جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب و اللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

تخصص : أدب عربي حديث و معاصر

إعداد الطالبة:
طاهري سعاد

يوم:01/09/2020

الصورة الشعرية في ديوان "محاريث الكناية" لـ:الأخضر بركة

لجنة المناقشة:

سعادة لعلى	أ. مح أ	محمد خيضر بسكرة	رئيسا
نوال آقطي	أ. مح أ	محمد خيضر بسكرة	مشرفا و مقررا
نوال بن صالح	أ. مح أ	محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية:2019 - 2020

قَالَ ٱللَّهُ تَعَالَى:

﴿ قَالُوا۟ سُبْحَٰنَكَ لَا عِلْمَ لَنَآ إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَآ ۖ إِنَّكَ
أَنتَ ٱلْعَلِيمُ ٱلْحَكِيمُ ﴿٣٢﴾ ﴾ البقرة: ٣٢

شكر وعرفان

نحمد الله عز وجل الذي وفقنا في إتمام هذا البحث والذي ألهمنا الصحة والعافية والعزيمة وجدير بنا أن نتقدم بأسمى آيات الشكر والامتنان إلى الدكتورة

"نوال آقطي"

على تكرمها بالإشراف على هذا البحث ومتابعته .

كما نتقدم بجزيل الشكر إلى جميع أساتذتنا في قسم الأدب العربي بجامعة بسكرة على مجهوداتهم التي بذلوها في تعليمنا .

ونتوجه بالشكر لكل من شجعنا وساعدنا في إنجاز هذه المذكرة .

مقدمة

يعدّ الشّعر من الأجناس القائمة على التّصوير منذ القديم، كونه الوسيلة الّتي يعبّر بها الشّاعر عمّا يختلجه من أحاسيس وأفكار، فيسعى إلى تجسيدها من خلال الكلمات الشّعريّة، حيث تصبح الذّات الشّاعرة بمثابة ترجمان لمكنوناتها النّفسيّة الظّاهرة منها والباطنية، لتستعين في هذه العمليّة الإبداعيّة بما يعرف بالتّصوير، تجسيدا لما تعيشه من مشاعر، وهذا ما أدّى إلى ظهور ما يعرف بالصّورة الشّعريّة والّتي تعد من أنجح الوسائل في بناء الموقف الشّعري، فالشّاعر المبدع يلجأ إلى توظيفها تعبيرا عن عواطفه المتضاربة، التي تتداخل في نفسيّته.

وقد اختلفت الصور الشعرية بحسب المدارس التي أنتجتها، فأنجبت الرومانسية صور تبادل مجالات الإدراك، وقدمت الرمزية صور التراسل الحسي، في حين ظهرت الصورة الحلم والمبنية على المتناقضات على يد السرياليين، ولكثرة هذه الأنواع واختلاف حدود الصورة من مدرسة غلى أخرى وقع النّقّاد والأدباء في حيرة من أمرهم حول تعدّد مصطلحها حتى إنهم أخلطوا بينها وبين الصّورة الفنّيّة.

من هنا اخترنا موضوع **الصورة الشعرية في ديوان محاريث الكناية ل:الأخضر بركة** لعدّة أسباب منها:

محاولة توضيح الخلط القائم بين الصّورة الشّعريّة والصّورة الفنّيّة الّتي وقع فيها سجال كبير بين النّقّاد والمفكّرين والأدباء. لاسيما أنّ الدّيوان في حدّ ذاته يحمل صورة شعريّة في عنوانه "محاريث الكناية"، ثم إننا باختيّار ديوان شاعر جزائريّ نسلط الضوء على شعر جزائريّ قلّما يتوجّه الباحثون إلى دراسته.

ولقد احتوينا هذا الموضوع من أجل إرساء سفن البحث على ميناء الصّورة الشّعريّة، الّتي اختطفناها من الخزانة الأدبيّة، والّتي تدّخر في رفوفها إرثا فكريّا لا يستهان به.

وكانت رغبتنا في هذه الدّراسة لخلق فضاء لقراءة جديدة وتأويل بأبعاد مختلفة لمدونة معاصرة لم تقدم حتى الآن أية بحوث حولها.

يضاف إلى هذا رغبتنا الشّديدة والملحّة بالدّخول في سباق البحث العلمي في الأدب الجزائريّ الغنيّ بعلومه ومعارفه والثريّ برجالاته من طينة الأخضر بركة.

ويطرح هذا البحث إشكال أساس نسعى إلى توضيحه والذي يكمن في :

ما أنواع الصّور الشّعريّة الواردة في ديوان محاريث الكناية؟ وكيف أسهمت في إثراء النّص الشّعري؟

وتتفرع من هذا الإشكال عدّة تساؤلات أخرى أهمها: –ما مفهوم الصّورة عند القدامى والمحدثين؟ وفيم يكمن الفرق القائم بين الصّورة الشّعريّة والفنّيّة؟

وللإجابة على هذه الأسئلة اعتمدنا في دراستنا على المنهج الوصفي التّحليلي، لأنّه يتلاءم وطبيعة موضوعنا، كونه يواجه النّصوص الشّعريّة مباشرة ولا يعمد لاستخراج أحكامه من النّصوص الإبداعيّة، إلاّ بعد وصف وتحليل فهو يستنطق النّصوص، ويقوم بمحاورتها، ويعطي أبعاد وتأويلات جديدة.

