الصورة تحررها من علاقتها النحوية القواعدية لتدفعها في علاقات جديدة لا تأخذ بعين الاعتبار إلا المستلزمات الموسيقية الخفية للعبارة.[3]

تنفخ الصورة حياة جديدة في الكلمة، فتبعثها من عالم الأموات حيث كانت مدفونة ومكثفة بمعانيها الاصطلاحية خلال قرون من الزمن، فتردها الصورة إلى

الطفولة، وتسكنها المفاجأة والدهشة وتقر مدلولاتها من الجوامد فرار ذوات الجناح" تتجه اللفظة بعد ذلك، وبعد أن تكون قد تحررت من كل أعباء الماضي، نحو المنطلق اللاانهائي، فتكسب عددا لا متناهيا من المعاني والدلالات ولكن دون أن تكون رهينة أي معني بمفرده، تصبح نقطة انطلاق للنفس وليس نقطة وصول للعقل فلا يطمئن هذا الأخير إلى بلوغ أبعادها.

وهكذا تنجذب اللفظة التي تحررها الصورة نحو ألفاظ أخرى خضعت هي بدورها للمصير نفسه، فتدخل كلها في عملية تحالف وتألف مفاجئة وصادقة.

---

[1]- داود أنيس، رواد التجديد في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والإعلان، الجماهيرية العربية الليبية، (د.ت)، (د.ط)، ص 70.

[2]- عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، دار الرائد بيروت لبنان 1982، ص 330.

[3]-- المرجع نفسه، ص 330.

التشكل مجتمعة لغة صورية، أو لغة بكر تنشأ من اللفظة ولكنها تقود إلى ما هو أبعد منها بكثير، هذا هو سحر الصورة الشعرية وسرها، لأن الشاعر في النتيجة لا يضيف ألفاظا جديدا إلى اللغة، وإنما ينحصر قاموسه بالألفاظ المعروفة من كل الناس والمستهلكة أحيانا كثيرة من جراء الاستعمال الدائم وهذا دليل على كيميائية الصورة يقفل ريفيردي "الألفاظ هي لكل الناس، وعلى الشاعر أن يخلق منها ما لم يتمكن غيره من خلقه".[1]

يبدو من خلال ذلك إذا أن الشعر هو ينبوع الحياة الدائم، الذي ينعش اللغة ويحيها، والصورة بشكل خاص هي إكسير الحياة في هذا الينبوع لأنها وحداثتها تحرك كل الطاقة اللغوية وتعيدنا من جديد إلى أصل الإنسان الناطق.

تفجر الصورة الشعرية اللغة من الداخل، وتقطع الخط المستقيم الذي يخطه الكلام العادي بين المرسل والمرسل إليه، ويضطرب بالتالي المفهوم المعجمي للغة

كوظيفة تعبيرية عن الفكرة، وكوسيلة تواصل بين البشر تتجسد من خلال الكلام والكتابة.

وأينما تحل الصورة تظهر طريقة جديدة للتعامل مع اللغة لأنها تحولها عن نهجها الدلالي العادي وتزيد على قدرتها الدلالية خاصة الإيحاء".[2]

ب– الصورة تميز الشعر عن النثر

من خلال هذا التحول الذي يطرأ على اللغة يتعمق الشرح بين الشعر والنثر، ونسارع هنا ونشير إلى أن استعمالنا للفظة نثر يختلف عما اتفق على تسميته بالنثر في النقد القديم، فإذا قصد به الكلام المرسل الذي لا يخضع للوزن والقافية في الماضي، فالمقصود به هنا هو الكلام العادي غير الموحي، والذي يشكل المعيار في الكتابة ويصبح النثر مرادفا عند ذلك الكتابة العلمية بينما يقترن الشعر بالكتابة الفنية الجميلة.

[1]- صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية - الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 31

[2]- الصبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص 31

والدافع إلى اعتماد هذا التقسيم الشائع في كتب النقد الحديث في الغرب كما في النقد العربي الحديث، يعود إلى أن الصورة الشعرية التي هي موضوع دراستنا، تظهر في الكتابة الفنية يقطع النظر عن التقسيم التقليدي للنثر والشعر، من هنا نعتبر أن الكلام أو الكتابة، ترتكز إما على الصورة، ويكون لنا الشعر أو الكتابة الفنية وإما على التعبير المعياري، ويكون لنا النثر أو الكتابة العلمية.

تنحصر قدرة الجملة في الكتابة المعيارية أو النثر على تعيين، بينما تختص في الكتابة الفنية أو الانحرافية وبالتالي في الشعر بقدرتها على الإيحاء، وكل معنى معين هو محدود، بينما كل ما هو إيحائي لا محدود ومطلق، ولا ينحصر بزمان أو بمكان.

الجملة في الكتابة المعيارية مهمة محدودة عليها القيام بها، هذه المهمة تقتضي المعنى المحدد من المرسل إلى المرسل إليه ، فهي شبيهة بإبرة مغناطيسية متجهة نحو المعنى الذي ينقل المعنى الذي هو الشمال بالنسبة إلى العقل، بينما الجملة في الشعر هي كإبرة تتجاذبها الأعاصير فتتجه اشعاعاتها في كل الاتجاهات، ويخلص الناقد جان كوهين في كتابه "بنيانية اللغة الشعرية" إلى النتيجة نفسها تقريبا، عندما يحاول تحليل الفرق القائم بين الشعر والنثر، فيرى أن الوظيفة العادية للغة العقلية هي وظيفة إدراكية بينما وظيفة اللغة الشعرية هي "انفعالية" أو "شعورية و بعد أن يركز على أهمية الصورة كعامل وحيد في التفريق بين كلتا الوظيفتين.

يستعمل للدلالة على هذين النوعين من التعبير لفظتي "التعيين والتضمين"، فالمعنى التعييني هو الذي ينتج عن الوظيفة الإدراكية للغة، بينما المعنى التضميني أو الإيمائي، ينتج عن الوظيفة الانفعالية، ويؤدي كل ذلك إلى النتيجة التالية وهي: أن وظيفة النثر إدراكية تعيينية بينما وظيفة الشعر انفعالية تضمينية.[1]

ج– الصورة عماد الشعر الأول

[1]- صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية - الأصول والفروع، ص 32- 33.

نستنتج مما ذكر أن الشعر يكتسب أهميته ودوره ومعناه من الصورة الشعرية لأنها هي التي تعطي الألفاظ المؤلفة للغة، قدرتها الإيحائية في الدلالة "فتظهر القصيدة التي تتألف من كلمات لا تثير إلا معنى واحدا، مسطحة، ولا تؤثر كقصيدة، بينما الكلمات التي مستها الصورة تغدو ينبوعا لا ينصب بالإمكانيات الدلالية والصوتية.

إن هذا الدور الذي تلعبه الصورة في الكتابة الفنية، يسقط كل الطروحات التي تعيد كل الفرق بين النثر والشعر إلى الوزن فقط، مع العلم أن الوزن لم يكن يوما وحده علامة الشعر، حتى عند قدامى بن جعفر الذي يحدد الشعر بأنه قول موزون مقفى يدل على معنى "(ا)، فهو يشير إلى وجود قول موزون ومقفي، ولكنه لا يدل على معنى، فلا يمكننا بالتالي أن نسميه شعرا، فدوره كان مقترنا بدور الصورة الشعرية، لأنهما يشكلان معنا على حد قول روجيه كايوا "العنصرين المكونين للشعر واللذين يفصلانه عن النثر، كذلك نرى أن الكلام على الوزن كان مصحوبا بالكلام على الصورة في معادلة جوردان التي يشير فيها إلى الفرق بين الشعر والنثر وهي:[1]

الشعر = النثر + (أ) + (ب) + (ج)

النثر = الشعر – (أ + ب + ج)

الرموز (أ) (ب) (ج) هي الميزات الخاصة التي تتميز بها اللغة الشعرية وهي الوزن والقافية والصورة الشعرية، ونلاحظ في الوقت نفسه ثبات الصورة

وتقديمها على سواها في كل الكلام على الشعر الحديث وهذا ما دفع "كابوا" إلى القول: "في الشعر الحديث أصبحت القصيدة أضحية في سبيل الصورة".[2]

[1]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مطبعة بريل - لندن، 1956، ص 53.

[2]- صبحي البستاني مرجع سابق الذكر، ص 34.

لقد تجاوز الشعر الحديث الأوزان واستبدلها بالإيقاع كردة إلى الأصول، أصول أوزان شعرية، كذلك القافية فهي لم تبقى محافظة على وحدتها، هذان العنصران المساعدان، لا يشكلان كيانا مستقلا، بحيث أنهما لا يحولان بوجودها وحدة النص إلى شعر، فهما ضروريان لبلوغ الصورة كمالها وذلك من خلال خلقهما "نغما داخليا هو موسيقى الصور ولكنهما ليسا كافيين، وباجتماع هذه العناصر كلها، الإيقاع، القافية، والصورة، تضمن خلود الشعر "لأن هذا الأخير يضمن من خلال البيت الشعري ثباته وديمومته، ومن خلال الصورة عدم نفاذه".

بما أن الإيقاع والقافية هما في خدمة الصورة ، تصبح هذه الأخيرة المادة الأولى لحياة الشعر، إن ارتباط الشعر بالصورة هو ارتباط وجودي، وعندما توجد الصورة يوجد بالضرورة الشعر، وعندما يوجد الشعر تظهر تلقائيا الصورة. [1]

لقد أدى الميل الواضح للصورة وتقديم الصورة إلى ارتفاع بعض الأصوات محذرة من هذا الانجراف، ومن هذه الأصوات ما نقرأه لأدونيس إذ يقول: "يجب أن نحتفظ فيما يتعلق بهيمنة الصورة على القصيدة هيمنة مطلقة وكلية، فعظمة الصورة وألويتها مشروطتان ببقائها وسيلة لكشف البهاء في رؤية القصيدة... ومن هنا لا يجوز أن نبحث في الشعر عن الصورة بحد ذاتها، وإنما عن الكون الشعري فيه، وعن صلته بالإنسان والعالم والكشف عنهما" ولكن دعوة أدونيس إلى النفاذ.

من خلال الصورة والكشف عن اللون الشعري للشاعر، لا يتنافى مع دورها الرئيسي في القصيدة على العكس تماما.

[1]- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط3، 1983، ص 65.

فهو يؤكد ويثبت قدرتها الكاشفة وفي مطلق الأحوال تبقى الصورة عصب الشعر الحي، لأنها قادرة على قيادة القارئ بفضل طاقتها الإيحائية، إلى دخول عالم القصيدة، وبالتالي عالم الشاعر، وربما كان دورها الممتاز هذا وراء إعلان إيزو باوند "أنه من الأفضل أن يخلق الإنسان في حياته صورة واحدة من أن يكتب مؤلفات ضخمة.[1]

[1]- صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع - ص 34- 35.

الفصل الأول: الصورة الشعرية بين القديم والحديث

أولا: الصورة الشعرية في النقد القديم

أ- عناصر الصورة عند القدماء

ب- خصائص الصورة عند القدماء

ثانيا: الصورة الشعرية عند المحدثين

أ- عناصر الصورة في النقد المعاصر

1. الرمز التراثي

2. الرمز الخاص

3. الرمز الطبيعي

4. الأسطورة

ب- خصائص الصورة الحديثة

ثالثا: أهمية الصورة الشعرية

أ- الصورة الشعرية في النقد الحديث

ب- الصورة الشعرية عند الرومانسيين

ج- الصورة الشعرية عند الرمزيين

د. الصورة الشعرية عند السرياليين

الشعر ليس عالما مسطحا يتمكن منه القارئ دون عناء إنه عالم سحري جميل يموج بالحركة والألوان ...الشعر عالم لا يعترف بالحدود، والأبعاد المنطقية، إنه عالم التخطي والتجاوز والسعي وراء المطلق للإمساك به وتجسيده في التجربة الشعرية بواسطة الكلمة والإيقاع والرمز والصورة، إنه صياغة جمالية للإيقاع الفني الخفي الذي يحكم تجربتنا الإنسانية الشاملة، وهو بذلك ممارسة للرؤية في أعماقها وهو مغاير للنثر الذي قوامه العقل والمنطق والوضوح ويؤدي وظيفة إبلاغية مباشرة.

والشعر في حقيقته لا يقوم بنقل دلالات ومعاني مباشرة، كما أنه لا يعكس ظواهر المادة وانما يحاول استنباط الجوهر النابض في قلب الأشياء المادية بواسطة الكشف بالحدس لا الكشف بالفكر، والشاعر يضفي على هذه المعاني كثيرا من السمات والخصائص الشعرية مبتعدا بذلك عن الواقع الحرفي إلى الواقع النفسي فنجده يعبر بالإشارة والرمز والإيحاء.

وصفوة القول أن الفكرة هي صورة عقلية للتجربة وذلك بتوظيف الأدوات الشعرية وعلى رأسها الصورة التي تمثل جوهر التجربة الفنية والتي نجدها تتردد في الكتابات الحديثة بحيث أنه أصبح من الممكن القول بأنه لا يوجد باحث يتصدى لدرس الشعر ونقده دون أن تكون الصورة ذروة عمله وسنامه وجوهر بحثه ولبابه[1]

ويكاد يكون هناك إجماع على صعوبة إيجاد تعريف شامل للصورة، فللوصول إلى معناها – الصورة ليس باليسير الهين ومن قال ذلك، فقد احتجبت عنه أسرار اللغة وجمالها المكنون المستتر وروحها المتجددة النامية وذلك لأسباب.

[1]-عبد الحميد هيمة، الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 55- 56.

أولا: الصورة عند القدماء

على الرغم من أن الصورة الشعرية مصطلح حديث انتقل إلى النقد العربي عن طريق التأثر بالمذاهب الغربية خاصة المذهب الرومانسي الذي يركز كثيرا على جانب التصوير في الشعر فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح القديم يرجع إلى بدايات الوعي للخصائص النوعية للفن الأدبي إلا أننا لا نجد المصطلح بتلك الصياغة الحديثة في تراثنا[1]

وليست الصورة شيئا جديدا فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وأخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في استخدامه للصورة[2].

وبما أن الشعر قائم على التصوير منذ القدم فيلزم أن يكون النقاد القدامى قد عرفوا الصورة على نحو من الأنحاء، لأن دراسة الصورة الشعرية قد رسخت في جذورها في الموروث من البحث البلاغي والنقدي العربي.

لكننا نجد من النقاد من ينفي عن النقد القديم معرفة صورة، وهو ما يتناقض مع الدراسات الجادة والتي أثبتت أصالة نقدها ونقدنا في معالجة قضايا الصورة.

يقول جابر عصفور: "على أن ما بذلته من جهد في هذا السبيل يقصد دراسة الصورة في النقد القديم، جعلني اقتنع اقتناعا عميقا بأن قضية الصورة في الموروث النقدي العربي مشكلة جوهرية تحتاج- لا إلى دراسة واحدة فحسب بل العديد من الدراسات الدقيقة المتخصصة.

وبذلك نجد أن دراسة الصورة ترسخت في هذا التراث العربي مبحثا متكاملا صدر عن الفكر العربي في تمثل الشعر نشاطا اجتماعيا، وصناعة ماهرة وحلل عناصر الشعر ووازن بينه وبين التصوير، ثم حلل بناء الصورة

[1] -كامل حسن البصير، بناء الصورة الشعرية في البيان العربي، ص 539.

[2] -إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، لبنان ط1، 1996، ص 193.

بالإشارة إلى مادتها وما يقع في هذه المادة من نقش وتزيين وأشار إلى مصادرها في الذهن ومدى تأثيرها في المتلقي"[1].

ولقد تحدث الكثير من النقاد القدامى عن الصورة، لكن استعراض كل ما قاله النقاد القدامى أمر يطول، مما يجعل الحديث مقصورا على اثنين من كبار النقاد وهما: الجاحظ وعبد القادر الجرجاني، كما انتبهوا إلى الإثارة اللافتة التي تحدثها الصورة في المتلقي، والتفتوا نوعا ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر باعتباره إحدى خصائصه النوعية التي تميزه عن غيره وقدموا مفاهيمهم المتميزة التي تكشف عن تصورهم الخاصة لطبيعة الصورة وأهميتها ووظيفتها.