وقد نظّم بحثنا هذا وفق خطّة تتضمّن فصلين يسبقهما مقدّمة وتليهما خاتمة، حيث وُسم الفصل الأوّل بـ "ماهيّة الصّورة مفاهيم ومصطلحات"، كونه يضمّ أهميّة ملحّة للدّخول في ثنايا الموضوع، فقمنا بتقسيمه إلى ثلاثة أقسام تكمن في: مفهوم الصّورة عند القدماء والمحدثين، وأنواع الصّورة الأدبيّة " الذّهنيّة البلاغيّة". ثم عالجنا الفرق بين الصّورة الشّعريّة والصّورة الفنّيّة.

أمّا فيما يخصّ الفصل الثّاني والّذي عنونّاه بـ: تجليّات الصّورة الشّعريّة في ديوان محاريث الكناية لـ: الأخضر بركة، خصّصناه أوّلا: للصّورة المبنيّة على تبادل مجالات الإدراك والّتي تجمع بين صور التّشخيص والتّجسيد. و الصّورة التّشبيهيّة. وصور تراسل الحواس.

ثم أتينا إلى دراسة الصّورة الحلم، والصّورة المبنيّة على المزج بين المتناقضات، وأخيرا الصّورة التّشكيليّة، وختمنا هذا البحث بخاتمة كانت حصيلة لكلّ ما تعرّضنا إليه في صلب الموضوع.

ومن أهمّ المصادر والمراجع الّتي استقينا منها الزّاد المعرفي الّذي يصبّ في فحوى هذه الدّراسة نذكر منها: ديوان محاريث الكناية لشاعرنا الأخضر بركة، وكتاب الصّورة الشّعريّة في الخطاب النّقدي والبلاغي لصاحبه الوليّ محمّد ثم كتاب الصّورة الشّعريّة: لـ:سيسيل دي لويس. و بناء القصيدة العربيّة الحديثة لـ:عليّ عشريّ زايد.

ولم تواجهنا صعوبات وعراقيل تكون عائقا بيننا وبين موضوع دراستنا سوى ما نجم عن فيروس كورونا، وذلك عرقل التّواصل بيننا وبين أستاذتنا المشرفة، وأحال بيننا وبين دور المطالعة.

وفي الأخير أشكر الله على الصّبر الّذي أمدّه فينا لإتمام هذا البحث، ولإخراجه في أبهى حلّة، وإن أخطأنا فمن أنفسنا ونسأل الله التّوفيق والسّداد، وإن أصبنا فمن الله عزّ وجلّ، ونسأله تثبيتنا على ما هو صحيح دوما.

كما نتقدّم بجزيل الشّكر والعرفان لأستاذتنا الّتي رافقت البحث نصحا وإرشادا وتصويبا للأخطاء الدّكتورة نوال آقطي، فقد كانت بمثابة الحصن المنيع الّذي يدرع عنّا اللّحن ، وكانت بمثابة الأمّ النّاصحة والمرشدة الّتي اصطحبتنا معها إلى برّ الأمان، ونهجنا معها مسلكا مليئا بالعطف والرّحمة والمودّة، فمن لا يشكر النّاس لا يشكر الله.

الفصل الأوّل:

ماهيّة الصّورة "مفاهيم ومصطلحات".

أولا: مفهوم الصّورة "الحدّ الاصطلاحي".

1ـ1/ الصّورة عند القدامى.

1ـ 2/ الصّورة عند المحدثين.

ثانيا: أنواع الصّورة الأدبيّة.

2ـ1/ الصّورة الذّهنيّة.

2ـ2/ الصّورة البلاغيّة.

2ـ2ـ1ـ الصّورة التّشبيهيّة.

2ـ2ـ2ـ الصّورة الاستعاريّة.

ثالثا: الفرق بين الصّورة الشّعريّة والصّورة الفنيّة.

أولا: مفهوم الصّورة: (الحد الاصطلاحي)

تعدّ الصّورة من المواضيع الّتي حظيت بدراسة من قبل ثلّة من النّقّاد والدّارسين، الشّيء الّذي جعل منها محطّ اهتمام خاصّة في الشّعر، إذ يلجأ إليها الشّاعر لتجسيد تجربته الإبداعيّة، إلاّ أنّ مصطلح الصّورة شهد تباينا واختلافا بين هؤلاء الدّارسين، وذلك لتعدّد الرّؤى ووجهات النّظر فيما بينهم، وهذا ما أدّى إلى عدم استقرار مفهوم محدّد للصّورة.

انطلاقا من هذه الأسطر، يمكن لنا رصد مجموعة من التّعاريف الّتي وضعها ونسبها النّقّاد والأدباء لمصطلح الصّورة سواء قديما أو حديثا.

1-1/ الصّورة عند القدامى:

عرفت الصّورة في النّقد القديم ظهورا جليّا عند النّقّاد والأدباء القدامى، ومن بينهم الجاحظ [ت 255هـ] الّذي يعدّ من الأوائل الّذين أقبلوا على الاهتمام بهذا المجال، حيث كان له نظرة في الصّورة، إذ يقول عن الشّعر: "فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسيج، وجنس من التّصوير"[1].

ويبدو أنّ الجاحظ عند طرحه لفكرة التّصوير أراد أن يصل إلى ثلاث مبادئ والمتّسمة فيما يلي[2]:

- أنّ الشّعر له أسلوب خاص في صيّاغة الأفكار والمعاني والّذي يقوم على إثارة الانفعال.

---

[1] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج3، تح: عبد السّلام محمّد هارون، شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط2، 1385هـ- 1960م، ص132.

[2] ينظر: جابر عصفور، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م، ص257.

- الشّعر يقوم على أسلوب تقديم المعنى بطريقة حسيّة.
- التّقديم الحسّي للشّعر يجعله قرين للرّسم.

يتّضح لنا أنّ الجاحظ تبنّى مصطلح التّصوير الّذي يكمن في التّجسيم، أي: أن يكون للشّيء شكل، وبهذا جعل التّصوير قرين للرّسم من خلال طريقة التّشكيل والصّياغة والتّأثير في المتلقّي.

ارتبط مفهوم الجاحظ بالثّنائيّة الحادّة، الّتي شغلت نقّادنا القدامى على المفاضلة بين اللّفظ والمعنى طبقا للمفهوم الصّناعي للشّعر.

علاوة على هذا فالجاحظ في كتابه البيان والتّبيين يقول:« أجود الشّعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه أُفرغ إفراغا واحدا، وسُبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللّسان كما يجري الدّهان»[1].

ويرى الجاحظ انطلاقا من مقولته أنّ الشّعر تكمن جودته في التحام أجزائه وسهولة مخارجه والطّريقة الّتي كتب بها.

ونجد محمّد الولي في كتابه الموسوم بالصّورة الشّعريّة والخطاب البلاغي والنّقدي يؤكّد بأنّ اهتمام الجاحظ انصبّ على التّشكيل الصّوتي، ومع هذا فإنّ البيان العربي هو علم دراسة صورة المعنى الشّعري[2].

---

[1] أبو عثمان عمرو بن الجاحظ، البيان والتّبيين، ج1، تح: عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط7، 1418هـ- 1998م، ص67.

[2] ينظر، الولي محمّد، الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي والنّقدي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص51.

بعد عرضنا لما تبنّاه الجاحظ حول مفهوم الصّورة، نتوقّف عند الإمام عبد القاهر الجرجاني [ت 471هـ]، الّذي تناول مصطلح الصّورة، حيث تختلف دراسته لهذا المصطلح عن المفاهيم الّتي سبقت دراساته، ويتّضح ذلك جليًّا في بحثه البلاغي الّذي تبنّي فيه الصّورة وعمليّة التّصوير، إذ أفاض الحديث عنهما في كتاب دلائل الإعجاز قائلا: "ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التّصوير والصيّاغة، وأنّ سبيل المعنى الّذي يعبّر عنه سبيل الشّيء الّذي يقع التّصوير والصّوغ فيه، كالفضّة والذّهب يصاغ منها خاتم أو سوار، فكما أنّ محال إذ أنت أردت النّظر في صوغ الخاتم وجودته العمل ورداءته[.....] كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزيّة في الأمر أن تنظر في مجرّد معناه"[1].

إنّ عبد القاهر الجرجاني في هذا النّص لم ينكر اللّفظ أو المعنى، وإنّما أرجع الميزة إلى الصيّاغة الأدبيّة، وعلّل رأيه في تفضيل الكلام من حيث صورة المعنى لا من حيث المعنى[2].

يتّضح لنا أنّ عبد القاهر يعدّ من أنصار الصيّاغة الدّالّة على المعنى، حيث اعتمد في ذلك على طريقة التّشكيل لا معيار الجودة الّذي لا وجود له في مادّة التّصوير.

وقد ورد في كتاب الصّورة الشّعريّة لمحمّد الولي أنّ الجرجاني" انحصر اهتمامه في التّشكيل الدّلالي"[3].

---

[1] ينظر، عبد القاهر بن عبد الرّحمان بن محمّد الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه أبو فهد محمود محمّد شاكر، النّاشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، د.ط، د.ت، ص254-255.

[2] ينظر، أحمد عليّ إبراهيم الفلاحي، الصّورة في الشّعر العربيّ "دراسة تنظيريّة وتطبيقيّة في شعر صريع الغواني "مسلم بن الوليد"، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط1، 2013م، 1434هـ، ص16.

[3] ينظر، الوليّ محمّد، الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي والنّقدي، المركز الثّقافي، العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص51.

نستشفّ بأنّ عبد القاهر الجرجاني: "ت417هـ" قد وضع نظريّة النّظم في دراسة العلاقات اللّغويّة ضمن السيّاق النّصّي، حيث ذكر الصّورة بوضوح في قوله:« واعلم أنّ قولنا صورة إنّما هو قيّاس وقيّاس لما نعلمه بعقولنا على الّذي نراه بأبصارنا، فلمّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصّورة، فكان تَبَيُّن إنسان من إنسان، وفرس من فرس، بخصوصيّة تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك [...] عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: "للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك وليس العبارة عن ذلك بالصّورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العرب، ويكفيك قول الجاحظ: إنّما الشّعر صيّاغة وضرب من النّصوير»[1]، ومن هذا النّص يتبيّن لنا أنّ الصّورة الّتي يدركها العقل هي: الصّورة الحسيّة الّتي قامت العيون بإبصارها، ثمّ انتقلت مباشرة إلى الذّاكرة، ومن هنا يكون الاختلاف في الصّورة بين شاعر وآخر في طريقة الصيّاغة والتّشكيل اللّغوي»[2].

ومن هنا نلحظ تعسّف كثيرا من الدّراسات النّقديّة، كونها حصرت مصطلح الصّورة أو التّصوير الفنّي في مجال بلاغي ضيّق، حيث يتأسّس فقط على الشّكل: «وهذا ما أدّى إلى بروز مزالق عدّة تخلّ بمفهوم الصّورة ومن بينها:

1- فصل الصّورة عن المعنى واعتبارها من قبيل الزّينة العارضة.

2- تجاهل الضّرورة الدّاخليّة الملحّة الّتي تدفع الشّاعر إلى التّفكير والتّعبير بالصّورة.

3- تحويل الصّورة إلى طرائق جامدة»[3]

---

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

[2] ينظر، هديّة جمعة البيطار، الصّورة الشّعريّة عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنيّة، أبو ظبي، ط1، 2010، ص40.