وسنحاول أن نعرض أبرز الصور القديمة:

كما يقول **الجاحظ** (**200**هـ): "ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير الألفاظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير "[2]

ونفهم من هذا أن الجاحظ كان قادرا على تحديد ما يريده فالشعر– عنده – صناعة ونوع من النسيج المترابط، وجنس من الأجناس، الشعرية القائمة على التصوير، ويبدو أنه يقصد بالتصوير صياغة الألفاظ، صياغة صادقة تهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسيا، وتشكيله على نحو صوري، أو تصويري، لذا يعد التصوير الجاحظي خطوة نحو التحديد الدلالي للمصطلح الصورة[3].

[1] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الشعرية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، ص 175.

[2] الجاحظ ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، لبنان، ج3، ط3، 1969، ص 131 - 132.

[3] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص21.

ومن هنا فقد عالج نقدنا القديم كما يظهر في مقولة الجاحظ السابقة قضية الصورة الشعرية حسب ظروفه التاريخية والحضارية – فقد راح نقادنا القدامى من منطق تكديس الأتباع يحيطون عالم الشعر بهالة من الطقوس المبهمة المشربة بروح العداء للجديد، والمستوحاة من العرف القبلي ذي النزعة المتطرفة في فهم شعائر الحياة فأحضرت قبل هذه النزوة بعد الدواس الطويل على تقنين الشعر بما سمي بعمود الشعر[1] والذي يحدده المرزوقي في سبعة مبادئ وهي :

1- شرف المعنى وصحته.

2- جزالة اللفظ واستقامته.

3- الإصابة في الوصف.

4- المقاربة في التشبيه.

5- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.

6- مناسبة المستعار منه للمستعار له.

7 – مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينها [2]

ونجد قدامة بن جعفر قد حذى حذو الجاحظ حيث قال: "إن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيم أحب وأثر من غير أن يخطر عله معني يروم الكلام فيه، إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية

[1] عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث قسنطينة (الجزائر)، ط1، 1986، ص 40.

[2] عبد الحميد هيمة، الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 63- 64.

والشعر فيه كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها مثل: الخشب للنجارة والفضة للصياغة"[1].

وهكذا جعل جعفر بن قدامى الشعر صورة للمعاني، والمعاني هي مادة الشعر، وإبداع الشاعر وإنما يتجلى في الشكل واللفظ، أما المعاني فلا يخطر عليها منها شيء إذ لا علاقة بجودة الشعر ولا نعيبه.[2]

والمعروف أن **قدامة بن جعفر** قد حرر في مجال معايير تقويم الشعر طرفين أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة، وحدود ما بينهما تسمى الوسائط ونجدها أيضا عند الناقد العربي "بن سلام الجمحي" فيرى أن للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائد أصناف العلم والصناعات[3].

وهذه العبارة بلا شك توثق عبارات الجاحظ السابقة التي أشارت إلى أن الشعر صناعة وأن هذه المفاهيم المتعددة كانت متوفرة بين يدي التراث العربي الأصيل.

والمهم أن الصورة طبقا لتحديد قدامة بن جعفر الوسيلة أو السبيل لتشكيل المادة وصوغها، شأنها في ذلك شأن غيرها من الصناعات ولعل ما يهمنا هو أن ما حدده قدامة من مفهوم الصورة بدا امتداد للتصوير الجاحظي، فبقي بمنأى عن التغيير، ولم يضف إليه ما يقر به من حدود المصطلح.

والأخر ملاءمة معاني الشعر بمبانيه حيث يقول **ابن طباطبا**: "فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صناعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة متجلية لمحبة السامع والناظر بعقله إليه... يسوي أعضائه وزنا، ويعد أجزائه تأليف ويحسن صورته إصابة [4]".

ومما نلاحظه في تعريف ابن طباطبا للصورة أنه ركز على الصورة الحسية.

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 65.

[2] إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي، متال ونقد، ص 11.

[3] كامل حسن البصير، بناء الصورة الشعرية في البيان العربي، ص 32.

[4] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص 95.

ولقد توقف علماء البلاغة العرب بشكل عام وابن رشيق بشكل خاص، عند وجه بلاغي وجدوا فيه تفوقا على سواه، هذا الوجه هو من نوع الاستعارة، ولكنه حمل أسماء متعددة في مؤلفاتهم، فكانوا يسمونه أحيانا "الإشارة وأحيانا أخرى "المماثلة" أو "التمثيل" (من فعل مثل بمعنى شبه مع الدلالة على التشخيص)

يقول **ابن رشيق**: (المتوفى سنة 456هـ): والإشارة من غرائب الشعر وملحه وبلاغة عجيبة، تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، الحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملا، ومعناه بعيد عن ظاهر لفظة"[1].

إن هذا الوجه البياني بما يحمله من عناصر مطابقة لمفهوم الصورة الشعرية، يظهر لنا إلى حد بعيد، مدى تأثير علماء البلاغة العرب زمن ابن رشيق بهذا النوع من التعبير بواسطة التلميح والتمثيل، ولكنهم لم يتمكنوا من سبر أغوار هذا الوجه، ولا من تحليل جوهر تكوينه وتركيبه.

أما أبو **هلال العسكري** (المتوفى سنة 395هـ) فيذكر الصورة في كلامه على تحديد البلاغة يقول: "وإذا قلت: بلغ، أفاد ذلك أنه صار إلى حال يؤدي فيها المعاني حق تأديتها في صورة مقبولة"[2] ثم يعطف على عبارة "الصورة المقبولة" قوله: "العبارة المستحسنة" معتبرا أنهما الشرطان الضروريان لنجاح الشكل الشعري، ولكي يظهر دور الصورة في الكتابة الأدبية الجميلة يضيف: "ولا يتكل الشاعر فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره إياه، ولا يغره ابتداعه له، فيساهل نفسه في تهجين صورته، فيذهب حسنه ويطمس نوره، ويكون فيه أقرب إلى الذم منه إلى الحمد [3] وبالرغم من تأكيد العسكري على دور الصورة في تجميل المعنى أو تهجينه مهم كانت قيمته بحد ذاته،

[1]ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1985، ص 302.

[2]أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص14.

[3]-المرجع نفسه، ص 76.

فإنه لم يشرح لنا كيف يمكن أن تكون الصورة مقبولة ولا العبارة مستحسنة وانما اكتفى بالوصف المجمل دون تفصيل أو تعليل.

ويعترف **ابن خلدون** (المتوفى عام 808هـ) أنه لم يضفي شيئا كثيرا إلى ما قاله النقاد قبله ويردنا صراحة إلى كتاب "العمدة" لابن رشيق معتبرا أن هذه الصناعة (صناعة الكتاب) وتعلمها مستوفاة في هذا الكتاب، وقد ذكرنا منها ما حضرنا بحسب الجهد، ومن أراد استيفاء ذلك فعليه بذلك الكتاب، ففيه البغية من ذلك.

وبالرغم من هذا الاعتراف فإننا سنتوقف عند خلاصة أطروحاته التي كانت حول الأسلوب) تلك اللفظة التي يستعملها للدلالة على عملية الخلق الأدبي.

إن الأسلوب **عند ابن خلدون** هو "صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة"، هذه الصورة يحولها الخيال إلى "قالب" أو إلى "منوال" ويختار الكاتب أو الشاعر التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، ويسكبها في هذا القالب أو ينسجها على ذلك المنوال، فيرصها رصا كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال.

نجد أن مفهوم الصورة عند ابن خلدون يقترن بالقالب الخارجي الذي يحوي الكلام على الأنماط العربية الصحيحة، لذلك فهي تحمل معنى الرصف وليس معنى الخلق والإبداع، وبالرغم من أن ابن خلدون يعبر في المقدمة عن ثورته على الأشكال البلاغية الجامدة وعن رفضه لاعتبار هذه الأشكال والقوالب أساسا صالحا للخلق الأدبي عندما يؤكد "أن معرفة قواعد البلاغة ليست كافية أبدا لعملية الخلق" فإنه مع كل ذلك يحاول أن يقر "لكل فن من فنون الكلام أساليب تختص بها فكأنه في هذه المعادلة، ومن خلال مفهومه للصورة القالب أو المنوال، قد

وقع من جديد في فخ الأشكال القوالب الجاهزة للكتابة الشعرية وبات معروفا أن الكتابة الشعرية ترفض التقيد بأي قالب جاهز مهما كان نوعه[1].

أما **عبد القاهر الجرجاني** (ت 471هـ) فهو ذو نقد أصيل، ولا يزال نقده زادا لنقادنا حتى اليوم، وحتى النظريات النقدية الجديدة توصل إلى أكثرها عبد القاهر الجرجاني وهو من علماء القرن الخامس الهجري، كما نجده أكثر النقاد العرب القدامى التفات إلى هذا الجانب المهم من الشعر ونجد صدى ذلك في كتبه خاصة "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز"، ولعل سر تفوق الجرجاني على النقاد القدامى هو خروجه على ثنائية اللفظ وهو ما يسمى عنده بنظرية النظم، لأنه لم ينظر إلى الشعر على أنه معنى أضيف إليه المبنى وإنما نظر إليه معنى ومبنى لا يسبق لأحدهما على الآخر وهما ينتظمان في صورة ونجده يقول في هذا السبيل: "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم، أو سوار، فكما أن محالا إذ أنت أردت النظر في النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وضع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة"[2].

ومراد عبد القاهر واضح الدلالة على أن طريقة الصياغة هي التي يتفاضل بها الكلام ومزج الصفات الحسية والسمات الجمالية بوشائج الشعور[3].

ويقول **عبد القاهر الجرجاني**: "واعلم أن قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل قياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البنوية بين أحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من

[1] صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الشعرية ، ص29- 30.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ط3، ص 254- 255.

[3] إبراهيم الزرزموني، الصورة الشعرية في شعر علي الجارم، ص 96.

فرس بخصوصية تكون في صورة ذاك.... ولست الصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل في كلام العلماء، ويكفيك فعل الجاحظ: "إنما الشعر صناعة وضرب من التصور[1] ".

فعبد القاهر يرمي إلى أن الصورة هي الشكل الذي تتشكل فيه المعاني سواء كانت حقيقة أم مجازية، فتصوير المعاني عنده يعني أن يصوغها الأديب وينظمها ويشكلها على هيئات معينة هي أساس التفاضل والتمايز.

وهو يزيد الأمر وضوحا عندما يقول: "وقد غلطوا فأفسحوا لأنه لا يتصور أن تكون صورة المعنى في أحد الكلامين، أو البيتين، مثل صورته في الآخر البتة، اللهم إلا أن يعمد عامد إلى بيت فيضع مكان كل منه لفظة في معناها، ولا يعرض لنظمه وتأليفه"[2].

ويقول في نص آخر: "فالاحتفال والصنعة في التصوير التي تروق للسامعين ونزوعهم والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم شبيهة بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالنقش أو النحت أو الفقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب وتدخل النفس في مشاهدة هذه الحالة غريبة لم تكن من قبل رؤيتها .... كذلك حكم الشعر فيها يصنعه من الصور[3] ".

كما يقول الإمام: "وجملة الأمر أنه كي لا تكون الفضة خاتما، أو الذهب سوارا، أو غيرهما، من أصناف الحلى بأنفسهما، ولكن ما يحدث فيها من الصورة، كذلك لا تكون الكلمة المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف كلاما وشعرا من غير أن يحدث فيها الذي حقيقته توخي معاني النحو وأحكامه "[4].

ويكفي للدلالة على أصالة عبد القاهر في إرادته لمصطلح الصورة وقضاياه أن نقدنا في العصر الحديث لم يصل لأبعد ما وصل إليه العالم عبد القادر الجرجاني القدير.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 508.

[2] المرجع نفسه، ص 487.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية ص 389.

[4] المرجع نفسه، ص 488.

فلقد أفاد من النقاد والبلاغيين السابقين كل الإفادة واستطاع أن يتجاوز خطى أقرانه وأسلافه، ويعالج قضايا كثيرة لها ثقلها وأهميتها في تاريخنا النقدي والبلاغي، فنجد له فضلا إخراج الصياغة من تشتت العموم إلى الخصوص ويتم ذلك بإدراكه أن مقياس التشابه يعد مقياسا فنيا فأهمله.

أ- عناصر الصورة عند القدماء:

نجد هذه العناصر في الوصف المباشر والأشكال البلاغية كالتشبيه، الاستعارة والمجاز المرسل والكناية والخيال، وهذا ما يؤكد قول الأستاذ قاسم الحسني: "على الرغم من أن مصطلح الصورة كان غائبا في شعرنا العربي القديم إلا أن مقاييسه موجودة في النقد لا تخرج في مجملها عن صرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه ومناسبة المستعار له"[1] ونرى هذا جليا من خلال تعريفهم للشعر، يقول ابن خلدون معرفا إياه: "الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف "[2].

بينما نجد ابن رشيق يضيف التشبيه حيث قال: "الشعر ما اشتمل على المثل السائرة والاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع وما سوى ذلك فإن لقائله وصل الوزن "[3].

ومن خلال هذين التعريفين لمفهوم الشعر نلاحظ بأن الصورة عند القدماء محصورة في الاستعارة والتشبيه، وهي بذلك استعملت لدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي الكلمات، وقد ربط عبد القاهر الجرجاني التشبيه والاستعارة بقدرتهما على التصوير أي تجسيد المعنوية في صورة حسية حيث يقول: "وأول ذلك ولاه وأحقه بان

[1] نواري بوحلاسة، الصورة في الشعر الزياني، مجلة العلوم الإنسانية، العد10، جامعة منتوري قسنطينة، 1998، ص68.

[2] عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، ص 573.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ص 122.

يستوفيه النظر وتيقناه القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة فإن هذه أصول كبيرة كانت جل محاسن الكلام متفرعة عنها وراجعة إليها وكأن أقطابا تدور عليها المعاني وأقطار تحيط بها جهاتها [1].

وقد اهتم الجرجاني بالاستعارة اهتماما كبيرا، فأعلى من شأنها ورفع من قيمتها إذ عند توظيفها يقف القارئ على معاني مكثفة مجسدة في قوالب لغوية محددة ومن هذا الجانب تأتي خصوبتها وتميزها، فهو يرى بأن الاستعارة "أمد ميدانا وأشد افتنانا وأوسع سعة وأبعد غوارا وأذهب نجدا من الصياغة وغورا أن نجمع شعبها وشعوبها وتهدر فنونها ومن خصائصها أنها تعطيه الكثير من المعاني بالسير من اللفظ، وتخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر"[2].

وذهب **ابن رشيق** نفس المذهب، حيث جعل الاستعارة مقياسا ومعيارا تقاس به براعة الشاعر وعبقريته والأفق الأعلى للبلاغة فهي عماد الصورة إذ وظفت توظيفا حسنا، واضحا جليا لا غموض فيه، إذ يقول: "إنما أفضل المجاز وأدل أبواب البديع، وليس في حلى الشعر أعجب منها وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها"[3] غير أن النقاد القدامى كانوا يفضلون التشبيه على الاستعارة، ويؤثرون عليها في كثير من المواضع، ولعل ذلك راجع إلى ميل القدامى إلى الوضوح والمباشرة، وفي التشبيه كما يقول أبو هلال العسكري: "يذهب المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا ولهذا ما أطبق بجميع المتكلمين من العرب والعجم عليه ولم يستغن أحد منهم عنه وقد جاء من القدماء وأهل الجاهلية من كل جيل ما يستدل به على شرفه وفضله"[4].

وللتشبيه فائدة كبرى، فعند توظيفه تتنوع الصورة وتتجسد حقيقتها واضحة جلية تجعلنا إما نحب الشيء ونقترب منه أو تبعدنا منه.

[1] عمر الطالب، نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني وعلاقتهما بالصورة الشعرية، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد31، 2000، ص 42.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 15.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص 186.