[3] ينظر، جابر عصفور، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص383.

1-2/ الصّورة عند المحدثين:

يمكن القول إنّ الصّورة بالمفهوم الحديث تتعدّى نطاق المفاهيم القديمة، الّتي أدرجها النّقّاد القدامى، كونها ليست شيئا ثانويًّا يضاف إلى التّجربة، فهي تعدّ وسيلة جوهريّة تسعى إلى الكشف والتّعرّف عن خفايا غامضة من التّجربة لدى الشّاعر.

ومن هذا المنطلق لا بدّ لنا أن نعرض بعض آراء هذا الاتّجاه حول ما يعرف بمصطلح الصّورة.

من الرّواد الّذين تبنّوا هذا المصطلح في المفهوم الحديث سيسيل دي لويس الّذي يقرّ بأنّ "كلمة الصّورة قد تمّ استخدامها خلال الخمسين سنة الماضية أو نحو ذلك كقوّة غامضة"[1]، كما نجده يعرّف الصّورة قائلا: "إنّها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات"[2]، بمعنى أنّ الصّورة يمكن أن تنتج عن طريق ما يعرف بالوصف أو المجاز، كما تكون على شكل عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، إذ توصّل إلى خيال الشّاعر شيء منعكس للحقيقة الخارجيّة[3].

علاوة على هذا فالنّاقد الغربي يرى بأنّ الطّابع الأعم للصّورة، هو كونها مرئيّة أي ظاهرة وترى بالعين المجرّدة، كما يمكن وجود صور غير حسيّة، تفهم من سياق الكلام الّذي يشكّل صورة ما، ولكن من الواضح أنّ الصّورة يمكن استقاؤها من الحواسّ الأخرى أكثر من

---

(1) سيسيل دي لويس، الصّورة الشّعريّة، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مراجعة: عنّاد غزوان إسماعيل، دار الشبيه للنّشر، الصفاة، الكويت، 1982م، ص20.

(2) المرجع نفسه، ص21.

(3) ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

استقائها من النّظر[1]، فالدّراسة النّقديّة الغربيّة الّتي قدّمها سي دي لويس عن الصّورة الشّعريّة في منتصف القرن العشرين عند وصفه الشّاعر لما يراه ويحسّ به عن طريق المجاز أو التّشبيه[2] تتجسّد في سيّاق العبارة أو الكلام الّذي يحتوي على الوصف والتّشبيه وكذا المجاز.

- يؤكّد سي دي لويس أنّ المبدأ الّذي ينظّم الصّور هو التّوافق بين الموضوع والصّورة، كون الصّور تضيء الطّريق للموضوع وتساعده على كشفه خطوة خطوة للكاتب، والموضوع ينمو مسيطرا تدريجيّا على انتشار الصور[3].

- يتّضح لنا أنّ سي دي لويس يقرّ هنا بوجود علاقة متوافقة بين الصّورة والموضوع كون هذا الأخير يسهم في انتشار الصور.

إضافة إلى ما تطرّق إليه النّاقد الغربي حول مفهوم الصّورة نجده يقول:« بأنّ التّصوير الشّعري هو جزء من النموّ الحسّي»[4]، ويتجسّد ذلك في إثارة العواطف واستجابة للعاطفة الشّعريّة[5]

وقد استنتجنا من خلال ما تبنّاه النّاقد الغربي لمفهوم الصّورة جملة من النّقاط ألا وهي:

- أنّ الصّورة تتشكّل عن طريق الوصف أو المجاز أو التّشبيه.

---

(1) ينظر، سيسيل دي لويس، الصّورة الشّعريّة، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مراجعة: عنّاد غزوان إسماعيل ، الصّورة الشّعريّة، ص21.

(2) ينظر، راجحة عبد السّادة سلمان عبد الكريم الزّبيدي، الصّورة في شعر تميم بن أبي مقبل، أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدّكتوراه، فلسفة، إشراف الدّكتور عبد الرّزّاق خليفة محمود الدّليمي، جامعة بغداد، كلية الآداب، 1425هـ، 2005م، ص5.

(3) ينظر، سي دي لويس، الصّورة الشّعريّة، ص100.

(4) المرجع نفسه ، ص 44.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

- تكون الصّورة في شكل عبارة أو جملة تهدف إلى غرض معيّن في القصيدة الشّعريّة.
- الصّورة في نظر دي لويس هي عبارة عن الرّسم.

وقد ظهر على مستوى البحث النقد العربي الناقد جابر –عصفور الذي يقرّ بأنّ الصّورة هي: الوسيلة الجوهريّة الّتي يكتشف به الشّاعر تجربته الإبداعيّة ويفهمها، ويكمن ذلك في قوله:« إنّ الصّورة هي الوسيط الأساسي الّذي يستكشف به الشّاعر تجربته، ويتفهّمها كي يمنحها المعنى والنّظام، وليست ثمّة ثنائيّة بين معنى وصورة أو مجاز وحقيقة أو رغبة.

في إقناع منطقي أو إمتاع شكلي، فالشّاعر الأصيل يتوسّل بالصّورة ليعبّر بها عن حالات لا يمكن أن يتفهّمها ويجسّدها بدون الصّورة»[1].

وبهذا الفهم تصبح الصّورة وسيلة فعّالة في مساعدة الشّاعر على كشفه لتجاربه الإبداعيّة، إذ يلجأ إلى الصّورة كونها النّاقدة الّتي يدرك بها جلّ الحقائق الّتي عجزت اللّغة عن إدراكها، والتّعرّف على الجوانب والكوامن الخفيّة للشّاعر.