[4] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 265.

كما يقول **ابن الأثير**: "إنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه، وذلك أوكد في طرفي الترغيب في شيء أو التنفير عنه"[1].

إضافة إلى اعتماد الصورة على هذين النوعين البلاغيين (الاستعارة والتشبيه) فهي تقوم أيضا على الكناية التي تقل جمالا عنهما، لما فيها من جفاء يدل عليه معناه اللغوي وقيمتها اللغوية التي تظهر من خلال الجمع بين المعنى الحقيقي الظاهر وبين معنى خفي الذي يصل إليه القارئ أو السامع، وهذه الدلالة الأخيرة هي الأعمق والأبعد غورا، ويعتبر الجانب من الكناية عنصرا ضروريا في تشكيل الصورة، حيث تعتمد الصورة الكناية على الفهم العميق للنص ومكنوناته لتظهر أثنائها الصلة بن المعاني الظاهرة والخفية.

إن اعتماد الصورة على الأنماط البلاغية من (تشبيه، استعارة، كناية) دفع الدارسين إلى عدها وسيلة لإيضاح المعنى وبيانه وإثباته لا وسيلة للإبداع في إعادة الخلق والتصوير، "ولا يقصد الكاتب بإيرادها الوجه البلاغي سوى توكيده للمعنى وتقويته بملاحظة وجه الشبه في التشبيه والاستعارة رغبة في إثبات الحقيقة أو إيجاد الحاجة، ولا يقصد به الوجوه إثبات ما ليس ثابتا وادعاء دعوى لا فرق إلى تحصيلها"[2].

وبهذا يكون النقاد القدامى قد جعلوا الصورة مفيدة بحدود العقل والمنطق وتكون من نشأة الخيال.

ب– خصائص الصورة عند القدامى:

تتميز الصورة قديما بجملة من الخصائص الفنية، غير أنها لا يمكن تعميمها على الشعر العربي لأن لكل شاعر طريقته الخاصة في تشكيل صورة أو خاصية من خصائص تصوير ما، واصطلح عليه النقاد بالحسية، والحسية حسب المفهوم التقليدي تحددها نظرية المحاكاة التمثيلية أو المحاكاة النمطية وكلتاهما محاكاة حرفية، ومنها يفيد الشاعر تمثيل تجربته الشعرية بالدلالة التي يستعمل فيها هذا المصطلح في الرسم التقليدي، وهكذا فإن الحسية تعني

[1] ابن الأثير، المثل السائر، تح محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان، 0199 ، ص 378.

[2] فايز الداية، جماليات الأسلوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 120.

الحرفية العرضية التي لا تمت بصلة إلى عالم النفس[1]، حيث اختلفت طبيعتها من شاعر إلى آخر، فبعضهم كانت الصورة عندهم لا تعدو أن تكون مجرد نقل حرفي للواقع دون ارتباط واضح بعواطف وأحاسيس الشاعر، فهي لا تتعدى حدود الحواس الظاهرة ومن ذلك قول النابغة في داليته:

كان رحلي وقد زال النهار بنا يوم الجليل على مستأنس وحد

من وحش وجرة موشي أكارعه طاوي المصير كسيف الصقيل الفرد

أسرت عليه من الجوزاء سارية ترحي عليه حامد البردة[2]

فالطرف الأول للصورة هو البطن الظاهر لهذا الثور الوحشي الذي يخافه الاس لوحشته.

أما الطرف الثاني فهو السيف الحاد إذ إن العلاقة بين طرفي الصورة حسية ومرئية لا تحمل أي دلالة نفسية خاصة وليس ناتجة عن موقف نفسي معين فهي تسجيل أمين لما راه، هذا يدل على قدرة الشاعر في تصوير المشاهد كما هي مجسدة في الواقع والبعض الآخر رغم إيمانهم بالصورة الحسية في أشعارهم إلا أننا نجد فيه إشارة لملامح نفسية وهذا ما يجسده قول الأعشى:

غراء فرعاء مصقول عوارضها تمشي الهوني كما يمشي الوجي الوحل

كأن مشيتها من بين جارتها مرالسحابة لا ريث ولا عجل[3]

فالشاعر في هذين البيتين يصف مشية صاحبته الهادئة فلا هي مسرعة ولا هي متثاقلة بطيئة ويصورها لنا في تناقلها من بيت إلى آخر كمشي الفرس في موضع كثرت فيه الطين وصعبت فيه الحركة فيه، وهي مشية المتثاقلة كأنها سحابة عابرة بهدوء غير مسرعة، ونلمح الإشارة إلى الملامح النفسية في قوله (وجل، الوحل) هذه العبارة

[1]نعيم اليافي، تطور الصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،2008، ص21.

[2]محمد بوزواوي، الوجيز في شرح المعلقات العشر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ،2013، ص 355.

[3]السيد فرج، نوادر أمراء الشعراء، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992، ص 49.

توحي لنا لبعض خصائص المرأة والضعف الذان يظهران من شدة الخجل فيجعلها مرتبكة ويحد من حركتها، أما ذكر السحابة فهو تعبير نفسي عن الخير والفأل الحسن، فهذه الصورة الحسية أضفت إلى البيتين طبعا جماليا وأكسبتها رونقا وبهاء، غير أن هذا الجمال لم يكن مجرد زينة ظاهرية، أو حيلة خارجية بقدر ما هو عنصر فعال في البناء الفني للقصيدة الشاعر لا يقصد إليه قصدا، بل إن الجمال في الشعر طبع أكثر منه تكلف ويترتب عنصر الجمال أن تكون الصورة واضحة والوضوح في الشعر القديم عنصر مكمل لعنصري الحسية والجمال، فهذه الجنوح والوضوح لا يعني أن الصورة ذلك ميلها إلى التقريرية والمباشرة بنقل المعنى، وباجتماع عنصري الجمال والوضوح تقترب القصيدة إلى درجة النضج الفني، وهذا ما نلاحظه في أبيات الفرزدق حين يقول:

وركب كأن الريح تطلب عندهم بها ترغمهن جذبها بالعصائب

يغضون أطراف العصي كأنها تخمرم بالأطراف شوك العقارب

سروا يخبطون الليل وهي تلفهم على شعب الأكوار من كل جانب

إذا ما رأونا يقولون ليتها قد خسرت أيديهم نار غالب[1]

فالشاعر في تصويره لقوة الريح وهي تقصف بركب من المسافرين وتقرضهم ذات اليمين وذات الشمال كأنها عدو لهم ،هنا صورة جميلة توحي بمدى براعة الشاعر وقدرته على تشكيل صوره بأسلوب بسيط خال من الغموض، فهي صورة تتميز بالوضوح أيضا خاصة تجسيده لحالة المسافرين حين سلبتهم الريح عمائمهم وجعلتهم يتوهمون قبلتهم كلما سطع لهم بريق نار، فهذا الجمع بين الجمال والوضوح جعل الأبيات متكاملة فنيا.

فمن خلال ما سبق يمكننا القول بأن الخصائص العامة للصورة في الشعر العربي القديم تتمثل في حسية الجمال، والجمال هو التزيين وتقديم لوحات جميلة قائمة على الشكل والمظهر الخارجي وعلى التكرار الدائب،

[1]شرح ديوان الفرزدق، شرح ايليا الحاوي، ج 1، منشورات دار الكتاب اللبناني، ط1، 1983، ص 53.

والوضوح الفني إن جاز لنا التعبير لأننا لا نعني بذلك الوضع البائن الذي يخلو من أي أثر فني، فقد يكون الفن في الوضوح كما يكون في الغموض وقد تبلغ القصيدة درجة كبرى من النضج الفني وهي مع ذلك واضحة بعيدة عن كل معنى مستغلق أو صورة ضبابية متعمدة.

ثانيا: الصورة الشعرية عند المحدثين

لقد أولى نقادنا المحدثين عناية كبيرة للصورة، لأن الصورة تبقى دوما موضوعا مخصوصا بالمدح والثناء، إنها وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراقيها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى، والعجب أن يكون هذا موضع اهتمام اتفاق بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات ولغات مختلفة.

وليس أدل على هذا الاهتمام من كم الدراسات التي اتخذت الصورة عنوانا لها وكانوا من قبل لا يتجاوزون في دراستها على فصل واحد داخل دراسات عديدة، وهذه الدراسات انقسمت إلى ثلاثة أقسام:

أ- بعضها بلغ في الغرابة ونقي عن التراث معرفته بالصورة.

ب- وبعضها على قلته- تعصب القديم.

ج- والاتجاه الثالث توسط أصحابه فأبانوا فضل القدماء واستفادوا من المناهج الحديثة.[1]

وإذا انتقلنا لنتعرف على مفهوم الصورة عند بعض النقاد المحدثين وجدناها أكثر شيوعا واستخداما في مجال الدراسات النقدية والأدبية الحديثة، "فهي تمثل جوهر الشعر وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته التعبيرية عن واقعه"[2].

وقد لا نبالغ إذا قلنا لا توجد دراسة نقدية حديثة لا تخصص فصلا أو مبحثا للصورة كأساس هام في البحث ولا غرابة في ذلك إذا كنا نؤمن بأن الصورة هي لب وجوهر الشعر وإحدى أدواته وخصائصه التعبيرية،

[1] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الشعرية في شعر علي الجارم، ص 96.
[2] علي الغريب ومحمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعشى التطيلي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2003، ص17.

وتجمع الدراسات الحديثة على اختلاف آرائها على أن الصورة من المفهوم الفني لها تعني "أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن، شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن "[1].

وهناك دراسات ترى أن الصورة ترادف الاستعمال، الاستعاري مثل :

دراسة الدكتور **مصطفى ناصف** "الصورة الأدبية"، حيث يقول: "تستعمل كل صورة عادة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات.... الاستعمال الاستعاري يربط الفرد بالكل ويربط اللحظة بالديمومة، تنشأ الصورة حين يتسع الشعور باجتماعية الحياة، حتى تشمل كافة الموجودات، الاستعمال الاستعاري يرتد على وجه العموم إلى الشعور الكامل بالحياة نفسها، وأول مظهر جمالي للاستعارة استعادة الحياة توازنها واستئناف الانسجام الداخلي بين المشاركين فيها "[2].

وكما يقول أيضا "تعبير عن نفسية الشاعر وهي تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة "[3].

كما أن هناك من النقاد من يرى أن: "الصورة الشعرية ليست في جوهرها إلا هذا الإدراك الأسطوري الذي تعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة طالما أحس الشعراء والفلاسفة هذه الصلة العميقة، يريد الشاعر أن يجعل من الطبيعة ذاتا وأن يجعل من الذات طبيعة خارجية"[4].

ويرى أحمد حسن الزيات أن "إبراز المعنى العقلي أو الحسي فهو صورة محسة، والصورة خلق المعاني والأفكار المجردة أو الواقع الخارجي من خلال النفس خلقا جديدا".[5]

[1]عبد القادر أحمد رباعي، الصورة الشعرية عند أبي تمام، رسالة دكتوراه، كلية الأدب، جامعة القاهرة، 1976، ص 61.

[2]مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 05- 06.
[3]المرجع نفسه، ص 217.
[4]المرجع نفسه، ص 07.
[5]أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1967، ص 62- 63.

بينما يرى أحمد الشايب أن الصورة: "هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية والموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل[1].

ويرى **الأستاذ العقاد**: "أن الصورة الأدبية عند الشاعر تتجلى في قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة، كما تقع في الحس والشعور والخيال أو هي قدرته على التصوير المطبوع، لأن هذا في الحقيقة هو فن التصوير كما يتاح لأنيغ النوابغ المصورين".[2]

أما **الدكتور غنيمي هلال** فلقد عرض تعريفات متعددة للصورة، وهو يرى أن ندرس الصورة الأدبية في معانيها الجمالية وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي، وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي والمتأزرة معا على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري"[3].

أما عند أستاذنا **الدكتور علي صبح**: "الصورة الأدبية هي التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الفني الحي لوسائل التعبير التي يستقيها الشاعر– أعني خواطره ومشاعره وعواطفه – المطلق عالم المجسات ليكشف عن حقيقة المشهد والمعنى في إطار قوي تام محس، مؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين".[4]

أما الدكتور عز الدين إسماعيل في دراسة القيمة التفسير النفسي للأدب): "أن الصورة تركيبة عقلية، تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكر، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع" [5].

[1]أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1973، ص 248-249.

[2]العقاد، ابن الرومي - حياته من شعره، منشورات مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012، ص 237.
[3]محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للنشر والطباعة والتوزيع، 1997، ص 7- 9.
[4]علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ص 149.
[5]عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 58.

فالصورة الشعرية عنده نوعان: **نوع مباشر** يرسم مشهدا موقعا يصفه وصفا مباشرا، **ونوع خيالي**: يجسد فيه الشاعر مشاعره في تركيبة حسية إيحاء بسيطا". [1]

ويوضح **سدي لويس** أهمية الصورة بقوله: "إن كلمة الصورة قد تم استخدامها خلال خمسين سنة الماضية، أو نحو ذلك كقوة غامضة ومع ذلك فان الصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغير كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك، ولكن المجاز (الصورة) باق كمبدأ لحياة القصيدة وكمقياس رئيسي لمجد الشاعر، ويقول أيضا إن الصورة بحد ذاتها هي سمو وحياة القصيدة "[2].

والصورة ركنا شعريا ملازما لكل شعر أصيل، ليس فقط على صعيد البناء أو الشكل بل أيضا- على صعيد الروح أو المادة الشعرية... أي أن الصورة ليست فقط- طريقة تعبيرية بل -أيضا- طريقة تفكير.

ويجب أن ترتبط بتجربة الشاعر تجسد فكره أو عاطفته وذات صلة قوية بالمشاعر التي تسيطر على القصيدة وتصبح جزء منها.

والصورة عند **إبراهيم الزرزموني** هي وسيلة الأديب لتكوين رؤيته، ونقلها للآخرين وهي استدعاء للألفاظ والعبارات والحقيقة والخيال والموسيقى مع مزج ذلك بعاطفة الشاعر ووجدانه.[3]

الصورة... تعبير عن نفسية الشاعر... وهي تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة[4].

والصورة هي الشكل في النص الأدبي وتقابل الموضوع الذي هو الفكرة والمعنى في النص[5].

---

[1] المرجع نفسه، ص 59- 60.
[2] سيسل .دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الخباني وآخرون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1982، ص 20.
[3] إبراهيم الزرزموني، الصورة الشعرية في شعر علي الجارم، ص 100.
[4] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 217.
[5] محمد عبد المنعم الخفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية للنشر، ط1، 1995م، ص 55.

ونجدها عند **الدكتور إبراهيم ناجي**: "أن الصورة هي كل شعر يكون أسلوبه معبرا بالصور وفكرة مصورة في صورة حقيقية تزخر بالعاطفة والتجربة والانفعال، والصورة في تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع[1].

ونجدها عند الدكتور إحسان عباس في كتابه "فن الشعر": "الصورة هي تعبير عن نفسية الشاعر وأنها تشبه الصورة التي تتراءى في الأحلام"[2].

والصورة هي جميع الأشكال المجانية والخيالية.

أ- عناصر الصورة في النقد المعاصر:

تمثل عناصر الصورة أساسا في الوصف المباشر والأشكال البلاغية كالتشبيه، الاستعارة والمجاز المرسل، والكناية والخيال، فالتشبيهه[3] هم به المعاصرون باعتباره من أهم

عناصر الصورة لاعتماده على ملكة تداعي الفكر إذ يضم إلى الخاطر ويصل بين طرفين متباعدين أو متناقضين يلتمس بها المشابهة وربما أدى هذا إلى قوة التأثير الصورة، وتأثير الصورة وتعميق مشاعر التجربة وتوليد المتعة النفسية عن طريق الوقوف عن مظاهر الجمع بين المتنافرين والمتباعدان، أما الاستعارة[4] فإن المعاصرين يعلون من شأنها لما فيها من لذة الفكر العميق إلى جانب لذة الحواس ونجدهم يسيرون عكس ما يتصورون وجوده عند القدماء، أي يسيرون في اتجاه الإعلاء من شأن الاستعارة دون التشبيه، لاعتقادهم أن الجمال في التشبيه سهل قريب لكن الجمال في الاستعارة يحتاج إلى فكر عميق، ولقد قسم بعض النقاد المعاصرين الاستعارة إلى أقسام متعددة منها:

[1] ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الشعرية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994، ص 109.
[2] ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، لبنان ط1، 1996، ص 63.
[3] محمد ابراهيم عبد العزيز شادي، الصورة بين القدماء والمعاصرين، دراسة بلاغية نقدية، مطبعة السعادة، القاهرة، ط1 1991، ص 83.
[4] المرجع نفسه، ص 54- 56.

- الاستعارة التمثيلية: وهي القائمة على حلول حسي محل حسي آخر.

- الاستعارة التجديدية: وهي القائمة على حلول معنى مفهوم مادي مهموس.

- الاستعارة الشخصية: وهي القائمة على حلول أشياء حسية جامدة في الإنسان.

- الاستعارة التحسيسية: وهي القائمة على حلول معنى مجرد في صورة الإنسان.

أما المجاز المرسل والكناية[1] فلم يهتم بهما النقاد المعاصرون في الصورة كثيرا اللاعتقاد بأنهما قدرة من التشبيه والاستعارة في تقديم الصورة الحسية المتفاعلة ثم يوردون هذا إلى العلاقات في المجاز المرسل والكناية منطقية وأن الكناية في درجة دنيا من الإيحاء، فهي قريبة من الإشارة في النقد الأوربي، والحق أن لكل من المجاز المرسل والكناية وظيفته الخاصة وقيمته الذاتية المستمدة في الدور الذي يؤديه كل منهما في سياق معين، ولا يكاد يخلوا كلاهما من وظيفة التصوير، هذا بالإضافة إلى الرمز والأسطورة ومن أنواع الرموز التي تكلم عنها النقد الحديث نجد في المقدمة الرمز التراثي، الرمز الخاص والرمز الطبيعي.

1- الرمز التراثي:

وهو أكثر الأنواع الثلاثة استهواء للشعراء العرب حتى أواخر الستينات، وإن كان التراث العربي خطأ في هذا الاستهواء، فموقف الشاعر الحديث على الأغلب هو موقف معاد التراث كثيرا ما نجده منصرما إلى تحطيمه في قصائده بشتى السبل، وهذا التحطيم يؤدي إلى استعمال الرموز التراثية العربية استعمالا سلبيا يحطم من خلال ما يمكن أن تحمله تلك الرموز من معان مثالية تثبت في الذهن العربي بقرون شتى، وكان تحطيمه بشكل خاص موجه على رموز الدين الإسلامية والشخصيات العربية والإسلامية البارزة كعثمان والحجاج وهارون الرشيد، والخلافة والإمامة، لذلك فقد رأى الشاعر أن يسقط كلما شكى العرب منه في الحصر الحديث من تأخر وانحطاط على

[1] محمد ابراهيم عبد العزيز شادي، الصورة بين القدماء والمعاصرين ، ص 62- 63.

تلك الشخصيات غافلا عن أنها كانت في زمنها أقوى شخصيات العصر وفي الوجه الآخر من الصورة نجد شعراء قوميين حرصوا على البحث عن شخصيات عربية إسلامية يمكن أن تجدوا منها جانبا يمس حياتنا المعاصرة.[1]

2- الرمز الخاص:

ومجال الشاعر فيه أوسع من مجاله في الرمز التراثي، لأنه هنا أكثر حرية في اختياره ولهذا يكون رمزا خاصا به على الأغلب لأن يختاره عادة بين آلاف الجزئيات التراثية والحياتية الصغيرة.

والتراث الشعبي من أهم مصادر الشاعر الحديث في رموزه الخاصة فهو يلجأ إلى الحكايات والأغاني والأمثال والسير الشعبية إلى بعض الفنون والأدوات فلكلورية[2].

3- الرمز الطبيعي:

يجد الشعراء في الرمز الطبيعي مسقطا يسقطون فيه الواقع على الطبيعة فلا يقفون على الأغلب في غموض التراثي الخاص من ناحية ويتجنبون به التعبير والتقرير أو المباشر من ناحية ثانية إذ كثيرا ما نجد الشعراء يأخذون هذا الرمز ويسقطونه كمبدأ لمعادل موضوعي نأخذ من ذلك قصيدة "المساء" الخليل مطران الذي صب كل مشاعره على الطبيعة، كالهواء، الصخور، النسيم، الأمواج البحر، الشمس، فكلها مظاهر من الطبيعة يرمز إليها الشاعر.

4- الأسطورة:

من أبرز الظواهر الشعرية التي لفتت النظر تجربة الشاعر الجديد الإكثار من استخدام الرموز والأسطورة أداة للتعبير، إلا أن استخدامها ارتبط في بعض الأحيان بظاهرة الغموض التي تحجب عملية تذوق الشعر وفهمه عند غالبية المتلقين للعلم الشعري، فاستخدام الأساطير القديمة في الحقيقة كشف للذات الجديدة من خلال الأحاسيس بالماضي،

[1] أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، سوريا، ط1، 1978م، ص 337.
[2] المرجع نفسه، ص 363.

فالمشكلة إذن هي البحث عن الذات وتعيين هوية الذات الحضارية، إنها بكلام آخر مشكلة تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكيانية الكبرى، وإيجاد القيم التي تتحتم على هذه الذات ويجدر بها أن تعتنقها أو تتبناها.

إذن القيمة المرتبطة باستخدام الأساطير ليست نابعة عن المفهوم القديم وإنما هي وسيلة متعلقة أساسا بالتجربة الحالية وباللحظة التي يتم استخدامها، فالسياق الفني للشاعر هو الذي يمنح المعنى العميق أو الدلالة الشعرية الفكرية للأسطورة، فليس هناك دلالات للأسطورة ولا تساوي الشعر جميعا في حال استخدامه لها[1].

ب- خصائص الصورة الحديثة:

1- إن أهم ما يميز هذا النوع من الصورة هو اتجاه الشعراء إلى الاستغناء عن عالم الحسية المحدودة والانشغال ببناء وجود فني مستقل يستمد وجوده من عناصر الصورة نفسها لا من عناصر الواقع الحسية، فلم يعد الخيال الشعري يقتنع بإيجاد العلاقات بين الموجودات أو بأن يتلقى مصادر صورة من الخارج بل أصر يخلق الصورة بنفسه بالتالي فهي صورة تموج بالألوان والأضواء والأصوات والرؤى المختلفة المتداخلة.

2- اصطباغ الصورة الشعرية بأساس موقف الشاعر من الوجود، هذا الموقف الذي اعتمد فيه الشاعر على الثقافة الخاصة ، وقد أدرك الشاعر الحديث أن عالمه لا يعطي أنماطا واضحة للاستجابة، ولهذا فهو مضطر إلى أن يفكر ويشعر في حدود ذاته، وهكذا سيطرت الرؤيا الداخلية للشاعر على الصورة الفنية، فجعلتها صورا ذات وجود نفسي داخلي تحرص على الداخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجية.

[1]-أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، ص 369.

3- اعتماد الشاعر الحديث على ثقافة خاصة في بناء صوره جعله يفضل الواقع الأسطوري على الوضع الخارجي، هذا الواقع الفني بكل رموزه الانفعالية، فقد أدرك خلال تجربته المستمرة أن الذات الداخلية وأفعال الأسطورة وحدهما المالكان لصفة الضرورة.

4- اعتماد الصورة الحديثة المقامات الحادة التي تمدها بعنصر المفاجأة، وتأتي المفاجأة أو المباغتة في الصورة الحديثة نتيجة لكسر القواعد المنطقية التي تحكم أطراف التشبيه، وللتمرد على الدلالات اللغوية والموضوعية بتفجير اللغة واستعمالها استعمالا شبيه فوضوي لا يراعي فيه الشاعر قواعد العقل والمنطق.

5- اهتمامها بالإيقاع الصوتي للحروف والكلمات، وحرصها على أن تكون دائما مليئة بالحركة، بحيث فضلوا الصور المتحركة على الصور الجامدة، كما حاول الشعراء في أغلب تجاربهم الشعرية الإقلال من استعمال الصفات والاستعاضة عنها بالإكثار من الأفعال والصيغ المشتقة التي يمكن أن يكمل معنى الصفة في داخلها دون أن تكون إضافات على الأشياء.

6- محاولة الشاعر الحديث أن يعيد للشعر رصيدا من الطاقات السحرية الكامنة في اللغة وأن يعيد له وظيفة البدائية التأثيرية به ووظيفة السحر الذي يجد بسحره المشاعر[1].

ومن هنا سيطر الغموض على هذه الصور الداخلية التي تضرب في عالم ما وراء الحس والتي تحاول أن تصل بالمشاعر إلى ما يتسنى للعقل والحواس أن يصلا إليه إضافة إلى اعتمادها على ما يحدث عادة في الحلم، وما شابهه من تجارب الجنون والتصرف بالاعتماد على الرمز والاستدلال والنقل.

ولهذا فإن الصورة الداخلية في الشعر العربي الحديث إذن صور غامضة بما تحمله من دلالات انفعالية ذاتية وما تحاوله من تحرير العالم وإخضاعه بقوة الطاقة السحرية الكامنة في الكلمة، كأداة انفعال تنتمي أكثر إلى عالم

[1] أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، ص 166.

الباطن، حيث تختلط المختزنات كرصيد للتجربة البشرية بالذات وتخرج صورة غير مباشرة بالواقع الذاتي الداخلي الذي تسيطر عليه تجارب المسخ والتحول[1]

ثالثا: أهمية الصورة الشعرية

أ- الصورة الشعرية في النقد الحديث:

عمق النقد الحديث وظيفة الصورة الشعرية وقيمتها في النص الأدبي، فهي وسيلة معبرة ومؤثرة وموحية تفوق بكثير اللغة التعبيرية المباشرة.

إنها "تكشف في كثير من الأحوال عن طبيعة التجربة، ويعني هذا أنها ليست إقحاما خارجيا على الشعور بل تظل معه وتتطابق داخله"[2] وهي بهذا تكون العلاقة بين الذات المبدعة والموضوع، وبعبارة أخرى فهي كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل "كشف نفسي [3] الحقائق الإنسانية، هذه الحقائق التي تبقى خفية متوارية عن الأبصار والأذهان، فتأتي الصورة الشعرية لتجسيدها وتخرجها إلى الواقع في شكل فني مثير للانفعال والوجدان وهنا تكمن قيمة الصورة، فهي تؤدي وظيفة دلالية توحي بالمواقف النفسية التي تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها.

ولعل هذا ما جعل أدونيس يربط بين الصورة الشعرية وبين مفهوم الشعرية، فالفرق عنده بين الشعرية والنثر ليس في الوزن بل طريقة استعمال اللغة، فالكلام النثري إعلامي إخباري، والكلام الشعري إيحائي تخيلي يقوم على ما يسميه بالمجاز التوليدي" المتصف بما يتضمنه من البعد الأسطوري الترميزي الذي يكشف عن الجوانب الأكثر خفاء في التجربة الإنسانية، ويدفع إلى رؤية العالم بشكل جديد.

[1] المرجع نفسه، ص 166.
[2] عزيز لعكايشي، مظاهر الإبداع الفني في شعر أبي القاسم الشابي، مخطوط رسالة ماجستير، 1980، ص 95.
[3] عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 96.

ونرى مما سبق أن النظرة النقدية الحديثة تتعدى النظرة البلاغية القديمة من حيث التعلق بالصورة وتولدت هذه النظرة نتيجة الفهم الجديد لوظيفة الشعر الذي يرتبط- كما أسلفنا- بالفلسفة الظواهرية التي قطعت كل صلة مع الشعر القديم، وفتحت آفاق الإبداع والخلق.

وهذا الفهم الجديد لوظيفة الشعر هو الذي كان وراء قيام الصورة الشعرية على حدود مغايرة "تخولنا افتراض انهدام هوية هذا العنصر أو اختلاف سمته المميزة السابقة وولادة هوية أو سمة جديدة"[1]، ويظهر ذلك من خلال "خروج التركيب – الصورة في القصيدة الحديثة على ما نص عليه بندان من بنود العمود الشعري العربي، أي الخروج عن المقاربة في التشبيه وعلى مناسبة المستعار منه للمستعار له[2].

والصورة وليدة الخيال، وقد جمدت فاعلية الخيال في تقريب الصورة ذهنيا بدل المتلقي قصد التخييل فبواسطة الصور ننفذ إلى حقيقة الوجود والفعل والإبداع الذي يقوم على التصوير هو فعل اختراق وكشف وتجسيد لجوهر الوجود ...، من هنا تتعدى الصور عالم العقل، إلى عالم الحدس والكشف والإشراف، والتوق إلى اللانهاية، والانعتاق من أسر المادة، فتبرز الصورة غير واقعية، إيهامية، وإن كانت منتزعة من الواقع، لأن الصورة تخضع الواقع الخارجي، لحركات النفس وخلجان الشعور، فالشاعر يتلاعب بالواقع ليحطمه ثم يعيد بنائه وفق نظريته الخاصة ويرتاد أصقاع المجهول يتمدد في كل جانب يجمع ما لا يجتمع، ويقرن ما لا يقترن وفق كيمياء، اللغة التي تفجر الدلالات المكبوتة في قلب اللغة[3].

هذا ما عبر عنه **عبد الله حمادي** في مقدمة ديوانه "قصائد غجرية" بقوله: "الشعر في رأيي سيظل إلى الأبد مغامرة تبحث عن المجازفة، وتسعى إلى الإبحار في عالم النور، التغزو مناطق الظل المحرمة، حيث يكمن التحاسب وتجد لغة التجاوب مجالا لإحداث النشوة والشهية "[4] وهو بهذا الكلام يدعو إلى الإصغاء لتعامل الذات مع

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص 105.
[2] المرجع نفسه، ص 106.
[3] ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، (د.ط)، (د.ت)، ص 254.
[4] عبد الله حمادي، ديوان قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر، 1983، ص 122.

الكلمة والذي يقوم على إطلاق سلاح المنطقية، إلى اللاعقلانية المكثفة بالتفريعات[1] حيث يصبح الأثر الذي يتركه النص في القارئ هو حصيلة تلك التفريعات التي تشد المتلقي وتهز وجدانه لا تحتوي عليه من كثافة وإيحاء، ترشح اللغة للتبوء مكانة هامة، وتحتم كل الشاعر أن يكون بحارا ماهرا في الأرض البشرية من أجل سبر أغوار الذات التي هي جماع بين "الأنا" و "الآخر" أي المجتمع.

ويرى عبد الله حمادي في كتابه مقدمة ديوان "قصائد غجرية" بأن الشعر سلاح مشحون برصاص المستقبل حيث يقول:

الشعر قنبلة الإرهاب نطلقها

من فوهة الرفض في وجه العراقيل[2]

– ويقول أيضا:

الشعر ليلي، التداعي لو طلبتكم

بوهج صدر، كبا، من حمل أوزار[3]

[1] عبد الله حمادي، مدخل إلى الشعر الاسباني المعاصر. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1985، ص238.
[2] عبد الله حمادي، تحزب العشق يا ليلى، دار البعث، الجزائر، 1982، ص 193.
[3] المرجع نفسه، ص 217.

ب- الصورة الشعرية عند الرومانسيين:

يقول رائد المدرسة التصويرية هو لم عن الصورة بأنها تشبيه حسي يعبر عن رؤية"[1] لذلك فإن مفهومها ووظيفتها تتحددان وفق الرؤية الفلسفية التي تقوم عليها مختلف المذاهب الأدبية، ولأحل تبيين طبيعة الصورة الفنية، وأهميتها في النقد الحديث علينا أن نستعرض بإيجاز وجهة نظر هذه المذاهب إزاء التصوير الفني، ولا بأس أن نبدأ بالمذهب الرومانسي لأنه أول المذاهب التي كسرت حاجز العقل.