كما ذهب جابر عصفور إلى تعريف الصّورة بأنّها:« أداة الخيال ووسيلة، ومادّته الهامّة الّتي يمارس بها، ومن خلالها ومادّته الهامّة الّتي يمارس بها ومن خلال فاعليّته ونشاطه»[2]، أي أنّ النّاقد جعل الصّورة أداة ووسيلة الخيال كونه يسهم في ظهور صور خارقة للعادة.

نظر جابر عصفور إلى الصّورة من زوايا مختلفة، حيث تناقضت آراؤه وهذا ما جعله يعرّف الصّورة بأنّها:« الجوهر الثّابت والدّائم في الشّعر»[3]، أي كلّما تغيّرت مفاهيم الشّعر

---

[1] جابر عصفور، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، ص383.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص14.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 7.

تغيّرت مفاهيم الصّورة[1].

علاوة على هذا فقد نظر إلى الصّورة من ناحيّة الجانب الفلسفي باعتبارها وسيلة لاستكشاف عالم الشّاعر وفلسفته في الحياة، ويندرج ذلك في قوله:« تظهر أهميّة الصّورة الفنيّة للنّاقد المعاصر من هذه الزّاويّة فهي وسيلته الّتي يستكشف بها القصيدة وموقف الشّاعر من الواقع»[2].

أمّا فيما يخصّ جبّور عبد النّور، في معجمه الأدبي فقد تناول الصورة من ناحيّة التّشبيه والاستعارة، ويكمن هذا في قوله:« قد تكون الصّورة تشبيها أو استعارة، وتتميّز بأنّها لا تشدّد على الصّلة العقليّة الصافيّة بين لفظتين متماثلتين، بل تحاول انبعاث شعور بالتّشابه بإبراز تمثيل محسوس للّون والحركة والشّكل»[3]

يتبيّن لنا ممّا سبق أنّ الصّورة لم تتحدّد بتعريف أو مفهوم شامل، وذلك لارتباطها بالعمليّة الإبداعيّة والجانب العاطفي للمبدع.

إضافة لهذا فالصّورة في النّقد الحديث تشكيل فنّي يعبّر فيه الشّاعر عن تجربته الإبداعيّة، من خلال العواطف والخيال بأسلوب انفعالي مؤثّر.

ويمكن القول إنّ مصطلح الصّورة، قد شهد تطوّرا عبر اختلاف الأزمنة وتتابع ظهور المدارس الأدبيّة، ويندرج في مفهومين هما:

قديما: يقف عند حدود الصّورة البلاغيّة من تشبيه واستعارة ومجاز.

---

(1) ينظر، جابر عصفور،الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي،ص7.

(2) ينظر،المرجع نفسه، ص7.

(3) جبّور عبد النّور، المعجم الأدبي، دار العالم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ط2، 1984، ص159.

حديثا: يضمّ إلى هذه الأنواع البلاغيّة نوعين آخرين هما: الصّورة الذّهنيّة والصّورة باعتبارها رمزا.

وتكمن خلاصة الصّورة في أنّها القوّة الخالقة الّتي يسجّل بها الشّاعر رؤية وموقفا موحّدا من جزيئات الوجود، كما أنّها تمثّل جوهر التّجربة الفنّيّة والّتي نجدها تتردّد في الكتابات الحديثة[1].

يتّضح لنا من المفاهيم الّتي أوردها النّقّاد القدامى والمحدثين حول مفهوم الصّورة بأنّها: الأداة الّتي يمتلكها الشّاعر، إذ تساعده على صبّ أفكاره، وزخرفتها بعناصر الرّؤية الجماليّة، حيث تسهم الانفعالات في ترجمتها وإخراجها بحلة رائعة، وتعدّ من أهمّ المكوّنات الّتي يستعين بها البناء الشّعري.

ونرى بأنّ النّقّاد القدامى قد اقتصرت الصّورة عندهم في زخرفة المعنى، حيث كانت معظمها التقاطا للمظاهر الطّبيعيّة وإضفاء مسحة جماليّة عليها، كون الشّعراء قديما لم يقوموا بمزج الصّور الّتي وظّفوها في أشعارهم.

والصّورة عند عبد القاهر الجرجاني« معناها الخلاف بين بيتين من الشّعر مشتركين في معنى واحد، فهو ينكر السّرقات في الشّعر جملة ويرى أنّ لكلّ شاعر أسلوبه ونظمه في عرض معانيه، وأنّ البيتين من الشّعر مهما بلغ اتّحادهما في المعنى لا بدّ من وجود خلاف بينهما ذلك الخلاف هو الّذي يطلق عليه عبد القاهر الجرجاني الصّورة»[2].

---

[1] ينظر، عبد الحميد هيمة، الصّورة الفنيّة في الخطاب الشّعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، د.ط، الجزائر، 2005، ص56.

[2] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص227.

وتجدر الإشارة إلى أنّ عبد القاهر الجرجاني من خلال مفهومه للصّورة، يقرّ بأنّه لا يمكن التّحكّم في الذّات الشّاعرة وفي أسلوبها، لأنّ الشّعراء تتباين أساليبهم ونظمهم من شاعر لآخر ومن عصر لآخر، حيث يؤكّد بأنّ الخلاف الموجود بين الأبيات الشّعريّة وهو ما يطلق عليه مصطلح الصّورة.