فإذا كانت الصورة في الشعر الكلاسيكي أداة تعبيرية تخضع للعقل والعلاقات التشبيهية التي يقيمها العقل بين الأشياء، فإن الصورة في الرومانسية تعكس الصورة الداخلية اللذات يقيمها العقل بين الأشياء، فإن الصورة في الرومانسية تعكس الصورة الداخلية للذات وتتغلغل فيها للكشف عن أسرارها وخباياها، فهي انفتاح الا انغلاق، إضاءة لا تعتيم، تساؤل لا إجابة، بحث واكتشاف لا قناعة وقبول.

والرومانسية هي رؤية العالم من خلال الذات، وقد تمحورت حول الفرد والإيمان بالفردية، فالفرد عالم قائم بذاته، والشعر في هذا السياق تعبير عن الوجدان والشعور والخيال، والصور تمثل الاتحاد بين الإنسان والطبيعة بشكل مثير وارتباط محير لأته وليد الارتجافة الرومنطقية التي حطمت بنائية الصورة الكلاسيكية... إنها وسيلة احتواء العالم الخارجي في عالم الذات، احتواء الموضوعي في الذاتي"[2].

ويلتقي كل الرواد والمنظرين للرومانسية حول أهمية الخيال، وأهم ناقد بحث في موضوع الخيال بشكل واسع هو الشاعر "صموئيل تيلور كوليردج"[3]حيث يرى أن الخيال نوعان : خيال أولي وخيال ثانوي يقول: إني اعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا، فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية، أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني

[1]إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 254.
[2]عبد الحميد هيمة، الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 75.
[3]المرجع نفسه، ص 78.

ممكنا، أما الخيال الثانوي فهو في عرض صدى للخيال الأولى غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه الجمال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها".[1]

وقد كان الاهتمام بالخيال بهذا الشكل نتائج فنية في تطوير الصورة، فطالعتنا صورة خيالية محضة تستلهم المشاعر والأحاسيس، وتعبر عما تجيش به نفس الشاعر من عواطف مختلفة لم تكن لتظهر لولا هذه الصور، ولذا يقال: "إن العقل ذو عيون حين ينام صاحبه، وهو أعمى حين يستيقظ"[2].

وبهذا نخلص إلى أن قيمة الصورة عند الرومانسيين لا تبدو في قدرتها على عقد التماثل الخارجي بين الأشياء، وإيجاد الصلات المنطقية بينها وإنما قدرتها على الكشف عن العالم النفسي للشاعر، فالصورة في الشعر الرومانسي شعورية لا عقلية فكرية، لأن الأفكار الذهنية تقضي على روح الشعر والشاعر الحق هو الذي لا يصور بعيدا عن ذاته، ولا يعتمد على الصيغ الجاهزة، بل هو الذي يصور حسب ما يرى ويشعر وهو الذي يبدع ويخترع، وبذلك يكون وفيا لذاته ولعملية الإبداع الفني الذي هو في الحقيقة أثر يخلقه الإحساس والشعور [3].

[1] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1979، ص 62.
[2] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981، ص 76.
[3] عبد الحميد هيمة: الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري، ص76.

ج- الصورة الشعرية عند الرمزيين:

لقد أحدثت الرمزية انقلابا فنيا لا يقل أهمية عن الانقلاب الذي أحدثه المذهب الرومانسي، يتجلى ذلك في عدة جوانب منها على الخصوص جانبي اللغة والصورة الفنية، فقد رأت الرمزية" أن الصورة يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس[1].

فالصورة الرمزية إذا ذاتية لا موضوعية، كما أنها تجريدية، فهي تنقل من المحسوس إلى عالم العقل المجرد، ثم هي إلى جانب هذا تقترب كثيرا من المثالية، "فالرمزيون أمام موضوعاتهم لا يكتفون بالإيحاء النفسي الصوري الذي يأخذ طرقا مختلفة باختلاف الأشخاص الذين يقرأون ويفسرون بل يعملون... إلى ربط لغتهم المعاصرة بلغات قديمة لها مدلولاتها القائمة على تصوير الطقوس والشعائر والأحلام والقصص والأساطير"، فوظيفة الفنان أن يجسد خبرته في رموز.

ويذهب كوليردج "إلى أن العمل الفني رمزا يتوسط بين عالم الطبيعة وعالم الفلك لذلك يخلق الرمزيون لأنفسهم نظاما تعبيريا خاصا، يختزل كثيرا من المعاني والألفاظ المتداولة فيغلق بعضها برداء لم تعرفه، ويضع البعض الآخر في مناخ جديد لم تعهده[2] لذا يعرف إحسان عباس اللغة الرمزية بأنها "نوع من النشاط أو الفاعلية الإنسانية، تنساب فيها التجارب الداخلية والمشاعر والأفكار... وهي مغمضة مبهمة إذا نظرنا إليها من الخارج"[3]. وهذا يعني أنه لكي نفهم الشعر الرمزي ينبغي بذل جهد كبير في القراءة كما ينبغي وجود القارئ من نوع خاص.

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 418.
[2] عبد الحميد هيمة، الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري، ص77.
[3] إحسان عباس، فن الشعر، ص 216.

وقد نتج عن ذلك وجود تلك الفكرة القائلة "بأن الأدب العظيم في هذا العصر لابد أن يكون أديا صعبا، فالمفهوم الشعري القائم على وجود عالم من القيم المثالية التجريدية الخارقة لا يمكن إبرازها عن طريق الاقتباسات والمقابلات بل لابد أن يؤدي إلى ظهور أدب معقد غني بالتلميحات وخاص جدا في مفاهيمه"[1].

ومن هنا برز الغموض كصفة ملازمة للتجربة الشعرية وكلما نزح الشاعر عن ذلك الغموض ونزل إلى الأفكار والصور التعادلية والحقائق الجاثمة فإنه يكون قد استسلم إلى وطأة النثر، وثقل المادة [2] يقول عبد الله حمادي:

تداهم ذاكرتي حقول ممتدة من الفزع

يتمطى الأقحوان الملفوف على عنقي

يستعاد إلى ذهني بكاء طفل على أرصفة الغربة

أبحث عن ذاتي بذاتي!!

أصعد صعدة، أهبط وهدة !

يتحجر نزيف الريح بالأضلاع

يركب غيض الوحدة جواد الأسفار

أموت وأبعث بقارعة الخارطة غريب الوجه

والديار (...)[3]

والشاعر في الأبيات الشعرية المذكورة سابقا يتعامل مع الصورة تعاملا يقضا يخرجها من دائر التسطح، ويحملها إلى عوالم ممتدة في الفضاء الشعري قد تؤول إلى نوع من الغموض والإبهام، ولكن اللص مع ذلك لا يفقد

[1] عبد الحميد هيمة: الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 77.
[2] إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1980، ص118.
[3] عبد الله حمادي، قصائد غجرية، ص 21.

توجهه الفني، ولعل ذلك يعود إلى أن الشاعر قد ذكر أساليب المنطق، مما أشاع نوعا من الغموض الذي يلف اللص سرعان ما يتراجع أمام القراءة الناقدة، فينكشف أمامها ذلك الكم الهائل من المعاني النفسية الباطنية، وبحسب هذه الطريقة تكون المعاني الهامة هي المعاني المختبئة وبالكشف عنها تظهر القيمة الحقيقية للشعر، ذلك لأن الذي يتكلم بالصور يتكلم بالصور البدائية إنما يتكلم بألف السان[1].

أما **أدونيس فيرى**: "الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، لأنه للغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة" وهكذا فإن الأداء الغريزي في القصيدة الحديثة يمثل قمة تطور الأسلوب الشعري، وقد فتح أبوابا للشعر لم تكن من قبل، أو كانت له ولكن في نطاق ضيق، واكتسبت اللغة دلالات جديدة نفسية وحسية تفجرت معها عوالم غير محدودة من الرمز والصورة الرامزة".

ونلفت الانتباه هنا إلى أن المقصود من الغموض ليس الاستغلاق الذي يستحيل معه، استيعاب تجربة فنية وإنما هو نوع من الشفافية تلفت النص، وتمنحه طاقات دلالية واسعة وتفتحه على احتمالات عديدة للقراءة والتأويل وبهذا يصبح الغموض مطلبا أساسيا وضرورة فنية ملحة لأن الغموض السافر قد يحقق حاجزا أمام البث المتواصل للنص الأدبي ففي الوضوح ملل كما يقول الرومانسيون.

وثاني ظاهرة تتميز بها الصورة الشعرية في الشعر الرمزي هي ما يعرف "بتراسل الحواس"[2]، وحتى تتوافر الصفات الإيحائية للصور يعمد الرمزيون إلى تصوير المسموعات بالمبصرات وما إلى ذلك...، فتظهر بعض معاني الصورة وتبقى معاني أخرى ظليلة موحية.

وبهذا تبدو لنا الرمزية محاولة لإعدام الواقع المادي قصد تشوق المجهول ومعانقة الطلق إنها محاولة لرفع الشعر إلى منتهى درجات الصفاء والإشراق حيث تتخلى الكلمات عن صفتها الخطابية وتصبح طاقة حية متفجرة باستمرار.

[1] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 261.
[2] عبد الحميد هيمة: الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 78- 79.

الصورة في هذا الشعر لا تعتبر تعبيرا مباشرا أي عقليا تجريديا، بل تومئ وتوحي بأجواء شعورية تشير إلى الفكرة دون أن تعرضها وإلى العاطفة أو حسمها أو حدسها، إنها رامزة لا مشبهة ولا مجسدة[1] وهذا ما لا تستطيعه الصورة التشبيهية التقريرية المحدودة الدلالة، ومن هنا نجد شعراء الرمزية كثيرا ما يلاحقون الصور اللاواعية تتمازج فيها الحواس في وحدة صوفية وتتعانق فيها الأضداد، وتتكاثف الإشارات والرموز.

إذا الصورة عند الرمزيين عملية إعدام للمادة وتحويلها إلى حلم أثيري عجيب دون أحجام وأبعاد "لأن الشعر في نظرة أكثر شعراء الرمزية ليس من الضروري أن يفهم، المهم أن يفعل فعله الإيحائي في النفس، وأن يفسح المجال أمام المتذوق ليكون لنفسه من خلال الرمز الفكرة الخاصة به المتلائمة وحالته النفسية[2] ولسوف تأتي السريالية في حينها وتحول التجربة الرمزية إلى نوع من الهلوسة والهذيان تماما كما في الحلم الليلي اعتقادا منها أن النفس تعبر عن حقيقتها في حالة النوم أكثر مما تعبر عنها في حالة الصحوة).[3]

د- الصورة الشعرية عند السرياليين:

تختلف المقاييس مع السريالية وتختل الموازين حيث يقوم الشاعر باختراق جدار اللامعقول وتتجاوز رتابة المعطيات الحسية، فيقول فان تيغم في ذلك "إن الحالة الشعورية بالنسبة للسرياليين ليست إلا تلك الحالة التي يرفض فيها الإنسان المنطق، ويعود إلى البراءة التي تسمح للمخيلة، وقد تحررت من طغيان المنطق أن تقيم بين أجزاء الواقع وصلات جديدة، ونظاما آخر وهو غير متوقع دائما [4]، وعليه فإن السرياليين يثقون كثيرا في اللاشعور، بل يجعلونه مصدر الإلهام عندهم في تشكيل الصور الشعرية التي جعلوها فيضا يتلقاه الشاعر نابعا من وجدانه، فعليه أن

[1]- عبد الحميد هيمة: الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 80- 81.

[2]- المرجع نفسه، ص 81.

[3]- ايليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص 123.

[4]- ايليا الحاوي : الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص 230.

يستسلم لتلقيها أكثر مما يحاول التدخل في خلقها بفكره الواعي، ولذلك تبدو صورهم وكأنها نابعة من خيال ثمل، أو من حلم لا تحكمه ضوابط منطقية في تراكم أحداثه.

وقد سمح هذا للشعر أن ينطلق انطلاقة هائلة، فحفل بصورة فنية جديدة طلعت أول ما طلعت على المتلقي بمثابة الصدمات، ففسحت المجال والمنطق للتعبير عن حالات نفسية واجتماعية أكثر تعقيدا وأعمق مرمى).[1]

وقد حدا هذا ببعض النقاد الغربيين إلى اعتبار الشعر السريالي نشاطا صوفيا فألحقه من ثمة بالشرائع والأديان، يقول الناقد الفرنسي (ألبيرس): "ولعل من الأصح أن نضع هذا المذهب بين شيع تاريخ الأديان لا بين مدارس تاريخ الأدب لكن تأثيره الوحيد كان في نهاية الأمر أدبيا، وكانت نقطة دخوله هي الأدب أيضا وهذا يدفعنا إلى القول بأن السريالية تمثل ميلاد وفشل نشاط روحي بدون إله نوعا من يوغا ولكنها كانت من جهة النظر الأدبية... أعنف موجة رفعت الشعر منذ عصر النهضة".

السريالية هي إذا "حركة ثورية إنسانية تصدر من عالم اللاشعور الواعي وتعنى بالسريالية العفو الذي يسمح بالتعبير عن الأفكار بطرق الهذيان الواعي الخالي من سيطرة العقل "[2]

وبهذا تبرز قيمة السريالية كمذهب أدبي يسعى إلى فسح المجال لعوالم اللاوعي التي ترضخ تحت وطأة قوى العقل، هذه القوى التي يسعى السريالي دائما إلى مراوغتها كي ينفلت من قبضة العقل ويعبر عن أجواء روائية طالما اشتاقت إلى الاشتقاق والبروز [3]فالسريالية نوع من الصوفية الجديدة لأن التحرر من مقولات العقل يقود إلى الإشراق الصوفي والحس الشعري، أو الحدس الصوفي هو منبع المعرفة الحقة... كما أنها تسعى إلى إدراك متناغم بين الإنسان والوجود [4]لأن الإنسان والوجود شيئان لا ينفصلان، والإنسان جزء من العالم لذا يسعى السريالي إلى تحقيق الوحدة بينه وبين الكون المعرفة الحقائق التي يعجز العقل عن معرفتها، ولا تدرك إلا بالحدس الشعري أو

[1]- عبد الله حمادي: ديوان تحزب العشق يا ليلى، ص
[2]- عبد الله حمادي: ديوان تحب العشق يا ليلى، ص 167.
[3]- المرجع نفسه، ص 112.
[4]- المرجع نفسه، ص 114.

المخيلة المنتهية إلى الجنون الذي هو تعبير عن الثورة في أقصى ما يمكن أن تنتهي إليه، إنه أعلى درجة يمكن أن يصل إليها الفكر في حالة التجريد – الصفاء، حالة الانفصال التام عن الواقع وحالة الهلوسة أو الهذيان الفوضوي أو النشاط اللاواعي للفكر .[1]

وطبيعي أن تأتي مثل هذه الصور غامضة لأن الحالات النفسية– كما يرى السرياليون– كثيرة التعقيد لا تعرف الاستقرار، وبالتالي فإن التعبير الواضح عنها قد لا يتلاءم وحقيقة التجربة الغامضة، بل ينبغي أن تأتي صورهم غامضة عميقة الأغوار يغلب عليها الفوضى والتفكيك.

وعلى العموم فأهداف هذه المدرسة أو بالأحرى الحركة تكاد تكون واضحة الثورة على العقل ... والسرحان في عوالم اللاوعي الباطني، والتعبير بلغة لا عاقلة [2]وهذا ما يؤكده "أدريه بريتون" في حديثه عن السريالية عندما يقول هي حركة "ضد مملكة المنطق" وبالتدرج أسقط سلطان العقل الواعي عن التعابير الفنية، وترك كل شيء للخيال، والأحلام التي استخدمت عن وعي كمدخل إلى عالم اللاوعي.

السريالية بهذا الشكل لا تزعم أنها تفسر الأشياء، أو تجد لها حلول مناسبة بل هي تدعي أنها تطلق سهما ناريا في قلب الليل، أو في قلب المجهول، والأنا السريالي يتجلى كثائر كسر القيد وحطم السجون وصعد إلى الجبال .... السريالية هي الأصل الذي يحدثنا عنه الشاعر (بثيني الكسندري) في قصيدة الرائع الذي يفتتح به ديوانه (ظل الفردوس) الصادر عام 1944 بعنوان "الشاعر": ... أجل أيها الشاعر، ألق بهذا الديوان الذي يحاول أن يضم بين صفحاته شعاع من الشمس وانظر إلى النور وجها لوجه برأسك المسنود إلى الصخرة في حين رجلاك، البعيدتان تتحسسان قبلة الغروب المستقبلية ويداك الممتدتان إلى السماء تداعب بلطف القمر...[3]

[1]- عبد الحميد هيمة، الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 83.
[2]- عبد الله حمادى، مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، ص 112.
[3]- المرجع نفسه، ص 123.

والسريالية بهذا كما يقول الدكتور عبد الله حمادي رحيل بلا هوادة في زورق ليلي يمزق ظلام القدر والعقل بخنجر من ورد وأحلام، يكشف الحجب عن الأشياء، ويبين الأسرار الخفية، التي تربط بين الموجودات الحسية، ومن ثم ركوب المجهول والسخرية من المألوف.

وأهداف هذه المدرسة الأدبية تكاد تكون واضحة، الثورة على العقل والاعتماد على الحس الرومانسي السوداوي والسرحان في عوالم اللاوعي الباطني، والتعبير بلغة لا عاقلة

ولعل أحسن وصف الشعر السرياليين ما جاء على لسان (جون كوكتو) في تعليقه على روعة الإنتاج السريالي، "كان هؤلاء الأطفال يخلقون آية فنية لا يحتل فيها العقل أي مكان وتستمد روعتها من أنها بلا كبرياء وبلا هدف أي بلا قواعد خارجية تفرض نفسها على الشاعر، كما في بقية المذاهب."[1]

وعليه فقد كانت السريالية– كما أسلفنا – أعنف موجة رفعت الشعر منذ عصر النهضة، وقد استحقت السريالية هذا الوصف بما منحته من أهمية التصوير الذهني اللاواعي، فكانت النتيجة أن تطورت الصورة بشكل خطير وظهرت أنماط جديدة لم تكن معروفة من قبل كاستخدام تداعي الحواس ... ابتكار الصور الفجائية غير المنتظرة، والصور ذات اللون الواحد، والبناء الدرامي ... وتوظيف الرمز والتعبير بالتراث ونحو ذلك من وسائل بناء الصور في الشعر الحديث.

[1]- عبد الله حمادى، مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، ص 122.

الفصل الثاني: الشاعر خليل الحاوي

1. المسيرة الثقافية للشاعر خليل الحاوي

2. نشأته:

مسيرته الدراسية

اطلاعاته الثقافية

نشاطه الفكري

الروح القومية

الروح المأساوية في شعر خليل حاوي

1.حياته العائلية

2. صدمته العاطفية

3. النهاية المأساوية للشاعر خليل حاوي

الصورة الشعرية عند خليل حاوي (نموذجا)

المسيرة الثقافية للشاعر خليل حاوي

تمهيد:

خليل حاوي (1919-1982) هذا الشاعر الفذ الذي جمع بين الفلسفة والنقد والأدب، حيث جاءت أعماله الشعرية كترجمان لرؤاه الفكرية، فلطالما كان حريصا على الجمع بين الدراسات الفكرية المتأصلة ذات المعاني الإنسانية الغنية بمختلف المعارف فهذه "التجارب الشعرية أيا كانت، تستمد قليلا أو كثيرا من التيار الإنساني، ومن النبع الغزير الذي تفيض به النفس الإنسانية ولكن تبقى هناك التجربة الإنسانية الخالصة التي تستقطب كل المشاعر الإنسانية من حولها، فهي تقتبس من القومية أصولها،ومن الوطنية روحها، ومن التاريخية صيرورتها، ومن الاجتماعية طموحها، ومن الخيالية فلسفتها، ومن الأسطورية حذاءها الأنيق"[1].

ويطرح خليل حاوي هذا الأديب المتمكن أفكارا واعية بحقيقة واقعه، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدل على الرصيد الثقافي والمعرفي الغزير والمتنوع الذّي حظي به شاعرنا ونحن في هذا العنصر بصدد الكشف عن المنابع الثقافية لخليل حاوي والتي نوجزها في النقاط التالية:

2-نشأته:

كانت النشأة الأولى لخليل في لبنان، لكن الظروف القاسية التي طرأت على حياته وغيرت مجراها أجبرته على الرحيل إلى سوريا، وقد أكسبته الطبيعة الجبلية القاسية التي نشأ فيها (بلدة الشوير) طاقة على تحمل الصعاب وتحدي الظروف الصعبة التي واجهها في بدايات حياته، وعلى كل فخير عرض لنشأة خليل يكون على لسانه إذ يقول: "مرض والدي و لي من العمر اثنتا عشرة سنة...ضاقت بنا سبل العيش فتحتم علي وأنا أكبر إخوتي أن أترك المدرسة و أبدأ العمل كما يبدو الكثير من الشويريين فاعلا، ومن أوجع الذكريات، أنه كان علي أن أحمل

[1]- محمد الصادق عفيفي: النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الخانجي، القاهرة،1978، ص 109.

الحجارة في رصيف الطريق، مع أنني كنت أنعم قبل بحياة مترفة، كنت أيام العطل ألزم البيت لأني كنت أفتقر إلى ثوب جديد، يصلح أن يلبس في هذه المناسبات وكنت أحس بكآبة وسأم، فاسأل لماذا تزوج أبي وأنجبني...وفي الرابعة عشرة عملت متدربا في الطين والتبليط، وكان يبدأ العمل قبل طلوع الفجر ولا ينتهي إلا عند الغروب...في الخامسة عشرة انجرفت في الحزب القومي السوري...وفي السابعة عشرة أصبحت معلما(معلم عمار)، وارتحلت إلى الجولان في أوائل الربيع، وعملت كملتزم صغير وكان العمل ناجحا، وفي نهاية الموسم زارني والدي وارتاح الى ما أنجزته في مجال هذه الصناعة، ولكن ثرت عليها وألقيت أدواتها بالأرض وقلت له: لن أعمل بعد اليوم عملا يدويا مهما يكن المردود المادي، خلال هذه الفترة، كنت أقرأ دائما إلى ساعة متأخرة من الليل بالفرنسية والانجليزية والعربية، ونظمت قصائد في اللغة العامية اللبنانية ظهرت في المجلات، كما نظمت القليل من الشعر في اللغة الفصحى"

وهذا السرد الذي جاء وانبعث من ذاكرة متألمة إنما هو دليل بحق عن نشأة مأساوية مليئة بالمعاناة والشقاء كان لها بالغ الأثر على نفسية الشاعر وفكره وعواطفه.

مسيرته الدراسية:

تبدأ النشأة الثقافية لخليل الحاوي في المدرسة اليسوعية التي قضى فيها أجمل أيام عمره، لأن والديه كانا يغمرانه بكل العطف وكان زاهيا بتفوقه المتميز، إلا أنّه في الأخير تمرد على الرهبان اليسوعيين.[1]

وقد نقل في سن العاشرة إلى المدرسة "الوطنية العالية "في "عين القسيس" وفيها مكث حتى مغادرته المدرسة نهائيا تحت تأثير الظروف العائلية، فرغم حرص والده على تعليمه إلا أنّ الحرب العالمية كانت حائلا دون ذلك، فإظطر خليل للعمل في صفوف الجيش البريطاني في ضواحي بيروت، ولم يمنعه ذلك من الابتعاد عن المطالعة " ولم أكد

[1]- ايليا الحاوي: خليل في سطور من سيرته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ط1، ج 1984،1،ص 66.

أشاهده مرة، وأنا فتى إلا والكتاب في يده، حين لا يعمل عمله المكره والكريه ذاك، كان يحمل كتابا مما تيسر له في ذلك الزمن ويطالعه مرارا"

واستطاع أن يكمل تعليمه بالالتحاق بمدرسة "الشويفات" في العام الدراسي (1946-1947) واجتهد وتميز في دراسته ليلتحق بعد ذلك بالجامعة الأمريكية ببيروت قسم اللغة العربية وآدابها، وقد لوحظ عليه براعته في التحصيل والبحث والمناقشة، مما ساعده على نيل شهادته بامتياز سنة 1951، وبعدها نال شهادة الماجستير عام 1955 وعلى إثرها منحة للدراسة في جامعة "كمبردج" إحدى الجامعات الكبرى الانجليزية مكث فيها ثلاث سنوات، عاد بعدها إلى لبنان سنة1959، حاملا معه شهادة الدكتوراه "وكان أكثر دور العلم اغتباطا بنجاحه الجامعة الأمريكية التي عرفته طالبا مجدا ومتعلما مثقفا حاد الذكاء، فاستقبلته بعزة وافتخار وأدخلته في سلك أساتذتها معلما للنقد الأدبي في دائرة الأدب العربي حتى آخر أيامه، وكانت سيرته العلمية حافلة بنجاح إثر نجاح، دونما تهاون أو كسل "[1]

***إطلاعاته الثقافية:**

إذا تتبعنا مسير خليل حاوي الثقافية نجده قد بدأها بالإطلاع على غوامض الدين وأسراره، حيث تعلق بما هو شائع مثبت وأهمل ما هو سطحي بعيد عن حقيقة الواقع، وكان الكتاب المقدس العتبة الأولى للتمييز بين الخير والشر فاتبع ما هو جدير بثبات العقيدة التي يحصن بها نفسه، فمال إلى العهد الجديد بسموه الروحي، ونفر من العهد القديم بعصبيته و كيده.

كما دفعته ملكته الشعرية إلى ارتياد عالم الأدب بدل الفلسفة، وقد مكنته دراسته للأدب من الإطلاع على أفضل ما أنتج جبران خليل جبران في الشعر المهجري، وأدب النهضة، ومن القراءات الأولى له الأدب الرومانطيقي

[1]- عبد المجيد الحر: خليل حاوي، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان،ط1995،1،ص64

وأعلامه: شيلي و كيتس و روزوورث و كولريدج ولامارتين وألفريد دي فيني وهوجو وفلوبير، ومن قراءاته اللاحقة: الأدب الأوروبي وبصورة خاصة الأدب الألماني والشعر الغربي الحديث بأكمله أوربيا وأمريكيا، وقد كان لإطلاع خليل حاوي على أفضل نتاج الحضارة العربية والعالمية من فكر وأدب وفن فضل كبير في اكتساب ذوق شعري متميز.

***نشاطه الفكري:**

اتخذ خليل الحاوي من الفكر دليلا معرفيا لمعالجة مختلف القضايا الحياتية ومعرفة كنه العالم، فكان واعيا بمختلف القضايا العالمية الحاسمة التي قلبت المفاهيم الثابتة للكون وجعلتها متغيرة، فكان شاعرنا متفهما بذكاء ووعي لكل ما يدور حوله من مستجدات علمية حيث اطلع على أفكار أنشطاين في معالجة فكرة النسبية، وأعمال فرويد المتعلقة بالعقل اللاواعي الذي يتشارك مع الوعي في تشكيل الشخصية، كما نجد له إطلاع على أعمال "برجسون" التي بينت حدود العقل، كما اطلع بكل فضول على الهندسة والفيزياء، وخير دليل على بحث خليل الدؤوب في تحصيل المعرفة وعلى إطلاعا ته الثقافية المتميزة هو الرجوع إلى أطروحته التي نال بها الدكتوراه، ومنها يتراءى لنا أنّ هذا الشاعر قد تجاوز الريادة الشعرية إلى الرؤى الفلسفية التي حاكى بها وبكثير من الوعي قصائده التي حصنها بالنضال السياسي حيث يقول د. صلاح فضل:"...ومع أنّ الفلسفة الوجودية التي أبحر فيها خليل حاوي كانت تعفي الشعر من مسؤولية الالتزام برسالة محددة احتراما لخصوصية الخلق الرمزي للغة إلا أنّ التجربة الشخصية والوطنية التي انصهر بها الشاعر بقوة عارمة جعلت نجم هذه الرسالة الحيوية المنبثقة من الذات والحضارة والمنداحة إلى المحيط الكوني، القطب الهادي لإبداعه، والبوصلة الموجهة لحركته والملمح الأول العريض لإستراتيجية خطابه مهما كانت تحولاته".[1]

[1]- صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية،دار الآداب بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 46.

***الروح القومية:**

إنّ الروح القومية التي تبناها خليل الحاوي في كتاباته الأدبية واتخذها رمزا لفلسفته العقائدية منبثقة من شعوره الوطني واعتزازه القومي بانتمائه العربي "وقد كان من الطبيعي أن نجد في الأدب العربي فكرتين تتصارعان: فكرة الوحدة وفكرة الإقليم، ولكن من بعد مأساة 1968 أخذت التجربة القومية تتضح وتقوى "

وقد عرف خليل خلال مسيرته الثقافية بأنّه رجل منطق جريء وكلمة صريحة حيث تصدى لكثير من المفكرين، وكانت له نقاشات وحوارات مع محاضرين عدة أظهر من خلالها عناده الشديد في الدفاع عن قوميته، وقد شهد له بذلك معاصروه من الأدباء،ليقول عنه نزار قباني "يهدر بحنجرة نسر"،أما يوسف الخال فيصرح بأنّه "مفترق في الشعر العربي"،وعبر عنه صلاح عبد الصبور بأنّه "رائد الشعر العربي"،بينما نجد عفاف بيضون تشير إليه في كتاباتها بأنّه "حقق لنا الكثير مما كنا بحاجة إليه "، وقد أشار هؤلاء جميعا في مواضع متعددة على أنّ عقيدته المؤمنة بالقومية كانت تتسم بسمات العبقرية الطبيعية التي ولدت معه ولم يكتسبها بالتعلم.[1]

إنّ تفكير شاعرنا المتطور والمنفتح على المستجدات الأيديولوجية البناءة مكنّه من الاندماج صفوف الحزب المعارض للرجعية، فعارض بالمناقشة الواعية الجريئة محتضني القوميات السورية والعربية والأممية، متخذا من القومية العربية غاية وهدفا ومعتقدا، آملا بأن تكون منفتحة "بعيدة عن التقوقع والانزواء والغنى المالي والترف الارستقراطي، قريبة من الاشتراكية ووحدة الأقطار في الوطن العربي الكبير، منسجمة مع اليسار المحارب للمستعمرين والغزاة والطامعين بالسيطرة واحتلال دول العالم الثالث، رغبة في نشر التخلف والجوع والمرض بين ربوعه"

[1]- عبد المجيد الحر: خليل حاوي، ص72.

وقد أحدثت التجربة الحزبية منعرجا هاما في حياة خليل حاوي منذ صغره بانخراطه في الحزب القومي السوري الذّي كان يدعو إلى وحدة تضم الهلال الخصيب (*)، باسم سوريا والحضارة السورية إلاّ أنّه وقع في خلاف تصادمي مع رئيس الحزب آنذاك جورج عبد المسيح حول قضايا فلسفية حيث كان هذا الأخير يجهل المبادئ الفلسفية في الحركة وفي التراث الإنساني،وانتهى الصراع بانفصال خليل عن الحزب في منتصف الخمسينات، وقد أثر ذلك في نفسيته كثيرا حيث وجد نفسه وحيدا في معترك الحياة،وسرعان ما أدى شعوره بالفراغ إلى اكتشاف قيم الحضارة العربية من جديد، وأدرك أنّ الدعوة إلى الوحدة يجب أن تكون باسم العروبة وهذا ما أدى ارتباط الوحدة العربية بالنزعة الإنبعاثية التي صنعت شعره.