أمّا فيما يخصّ النّقّاد المحدثين فقد تجاوزوا كلّ الحدود التّقليديّة القديمة الّتي تتأسّس على الزّخرف فقط، إلى ما يعرف بالرّسم بالكلمات، إذ تعدّ الصّورة من أهمّ الوسائل المساعدة على التّعبير عن مكنونات الشاعر وتجسيدها على أرض الواقع، استنادًا إلى أفكاره وحقائقه الّتي تتمثّل في صورة محسوسة، حيث أصبح الشّاعر بمثابة ترجمان لما يختلجه من عواطف جيّاشة، يهدف إلى تمثيلها في أحسن صورة.

ومنه تعدّ الطّريقة الوحيدة الّتي تثري أفكار الشّاعر كونه الخالق للصّورة ومبدعها.

حصيلة القول إنّ الصّورة تترك العنان للقارئ بالولوج إلى عالم القصيدة وفكّ شفراتها، وتضفي عليها نوعًا من الحيويّة والفاعليّة.

ثانيا: أنواع الصّورة الأدبيّة.

تعدّ الصّورة الأدبيّة من الصّور الّتي تهتمّ بجماليّة الأدب، الّذي« هو فنّ قولي يقوم بالتّعبير عن المعنى الجمالي باللّفظ الجميل، كونه لا يقبل تصوير الحقائق والأفكار مجرّدة، بل لا بدّ من أن يكون تصويرها من خلال المشاعر و الانفعالات لكي تمنحها الجدارة والقوّة وتجلّيها في صورة أروع من حقيقتها وواقعها»[1]، بمعنى أنّ الأدب يحمل في طيّاته ثلّة من

[1] ينظر، صلاح الدّين عبد التوّاب، الصّورة الأدبيّة في القرآن الكريم، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1995م، ص10.

الجماليّات، الّتي تجعل منه أدبا راقيّا، كونه يصدر من الواقع من خلال الانفعالات النّفسيّة لدى الشّاعر، الشّيء الّذي يعطي له الصّورة بأبهى حلّة.

علاوة على هذا فالصّورة الأدبيّة هي:« عبارة عن تلك الظّلال والألوان الّتي تخلعها الصّياغة على الأفكار والمشاعر، وهي الطّريق الّذي يسلكه الشّاعر والأديب لعرض أفكاره وأغراضه عرضا أدبيًّا مؤثّرا فبه طرافة ومتعة وإثارة»[1].

ولقد تبين لنا من هذه الأقوال أنّ المعاني والأفكار إضافة إلى المشاهد والتّجارب، ينتج عنها أدبا حيّا وفنّا من الفنون الّتي تؤثّر في نفسيّة الشّاعر، شريطة الالتزام بصورة تترجم عن كلّ ذلك، صورة توحي إلى النّفس حتّى تنطبع في الذّهن وتستقرّ في الأعماق[2].

والصّورة الأدبيّة تقوم على مجموعة من العناصر الّتي تميّزها عن باقي الصور تتجلّى في النّقاط التّاليّة:

- دقّة التّصوير: يكون باستيفاء عناصره الضّروريّة ينتج عنها صورة واضحة في نفس القارئ والسّامع وهي الوسيلة الفعّالة للتّأثير في الفكر والوجدان[3]، بمعنى أنّ
- الصّورة إذا كان فيها لبس أو نقص، ينتج عنه ضعف التّأثّر والتّأثير في الشّاعر، وما يهدف إليه من كشف لغموض إحدى الصور

إنّ النّقد الحديث قد يرجع الصّورة الأدبيّة إلى أصلين هامّين ألا وهما: الخيال والعبارة الموسيقيّة[4].

---

[1] ينظر، صلاح الدّين عبد التوّاب، الصّورة الأدبيّة في القرآن الكريم، ص9- 10.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص9.

[3] المرجع نفسه، ص22.

[4] صلاح الدين عبد التواب ،الصورة الأدبية في القرآن الكريم،ص22.

وممّا سبق يتّضح لنا أنّ الصّورة الأدبيّة تحمل في طيّاتها جملة من الصّور الّتي يلجأ إليها الشّاعر لاستحضارها في شعره، وتكمن هاته الصّورة في النّقاط الآتية:

2-1/ الصّورة الذّهنيّة:

بالتّأمّل في المصطلح يتّضح لنا أنّه يحمل كلمتين ألا وهما:

أ/ الصّورة والذّهنيّة: فالأولى تعني الشّكل الّذي يتميّز به الشّيء، أمّا مفردة الذّهنيّة فهي تشير إلى الذّهن "وفي اللّغة الفهم والعقل، وفي اصطلاح الفلاسفة القدماء قوّة للنّفس معدّة لاكتساب الآراء أو قوّة نفسانيّة للتّمييز بين الصّواب والخطأ"[1]، إضافة أنّه" يطلق في الفلسفة الحديثة على قوّة الإدراك والتّفكير من جهة ما هي مقابلة للإحساس"[2]، أي يتأسّس على ملكة العقل.

إذًا مفردة الذّهن عند جميل صليبا، تتمحور حول الإدراك والتّفكير، وإدراك أمور التّجربة، وتأليف الأحكام الاستدلاليّة.

يعرّف عليّ عجوة الصّورة الذّهنيّة:" بأنّها النّاتج النّهائي للانطباعات الذّاتيّة الّتي تتكوّن عند الأفراد أو الجماعات إزاء شخص معيّن، أو نظام ما، أو شعب أو جنس بعينه[...]، وتتكوّن هذه الانطباعات من خلال التّجارب المباشرة وغير المباشرة، وترتبط هذه التّجارب بعواطف الأفراد وعقائدهم"[3]، أي باعتبار الصّورة الذّهنيّة هي الفاعلة في إدراك أو أخذ انطباع معيّن على فئة معيّنة أو بلد معيّن.