وقد التزامه بالقضية العربية على مستوى مطلق، ولعل جو الجامعة الأمريكية التي التحق بها الشاعر،وفي هذا يقول شقيقه إيليا الحاوي:"وفي كمبردج جمعته إلى الطلاب العرب وحدة الهدف في التحرر، ونشوة الغبطة ببطولة عبد الناصر، فأصبحت القومية بالنسبة إليه أداة صمود وتضافر وقوة في الحياة، بها يزهو المرء ويسمو ويحس أنّه ذائب كفرد في مجموع حي يدافع عنه ويحميه ويسعفه على تحقيق ذاته وأحلام البطولة....ثم إن خليلا جعل يصر بعد ذلك أن قضية القومية العربية كانت بالنسبة إليه قضاء وقدرا، وليس له حرية أو اختيار إزاءها، يحيا ويموت بها ومن أجلها، وفي النهاية تصوف لها وذاب فيها، ولم يعد له أي وجود خاص به من دونها"

وبقيت عقيدته بوحدة الوطن العربي الكبير تلازمه فكان "خليل ينظم الشعر وكأنّه يصلي عبر صلاته للحياة والغيب ويمارس فعل الحرية وفعل الخلق والتغيير، وصنع الإنسان، والحضارة، لم يدع رمزا من رموز الانحطاط لم يكشفه، ولم يدع رمزا من رموز البعث لم يتغنى به، وكان يحلم بالإنسان الكبير القادر، فأبتلي بقوم من الكائنات الصغيرة المتكيفة، والتي تجد الحكمة في التنازل، وتقبيل الأيادي والتسيير والتدبير، وكانت الكلمة لديه حياة والحياة كلمة، ثم إنّها آلت إلى شهادة "

***الروح المأساوية في شعر خليل حاوي**

بلغت قصائد خليل حاوي درجة عالية من النضج والوعي فكانت الشغل الشاغل لكثير من النقاد الذين تناولوها بالتحليل والدراسة، وقد كانت السمة البارزة فيها هي انشغاله المستمر بالعالم العربي وقضاياه الشائكة، فلوحظ جليا تلك النظرة القاتمة والمأساوية التي غلبت على معظم أعماله، هذه النظرة السوداوية كانت نتيجة الواقع العربي الموات، هذا الواقع الذي انتقده شاعرنا، إنّه واقع الأمة العربية المتخبطة في شبكة العنكبوت الغربي والصهيوني بالأخص، لقد أحس الحاوي بغربته القاتلة عن هذا العالم، الذي تعددت فيه الوجوه واختلفت فيه الأقنعة، فأي وجه وأي قناع سيظهر به الشاعر؟إنّه عالم الأرقام ولكن الشاعر بلا رقم واضح.

فكان من البديهي أن يأخذ الشاعر على عاتقه مهمة إصلاح العالم العربي، إنه يتنبأ بالمستقبل فيتوسم فيه الخصب والبعث، ولكن هذا الاستشراف المستقبلي ولد لديه الإحساس بالفجيعة،ففي الواقع لم يكن سوى الخراب والضياع والتشتت والتبعية الدائمة للغرب، وبالتالي لم تكن حياة خليل سوى سلسلة من الخيبات المتواصلة والنكسات المتوالية، فخيم الحزن والأسى على كيانه حتى بات شعره تعبيرا حيا للمأساة العربية، ولذا لا بد لنا من التنقيب عن جذور المأساة التي خيمت على روح الشاعر وصبغت شعره بصبغة اليأس والسأم والتخاذل، وحياته تعتبر مأساة حقيقية وسنتابع أهم التأثيرات السلبية في حياته:

1.حياته العائلية:

كان"خليل وحيد أبويه، ثم رزقا ابنة وثلاثة صبيان بين الواحد والآخر سنة أو سنتين، وابنة ثانية، الصبيان الثلاثة توفوا جميعا في عمر الشهرين والشهرين، اثنين توفيا بالتهاب الحمراء (أي التهاب السرة إثر الولادة) نتيجة الإهمال الصحي، والثالث وشقيقته ماتا بحمى الأمعاء...وهذا الموت المبكر لأشقاء خليل لم يغادر جرحا في نفسه لأنّه لم يتعلق بهم، على خلاف ذلك فقد غادرت 'أوليفيا' بنت العامين الأثر العميق في نفس الحاوي وذاكرته إذ شغف بها غاية الشغف فقد كانت بمنتهى الرقة والجمال وخفة الظل، مرضت 'أوليفيا' مرضا خطيرا وعجز الأطباء عن إنقاذ حياتها، ولعلم الوالدين بحب خليل الكبير لها، أرسلاه بعيدا إلى منطقة الشوير، وخلال ذلك توفيت الصغيرة، ودفنت في المديرج عند قوم من أهل الحاوي".[1]

وقد كان خليل يتحرى عن شقيقته أين ذهبت؟ ويبكي لغيابها فيقال له "أنّها تعود بعد أسبوع " ثم بعد أسبوع وهكذا كانوا يماطلونه عنها حتى توارت عن ذاكرته، وكان يقول عنها"إنني قضيت العمر كله انتظر عودتها وإلى الآن لازلت أنتظر"14، وفي ذلك يقول عبر قصيدته الرعد الجريح:

فرحة الأم التي تحتضن الطفل الطري

وتباهي بالفتى المنحوت من زهو الصفاء المرمري

ما ترى لو تتحدى مبردا أعمى خفيا يشتهي التشويه

يجتاح صحاح الجوهري

ذلك الطفل الطري

لو تراه في الكوابيس التي تعمى نهاره

أخطبوطا في محاره

وترى الدرب تمشيه إلى هوة ليل يتقيه

[1]- إيليا الحاوي: خليل في سطور من سيرته وشعره، ص 89.

ولماذا يتقي ما ضم في عتمته وجه أبيه

وجباها غصة مستعره

وصغارا في قبور نضره

يستحضر خليل في نفسه أحوالا من ذاكرته القديمة عبر طارئ تذكاري، وحين سئل لما تراه يفسح مجالا لهذه الذكريات الموات التي عفا عنها الزمن منذ أكثر من خمسين سنة كان يجيب: "لست أدري إنّها أمور تنزل في نفسي رغما مني ولا سبيل لي عليها إلى دفعها"[1]

2--صدمته العاطفية:

[1]- يمنى العيد: الكتابة تحول في تحول، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1993، ص 131.

يتسلل داخل كل إنسان وهم كبير يسيطر على أعماقه و يكون هاجسا أبديا يرافقه طوال عمره، ويصحو في نفسه من حين لآخر عبر ذكريات جامحة، إنّه حبه الأول.

تعلق قلب خليل بفتاة وحيدة أبويها وتيم بها إلى حد الجنون، كانت جميلة هيفاء، عالية الجبين، وجنتاها موردتان، عيناها سوداوان، وشعرها على كتفها وقد تغنى بها في معظم شعره الريفي حيث أحبها حبه الأول الذي عاش في خلجاته وثنايا روحه وكان كل حب آخر انعكاسا لهذا الحب وكان قد اتفق معها على الزواج إثر عودته من الأردن حين يتمكن من جمع المال، إلا أنها وقبل رجوعه أرغمت على الزواج من غيره فضاع حبه الأول وهاجسه الأبدي، وعاد خليل لينظم فيها هذه المرة شعر الحسرة واللوعة والفراق

آثاره:

ترك خليل نتاجا حافلا بالفلسفة والنقد و الأدب (أكثره شعرا، وأقله نثرا)، ومن أهم مؤلفاته النثرية نجد:

–العقل والإيمان بين الغزالي وابن رشد وهي أطروحة غير منشورة.

–جبران خليل جبران،إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره وهو باللغة الانجليزية نشر في بيروت سنة 1962، ونشرت ترجمته سنة 1982.

–دراسات نقدية في المجلات منها: الحكمة –الآداب– شعر–دراسات عربية –الفكر العربي المعاصر.

–كان مشرفا على موسوعة الشعر العربي التي صدر منها أربعة أجزاء في بيروت سنة1984.

أمّا بالنسبة لنتاجه الشعري فقد بدأ نشره باكرا في الصحف والمجلات اللبنانية وله عدة دواوين شعرية تسلسلت حسب تواريخ صدورها كالآتي:

1.**نهر الرماد**: هو باكورة نتاج خليل حاوي الشعري، صدر عام 1958، ونظمت قصائده بين الفترة1953 -1958، ويتكون من ثلاثة عشر نشيدا تتكامل في قصيدة واحدة يجمع عنوانها النقيضين:النهر رمز الحياة المتجددة والخصب، والرماد رمز العقم والجمود والموت.

2.الناي والريح: ويتكون من أربعة قصائد متجانسة في جوها وغايتها ومعظم إيقاعها، عناوينها عند البصارةوالناي والريح في صومعة كمبريدج ووجوه السندباد والسندباد في رحلته الثامنة، وقد نظمها بين عامي 1956 و 1958، وأعاد النظر في بعضها سنة 1960 وصدرت عن دار الطليعة.

3.بيادر الجوع: ويتكون من ثلاث قصائد هي الكهف وجنية الشاطئ ولعازر1962، نظمت بين 1960 و1964، وقد صدر الديوان عن دار الآداب سنة 1965.

4.الرعد الجريح: ويتكون من خمسة قصائد هي الأم الحزينة وضباب وبروق ورسالة الغفران ومن صالح إلى ثمود، ويتميز بنزعتين الأولى نزعة عار الهزيمة العربية 1968، والثانية نزعة رجاء بالخلاص.

5.جحيم الكوميديا: وهو الديوان الأخير، ويتكون من مطولة شجرة الدر، ومجموعة أناشيد من عناوينها قطار المحطة وصلاة وفي الجنوب وفي سدوم للمرة الثالثة وقطع اللسان ومناخ وأرض والوطن وأنت.

كانت هذه آثار خليل حاوي التي حاولنا أن نوجزها، وهي تعتبر ذخيرة حية تعبر تعبيرا واضحا عن حياة هذا الشاعر المليئة بالتمرد على الهزيمة، والسعي الحثيث للوصول إلى الشرف والمجد.

3-النهاية المأساوية للشاعر خليل حاوي[1]:

[1]- عبد المجيد الحر: خليل حاوي، ص 96.

خليل حاوي بوصفه الضمير الوازع لهذه الأمة، كان عليه أن يقف موقفا احتجاجيا إزاء هذا الوضع العقيم، وشاعرنا كان موقفا قبل أن يكون صانعا لقصائد فكثيرا ما تبادر إلى ذهنه فكرة الانتحار بوصفها حلا جريئا ن فكما أتى إلى واقعه دون إرادته فعليه أن يخرج منه بإرادته، ففضل بذلك الموت على الحياة وفعل.

ولم تكن إنتكاسات تجارب ورؤى خليل في كل مرة راجعة إلى فشله في أن يكون شاعر قضية سياسية، وإنّما تعود إلى مسؤوليته الحضارية التي طمح من خلالها إلى أن يكون الانبعاث تكونا حضاريا للإنسان غير أنّ الفشل والإحباط كان رفيقه الدائم في كل مرة وكانت مأساته مع البعث كمشروع حضاري امتدادا لمأساة سيزيف العبثية، فالأحداث المدمرة المتوالية التي زادت ضراوة بالغزو الصهيوني للبنان سنة 1982 لم يكن من سبيل لمجابهتها ومجابهة العار والهزيمة إلاّ الانتحار،وهذا ما جعل شاعرنا يضع حدا لمأساته الوجودية بإطلاق رصاصة خرقت عينه اليسرى لتقصي عليه نهائيا.

وقد ترسب في ذهن الناس أن الانتحار فوق كونه معصية للخالق فهو هشاشة عصب في معركة الحياة المستمرة وتصرف غير مسؤول ولا عقلاني، وجبن وجناية في حق النفس الإنسانية، إلا أنّ بعض حالات الانتحار تتطلب منا أن نقف أمامها موقف الذهول والإعجاب، إذ أنّها تعبر عن لحظة جريئة يقدم فيها الإنسان نفسه فداء لكرامة روحه ودفاعا عن كلمة حق أراد أن يقولها، ليدون بدمه اسمه في سجل البطولات"وانتحار خليل حاوي مهما قلنا وتأولنا في دوافعه النفسية ينتسب بلا شك إلى رمز هذه الإنتحارات البطولية والبطولات الانتحارية،إنه تصرف مثير جدير بتقديرنا لحساسية ضمير الشاعر وصدق انتمائه الوطني ولإبائه الضيم والهوان.

لقد افتدى خليل حاوي هذا الشاعر المأساوي كرامته بروحه دون أن يضع في حسابه رهبة للمت أمام جلال اللحظة التي عاشها مدافعا عن وطنه لبنان، ولعله وهو الشاعر الذي تجاوز السبعين من عمره لا يملك غير قلمه يدافع به عن بلده، ولعل الكلمة في لحظة التخاذل تكون مغموسة بالذل والبؤس وفي أحسن حال لها تكون كلمة

شعارات جوفاء، وقد آثر" خليل حاوي " أن يغمسها بدمه لتظل على بريقها وسطوعها، غير أنها مع الأسف ظلت نفخا في رماد فلم يكن لها صدى في أبناء أمته الذين أصابهم التخاذل والانغماس في روح الخيانة والتآمر باستثناء الغيورين على حرمة وطنهم، الذين رفضوا الاستكانة للذل والاستسلام في وجه الغازي المغتصب، فبقي خليل حاوي غائبا بجسده،حيا بأفكاره في ذاكرتهم وذاكرة كل وطني مخلص يردد في السر والعلانية:

وطني نستسقي خير ما ملكت يدي

روحي ولست أريد منك ثوابا

بذل الدماء على الشباب ضريبة

وأنا وفيت فبلغ الأصحابا

خليل يرجو أن يعود مجددا

ويعود يبذل ما وفاه ترابا.

الصورة الشعرية عند خليل حاوي:

إن البحث في مفهوم الصورة لا بد أن يستدعي الحديث عن أنواعها، هذه الأنواع التي تتعدد في الإطار العام، والتي يغدو تصنيفها على أساس الطبيعة الناظمة أو المهيمنة على الجو العام لها.

والقارئ لشعر خليل حاوي لا بد أن تستوقفه ظاهرة التنوع في الصورة، ومن يستقص مواضعها في الديوان سيلاحظ حضور كثيفة وراقية سواء كان الأمر في نوع الصورة أم في مستواها و فضائها التعبيري، ويكمن الرقي الفني في صياغة الصورة عند خليل حاوي في أنها تحاول النزوع إلى عالم خاص، حيث تمثل الصورة رؤية وأداة تعبيرية مميزة و خاصة، وكذلك تغدو الصورة عند خليل حاوي صورة متفردة، لها حضورها الشخصي والإبداعي الذي يمكن أن يتلمسه المتخصص والخبير.

ولم أشأ في هذا الفصل أن أتعرض إلى كل الصور عند خليل حاوي، لضيق المقام وللزخم الكبير الذي يحفل به الديوان، ومن هنا للصورة اللونية لحضورها الواسع عبر مساحة ليست بالصغيرة.

الصورة اللونية في شعر خليل الحاوي :

استطاع الشعر الحديث أن يقدم جماليات فنية من خلال عبث الشاعر المعاصر بالدلالات اللغوية، وهي الخروج عن الدلالة الوضعية للألوان، واستطاع أن يشحن الرمز بدلالات إيحائية مكنته من الغوص في أعماقه، ورصد انفعالاته الوجدانية، ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن للون تأثير كبيرة في الصورة فيقول: «إن ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توترا في الأعصاب وحركة في المشاعر، إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس، لكن المعروف أن الشاعر كالطفل يحب هذه الألوان والأشكال، ويحث اللعب بها، غير أنه ليس لعبة لمجرد اللعب، وإنما هو لعب يدفع إلى استكشاف الصورة أولاثم القارئ أو المتلقي ثانية ».

وتضم لوحة الألوان عند حاوي جملة من الألوان توعت بين الأسود والأخضر والأحمر والأبيض والأزرق والأصفر، وأكثر الألوان شيوعا عند حاوي هو اللون الأسود، وقد ورد (45) مرة بصفة السواد، و بألفاظ موحية مثل: عتمات، طين رماد، دهاليز لعينة، كابوس جحيم.. رؤى سوداء: قبر بركة سوداء، سجن، كهف محموم، دجى براكين الجحيم، عتمة، ضباب كالح، سمرة، ضباب رطب، حلك الظلام، طينة الأقبية المعتمة، دخان، أقبية، شجو المساء، المجارير الوخيمة مسود اللهيب، أبخرة الكبريت، رغوة الليالي، فاحم الدخنة، دخنة ناري..، ولكي نتمكن من فهم دلالات الرمز اللوني هنا يجب أن نكون على معرفة وثيقة بالشاعر واتجاهاته الفكرية وانتمائه السياسي والظروف المحيطة به؛ لأ الشاعر المعاصر مرتبط بأحداث عصره وقضاياه ارتباطا وثيقا، لا ارتباط المتفرج الذي يصف ما يشاهد وينفعل ما يصف، وإنما هو يعيش تلك الأحداث، وهو صاحب تلك القضايا).