---

[1] ينظر، جميل صليبا، المعجم الفلسفي" بالألفاظ العربيّة والفرنسيّة والإنجليزيّة، واللاّتينيّة"، ج1، دار الكتاب اللّبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1982م، ص594.

[2] صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم ،ص22.

[3] ينظر، عليّ عجوة، العلاقات العامّة والصّورة الذّهنيّة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1973م، ص10.

والصّورة الذّهنيّة:« هي انطباع في ذهن المرء أو النّاس، عن شخص أو نظام أو سيّاسة، وقد تكون انطباعا تحليليًّا أو تعميميًّا مرسوما من قبل المرء، لغويًّا عن فكرة ما أو فلسفيًّا عن الذّات الإلاهيّة، وبالتّالي فهي صورة صادقة أو تجسيد أو مثال حيّ»[1]، لذلك تعدّ من الصّور الّتي تهتمّ بما يحدث في ذهن القارئ وقدرته على تقدير قيمة الصور الموجودة في الشّعر كما أنّها محدّدة بكونها حسيّة[2].

وفي ضوء السيّاق السّابق في استعراض مفهوم الصّورة الذّهنيّة يمكننا أن نحدّد جملة من السّمات الّتي تتّصف بها الصّورة الذّهنيّة ألا وهي:[3]

- الصّورة الذّهنيّة لها إطار ذاتي حسّي، بمعنى تنبع من مقدرة الإنسان الحسيّة.
- تتّسم بأنّ لها إطار زماني سابق، بمعنى قديمة التّكوين.
- تباينها من شخص لآخر، ومن جماعة لأخرى، ويعود هذا التّباين إلى القدرات الحسيّة المتباينة للأفراد.

---

(1) معظم إبراهيم، دور الإعلام الخارجي في بناء الصّورة الذّهنيّة "دراسة على عيّنة من وزارة الإعلام والثّقافة بجمهوريّة نيجيريا الاتّحاديّة في الفترة من 2012-2016، بحث مقدّم لنيل درجة الدّكتوراه في الإعلام، جامعة السّودان للعلوم والتّكنولوجيا، كليّة الدّراسات العليا، الخرطوم، السّودان، 1439هـ، 2017م، ص58.

(2) صباح لخضاري، بلاغة النّص الشّعري "الصّورة الشّعريّة دراسة تطبيقيّة في شعر مفدي زكريّا"، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في علم البلاغة والنّقد الأدبي، جامعة أبي بكر بلقايد، كليّة الآداب واللّغات، تلمسان، 2016- 2017م، ص43.

(3) ينظر، باقرموسي، الصّورة الذّهنيّة في العلاقات العامّة، دار أسامة للنّشر والتّوزيع، الأردن، عمّان، ط1، 2014م، ص57.

- **أنواع الصور الذّهنيّة:**

تختلف أنواع الصور الذّهنيّة من علم إلى علم آخر، ومن شخص لشخص آخر، ويمكن لنا أن ندرج أربعة أنواع صنّفها الدّكتور عليّ إبراهيم عجوة انطلاقا من نظرة وانطباع الفرد والمجتمعات لبعضها البعض، والّتي تتمثّل فيما يلي[1]:

1 الصّورة المرآة: وتعني صورة الواقع الّذي يرى فيه المصدر نفسه.

2 الصّورة الحاليّة: وتعني الصّورة الّتي يرى الجمهور فيها المصدر.

3 الصّورة المرغوبة: وتعني الصّورة المراد بناؤها في ذهن الجمهور.

4 الصّورة المثلى: وتسمّى بالمتوقّعة أيضا وتعني أفضل حالات الصّورة المرغوبة.

وعلى غرار هذه الصّور توجد صور أخرى تنتمي إلى علم النّفس، وعلم الاجتماع لم نقم بذكرها فاكتفينا إلاّ بالصّور الّتي جاء بها علي عجوة.

2-2/ الصّورة البلاغيّة:

تعريف البلاغة: اختلف البلاغيّون في شأن تعريف البلاغة وتعدّدت مفاهيمها حسب رؤية كلّ ناقد أو أديب لما تهدف إليه:

البلاغة: تقليديًّا: هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحة مفرداته ومركّباته، وسلامتها من تنافر الحروف، وغرابة الاستعمال والكراهة في السّمع فلكلّ بليغ فصيح، ولا

[1] عليّ إبراهيم عجوة، العلاقات العامّة والصّورة الذّهنيّة، ص9- 10.

يُعكس، وتكون الفصاحة في المفرد والمركّب، وأمّا البلاغة فلا تكون إلاّ في العبارة، وتقتصي صاحبها دقّة في التّعبير وسعة في الاطّلاع، وتعمّقًا في فهم النّفس البشريّة[1].

والمقصود من هذا المفهوم أنّ بلاغة الكلام هي مطابقة لمقتضى الحال مع سلامته من العيوب المخلّة بفصاحته، فالبلاغة لا بدّ أن تتوفّر في العبارة وليست في كلمة واحدة أو مفردة واحدة.

علاوة على هذا فقد ذكر مصطلح البلاغة في موضع آخر بأنّها:« تأديّة المعنى الجليل واضحا بعبارة صحيحة فصيحة، لها في النّفس أثر خلاّب، مع ملائمة كلّ كلام للموطن الّذي يقال فيه، والأشخاص الّذين يخاطبون»[2]، ويكمن فحوى هذا التعريف أن البلاغة تعتمد على صفاء الفطرة ودقة إدراك الجمال .