فحاوي شاهد بلاده ترزح تحت نير الاستعمار العثماني، ثم الأوروبي، وعاصر الاضطهاد الذي تعرض له أبناء أمته، ووقف مذهولا أمام هول الفجيعة عندما بدأت الجيوش العربية تتقهقر أمام العصابات الصهيونية التي استكملت هجماتها بتكوين كيان إرهابي في قلب الأمة العربية، واستولت على فلسطين، وسلختها عن جسد الوطن الكبير إبان النكبة عام ، وتوالت الهزائم فكانت النكسة عام 1967، ثم حرب لبنان الأهلية عام 1975 التي كشفت عن التناقضات الطائفية، ثم كانت ذروة الفجيعة بالاحتلال الإسرائيلي لجنوب لبنان..، كل هذه المآسي تجمعت في تاريخ حياة هذا الكائن، فخليل حاوي لا يرى في واقعه ما يبعث على التفاؤل والأمل، بل يراه واقعا مظلما كئيبة ضاعت ملامحه وألوانه، و تحول فيه كل شيء إلى ظلام وسواد:

«والعتمة خلفي وجحيم الذكريات)

ويمكننا القول: إن اللون عند خليل حاوي «نموذج من نماذج القناع يتخذه ليتوارى خلفه اتقاء المباشرة والتقريرية ليحد رأيه في قضايا عصره:

هذيان، سام، رعب، سكوت

الرؤى السوداء، ربي، صرعته

خلفته باردا مرا مقيت

ونجد أن مفردات اللون داخل نص خليل حاوي تكتسب أهمية خاصة، حيث تكشف عن طبيعة تعامله مع عالمه المحيط، وواقعه الاجتماعي والسياسي، ونرى أن اللون الأسود في ديوانه قد حمل الدلالة الكئيبة، فهو يختار اللون الأسود وصفا للموجودات إشارة منه إلى حزنها وكآبتها، يقول:

عتمة، ريح حبيش، وسكوت

بركة سوداء يطفو في أساها

وجهه المتر الترابي الصموت

ليت هذا البارد المشلول

يحيا أو يموت

وعندما تسيطر على الشاعر مشاعر اليأس والحزن، والوحشة، فإنه لا يبصر الأشياء المادية بألوانها الطبيعية الأصلية، بل تتحول كل الألوان إلى لون واحد هو الأسود»).

وغلبة هذا اللون ليس تشاؤم ويأس، لكن واقع أمته الكئيب هو الذي جعل السواد يطغى على بقية ألوانه، فحتى الدماء الموجودة داخل الجروح أصبحت سوداء:

حمى جروح

ودم يسود في الجروح

ويرد اللون الأسود.معان مغايرة لدلالات الحزن واليأس والتشاؤم في مواضع قليلة، ومن ذلك أن يصف البدوية ب(السمراء) و(جبهة سمراء)، و(السمر الطواله) و (سمرة العنقود)...

ويحتل اللون الأخضر المرتبة الثانية بعد اللون الأسود في قائمة الألوان في شعر حاوي، وعندما يصف الأشياء المادية باللون الأخضر يصر على ضحالة اللون وعدم اكتماله، فإذا ذكر اللون الأخضر ليعبر عن موسم خصب فما هو إلا رقع. يقول:

حظه من موسم الخصب المدوي

في العروق

رقع تزرع بالزهو الأنيق

جلده الرث العتيق

وإن كان وصف للنخيل فهو فاتر الظل:

نخيل فاتر الظل رخي الهينماث

وإن كان وصفا لحقل فهو عبارة عن بقايا :

هي والشمس وضحكات الصغار

وبقايا الخصب في الحقل البوار

كلها تذكر ظلي، تعبي

كفي المغني للبذار

لكنه استطاع أن يعيد إلى تجربته رونق الحياة، وينفض عنها العفن والبوار، وأيقن أن الحياة لا تنهار بسهولة، ولا تضمحل الروح فيها إلى درجة العدم حتى يفقد الكائن وجوده ويستنزف إشراقه الحيوي، فهو يرى الأمل حيث ستخضر الأنقاض في أعضاء طفل المستقبل:

أسندي الأنقاض بالأنقاض

شديها على صدري اطمئني

سوف تخضر

غدا تخضر في أعضاء طفل

عمر منك و مني

ويصبح اللون الأخضر رمزا للحرية و الخصب والأمل والتفاؤل في قوله:

تنفض الأمس الحزينا

والمهينا

ثم تحيا حرة خضراء تزهو وتصلي

وثالث الألوان ترتيبا في قائمة خليل حاوي هو اللون الأبيض، وقد ورد هذا اللون .معنى النقاء والصفاء في موضع واحد فقط، حيث يقول:

بي حنين لعبير الأرض

للعصفور عند الشبح، للتبع المغني

لشباب وصبايا

من كنوز الشمس من ثلج الجبال

الصغار ينثرون المرج

ما في قوله :

يا معاد الثلج لن أخشاك

فقد حمل الثلج دلالة بعيدة عن النقاء والصفاء، إنه الصقيع والبرد الذي يريد الشاعر مواجهته دون خوف أو وجل، وينتفي الإحساس بالتفاؤل على الرغم من الوهج الذي أزهره الثلج عندما نتتبع ما تبقى من صورة الثلج في قوله:

في بقايا شعرنا يزهر وهج الثلج

حيث ينكسر كل ذلك الضياء الذي بعثه الفعل «يزهر » مقرونة بالفاعل «وهج» المضاف إلى الثلج، فيفقد اللون الأبيض كل ألق عندما نعرف أنه ينتمي إلى بقايا الشعر وهذا دلالة على الانتهاء والعجز والفناء فيصبح كل ذلك الألق والبياض والوهج دليلا على فناء و موت واندثار، على الرغم من أن الأزهار انبعاث، والوهج حياة، و الثلج حفاظ على هذه الحياة .

واللون الأحمر عند حاوي دلالة خاصة ورمزية معينة، « فقد كان خليل كما تقول الوالدة في أسبوع الآلام يكاد لا يرى في المنزل، كان يتفقد الغابات والاحراج، ويجمع زهور الشقائق، تلك الزهور ذات الألوان الحمراء القاسية واللينة، والتي فيها أنواع من الاحمرار الذي يماثل حمرة الدم، وهي وفقا للأسطورة تبعث بدم أدونيس.... بين تلك الزهور، عدا الشقائق كانت هناك زهرة خضراء ولها أكمام حمراء، حمراء قانية، وكأين الاحمرار يوشك أن يتقطر منها، ويتساقط على الأرض، تلك الزهرة كانت تسمى عندنا في الجبل زهرة دم المسيح، الشقائق هي دم أدونيس.. وتلك الزهرة هي زهرة دم المسيح، والمسيح و أدونيس سيان.

الخاتمة

إن الحديث عن الصورة الشعرية بوصفها ركنا ركينا في المعمار الفني في الشعر العربي حديث ذو شجون خصوصا في عصرنا الحالي حيث انفتحت منافذ المثاقفة على مصراعيها صوب أدبنا الحديث الذي اتسع صدره للمناهج النقدية الحديثة التي أنارت زوايا كانت معتمة أمام المنهج النقدي التقليدي، وقد عرفت هذه المناهج تلاحقا وتناميا مع تكثف الظاهرة الأدبية وتراكمها.

وقد شكلت الصورة الشعرية عند خليل الحاوي أساسا مهما تقوم عليه معمارية القصيدة عنده، تشكل مع اللغة والإيقاع بنية فنية محكمة تغري الدارس بإفراد تلك الصورة بالدراسة على حدة.

وبحسبان الصورة الشعرية ظاهرة أسلوبية يكون المنهج الأسلوبي هو الأنسب المقاربتها، ذلك أن البلاغة التقليدية عاجزة عن أن تكون الوسيلة الصالحة الدراسة الصورة الشعرية وللكشف عن كل أسرارها العميقة .حيث إن كتابة الشعراء المحدثين قد تشد عن تصنيفات هذه البلاغة التي تحمل من الأحكام المسبقة والمعيارية ما يصيب النص المدروس بالجمود مع أن الإجراءات التي تقوم عليها الأسلوبية هي نفسها الإجراءات البلاغية مما يفند- أيضا- أطروحة قيام الأسلوبية على أنقاض البلاغة ، وإنما هو تراكم معرفي و تكامل يفضي إلى طرح جديد متجدد .

ولعل أولى نتائجه مقولة أخرى تسم الصورة الشعرية بأنها مفهوم شاخ كما شاخت مفهومات أخرى تاركة مكانها للتلقي والعلامة وغيرها من اطروحات ما بعد الحداثة .

فالصورة إحدى دعامات الشعر الأساسية وإنما المعتبر فيها هو نضارتها و تميزها فلا يوجد في الأسلوبية صورة حية أو ميتة كحكم مسبق ذلك أن شهرة بعض الشعراء قامت أساسا على العودة إلى صور ميتة لشعراء مغمورين ثم أعادوا صياغتها ببراعتهم فنسبت إليهم (ابن الرومي مع أبي الشمقمق و غيره) . و ليس في الأسلوبية – أيضا- تفاضل بين الصور البلاغية كالتجاذب الذي حصل بشأن التشبيه و الاستعارة و أيهما أفضل عند الجرجاني وغيره في أدبنا العربي، أما في أوربا فقد ساد الاعتقاد زمنا أن الكتاب يفضلون الاستعارة على التشبيه وينقصون من شأنه ويعتبرون استخدام لفظة "مثل "دليلا على عدم الابتكار لكن البلاغة الجديدة ردت الاعتبار للتشبيه .

وقد طبقنا هذا على أشعار الشاعر خليل الحاوي فوصلنا إلى ما يأتي :

* تتشكل الصورة –عنده – من خلال ما توحي به لغته المكتنزة بالبراءة والطفولة والصفاء الناتجة عن تمثل قواعد اللغة (نحوها وصرفها وعروضها) ، مما يجعل المتلقي يحس و يدرك أنها محصلة لتراكم معرفي وتجربة شعرية تشكلت من خلال هذه الصور.

* تتحقق الصورة عنده – أحيانا من خلال البناء الكلي للأسطر الشعرية دون تلمسها في الجزئيات بما يجعلها صورة كلية لا نصل إلى المعنى العام إلا بعد الانتهاء من الجملة الشعرية و أحيانا القصيدة ككل.

* تجسد الصورة من خلال التصرف في اللغة والتلاعب بالبنية اللغوية والإلحاح على الفكرة من خلال إيرادها في أشكال عدة مثل تقديمها وتأخيرها وتكرارها

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع :

أ- القران الكريم.

قائمة الممعاجم :

-ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج3، دار الفكر للطباعة والتوزيع، مصر، ط2، 1969.
-ابن منظور، لسان العرب، مج7، دار احياء التراث العربي ، بيروت، لبنان، ط3، 1999 ، مادة (صور).

قائمة المراجع :

-حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987.
-ابن سيدة، المحكم والمحيط الأعظم، معهد المخطوطات الجامعية للدول العربية، ج1، ط1، 1388هـ/1958م.
-ابراهيم عبد الرحمن الغنيمي، الصورة الفنية في الشعر العربي، مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 1996
-صحيح البخاري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1415هـ،
-عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، الإسكندرية، 1981، (ط.4)،
-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية-، المكتبة الأكاديمية، 1994، (ط.5)،
-عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ت).
-داود أنيس، رواد التجديد في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والإعلان، الجماهيرية العربية الليبية، (د.ت)، (د.ط).
-عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، دار الرائد بيروت لبنان 1982.
-صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية – الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
-قدامة بن جعفر، نقد الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مطبعة بريل – لندن، 1956.
-مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط3، 1983.
-عبد الحميد هيمة، الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري.
-كامل حسن البصير، بناء الصورة الشعرية في البيان العربي.
-إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، لبنان ط1، 1996.
-إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الشعرية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة.
-الجاحظ ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، لبنان، ج3، ط3، 1969.
-بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.
-عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث قسنطينة (الجزائر)، ط1، 1986.
-إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي، متال ونقد.
-ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.
-ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1985.
-أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1989،
-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ط3،

-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية
-نواري بوحلاسة، الصورة في الشعر الزياني، مجلة العلوم الإنسانية، العد10، جامعة منتوري قسنطينة، 1998،
-عمر الطالب، نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني وعلاقتهما بالصورة الشعرية، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد31، 2000،
-ابن الأثير، المثل السائر، تح محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية، بيروت – لبنان، 1990.
-فايز الداية، جماليات الأسلوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1990،
-نعيم اليافي، تطور الصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،2008،
-محمد بوزواوي، الوجيز في شرح المعلقات العشر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ،2013،
-شرح ديوان الفرزدق، شرح ايليا الحاوي، ج 1، منشورات دار الكتاب اللبناني، ط1، 1983،
-علي الغريب ومحمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعشى التطيلي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2003،
-أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1967،
-العقاد، ابن الرومي – حياته من شعره، منشورات مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012،
-أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1973،
-سيسل .دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الخباني وآخرون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1982،
-محمد عبد المنعم الخفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية للنشر، ط1، 1995م،
-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الشعرية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994،
-محمد ابراهيم عبد العزيز شادي، الصورة بين القدماء والمعاصرين، دراسة بلاغية نقدية، مطبعة السعادة، القاهرة، ط1 1991،
-أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، سوريا، ط1، 1978م.
-عزيز لعكايشي، مظاهر الإبداع الفني في شعر أبي القاسم الشابي، مخطوط رسالة ماجستير، 1980.
-يمنى العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985.
-إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، (د.ط)، (د.ت)،
-عبد الله حمادي، مدخل إلى الشعر الاسباني المعاصر. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1985.
-محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1979،
-ايليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1980،
-محمد الصادق عفيفي: النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الخانجي، القاهرة،1978،
-ايليا الحاوي: خليل في سطور من سيرته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ط1، ج 1984،1
-عبد المجيد الحر: خليل حاوي، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان،ط،1995
-صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية،دار الآداب بيروت، لبنان، ط1، 2002.
-يمنى العيد: الكتابة تحول في تحول، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1993.

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
إهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة عامة	أ–ب
المدخل الإطار المفاهيمي للبحث	
تمهيد	4
أولا: مفهوم الصورة الشعرية	5
المفهوم اللغوي للصورة	5
ب– مدلول الصورة في القرآن الكريم والأحاديث	7
ج– المفهوم الاصطلاحي للصورة	9
ثانيا: الوظيفة الشعرية الصورة	10
أ– الصورة خلق جديد للغة	10
ب– الصورة تميز الشعر عن النثر	11
ج– الصورة عماد الشعر الأول	13
الفصل الأول : الصورة الشعرية بين القديم والحديث	17
أولا: الصورة عند القدماء	18

أ– عناصر الصورة عند القدماء	26
ب– خصائص الصورة عند القدامى	28
ثانيا: الصورة الشعرية عند المحدثين	32
أ– عناصر الصورة في النقد المعاصر	36
ب– خصائص الصورة الحديثة	39
ثالثا: أهمية الصورة الشعرية	41
أ– الصورة الشعرية في النقد الحديث	41
ب– الصورة الشعرية عند الرومانسيين	44
ج– الصورة الشعرية عند الرمزيين	46
د– الصورة الشعرية عند السرياليين	49
الفصل الثاني :الصورة الشعرية عند خليل الحاوي	54
1. المسيرة الثقافية للشاعر خليل حاوي	54
*الروح المأساوية في شعر خليل حاوي	60
الصورة الشعرية عند خليل الحاوي (نموذج)	67
خاتمة	75
قائمة المصادر و المراجع	78