ومن هذا المنطلق لمفهوم البلاغة يمكن لنا أن نتطرّق إلى ما يعرف بالصّورة البلاغيّة "هي كلّ حيلة لغويّة يراد بها المعنى البعيد لا القريب للألفاظ أو يغير فيها التّرتيب العادي لكلمات الجملة أو لحروف الكلمة، أو يحلّ فيها معنى مجازي محلّ معنى حقيقي، أو ترتّب فيها الألفاظ، أو يعاد ترتيبها لتحسين أسلوب الكلام، أو زيّادة تأثيره في نفس القارئ أو السّامع»[3].

---

[1] ينظر، جبّور عبد النّور، المعجم الأدبي، ص51.

[2] عليّ الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة "البيان والمعاني والبديع" للمدارس الثّانويّة، دار المعارف، باتّفاق خاص مع النّاشر ماكملان وشركاه، لندن، د.ط، د.ت، ص8.

[3] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص227.

نستشفّ بأنّ الصّورة البلاغيّة تتمثّل في التّعبير عن المعنى المجازي الّذي يأخذ محلّ المعنى الحقيقي، بغية تحسين وإضفاء مسحة جماليّة على أسلوب الكلام، للتّأثير في المتلقّي أو القارئ.

والصّور البلاغيّة تعدّ من الوسائل المساعدة على الإبانة والتّعبير عن المعنى، وذلك لتنوّع دلالاتها وقدرتها على تشخيص المعاني المجرّدة في صور محسوسة واضحة، وهي في أصل معناها تدلّ على الشّكل والهيئة والصّفة، وتظهر المعنى وتبيّن هيئته بصورة مؤثّرة وواضحة المعنى[1].

وتأسيسا على ما سبق، فالصّورة البلاغيّة تحتلّ مكانة هامّة في الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة واللّغة، كون الصّورة هي جوهر الأدب، وبؤرته الفنّيّة والجماليّة، لذلك تعرف بأنّها الوسيلة الأساسيّة الّتي يعتمد عليها النّاقد للكشف عن موقف الشّاعر وما يسعى إليه في إضفاء لمسته الشّعريّة من خلال تجربته الإبداعيّة.

إذ تبنّاها ثلّة من النّقّاد والبلاغيين انطلاقا من طبيعة تركيبها ودرجتها من البساطة، والوضوح والخفاء في إبراز المعنى، وهذا ما جعلها تصنّف إلى أصناف أهمّها:[(2)]

- الصّورة الشّبيهيّة.
- الصّورة الإستعاريّة.

[1] خولة صالح صهيود الكناني، الصّورة البلاغيّة وأثرها في بناء المعنى، دراسة في نماذج من سورة القصص، جامعة القادسيّة، ماي 2017، د.ص.

[(2)] ينظر، لخميسي شرقي، الصّورة البلاغيّة في مقام البوح لعبد الله العشبي، مجلّة قراءات، مخبر وحدة التّكوين والبحث في نظريّات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ع2011، د.ص.

2-2-1/ الصّورة التّشبيهيّة "التّشبيه":

التّشبيه: هو أوّل طريقة تدلّ عليها الطّبعة لبيان المعنى، وهو في اللّغة: التّمثيل، وعند علماء البيان: مشاركة أمر لأمر في معنى أي: هو الدّلالة على أنّ شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بواسطة أداة من أدوات التّشبيه[1] كما أنّه: دلالة على وجود تشابه أو تماثل بين أمرين يشتركان في مجموعة من الصّفات[2].

ارتأينا من هذا التّعريف للتّشبيه أنّه يحتوي على أربعة أركان ألا وهي:

- المشبّه: هو الرّكن الرّئيسي في التّشبيه، تخدمه الأركان الأخرى، ويغلب ظهوره ولكن قد يضمر، للعلم به على أن يكون مقدّرا في الإعراب[3].

- المشبّه به: تتوضّح به صورة المشبّه ولا بدّ له من ظهوره في التّشبيه، يشترك مع المشبّه به في صفة أو أكثر[4].

- وجه الشّبه: وهو الصّفة المشتركة بين المشبّه والمشبّه به، أمّا أداة التّشبيه: هي كلّ لفظ دلّ على المشابهة[5].

---

(1) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصريّة صيدا، بيروت، د.ط، د.ت، ص219.

(2) حسن طبل، الصّورة البيانيّة في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان بالمنصورة، جامعة الأزهر، ط1، 1426هـ- 2005م، ص15.

(3) محمّد أحمد قاسم، محي الدّين ديب، علوم البلاغة "البديع والبيان والمعاني"، المؤسّسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003، ص145.

(4) المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

(5) المرجع نفسه، ص146.

نحو **قوله تعالى**﴿وَٱلۡقَمَرَ قَدَّرۡنَٰهُ مَنَازِلَ حَتَّىٰ عَادَ كَٱلۡعُرۡجُونِ ٱلۡقَدِيمِ ﴿٣٩﴾﴾[1] [يس: ٣٩]

ويمكن أن تحذف أداة التّشبيه ويصرّح بالمشبّه والمشبّه به.

التّشبيه: "في علم البيان العربي هو الدّلالة على أنّ شيئا أو صورة تشترك مع شيء آخر أو صورة أخرى في معنى أو صفة، ويتكوّن من مشبّه ومشبّه به وأداة التّشبيه وهي "الكاف أو كأنّ، أو مثل أو ما في معناها" ووجه الشّبه "وهو الصّفة المشتركة بين الشّيئين أو الصّورتين"[2].

"كما أنّه أسلوب من الأساليب البيانيّة، وهو ميدان واسع تتبارى فيه قرائح الشّعراء والبلغاء، ولعلّه هو وأسلوب الاستعارة من أكثر أساليب البيان دلالة على عقل الأديب وقدرته على الخلق والإبداع"[3].

ويمكن لنا أن ندرج بعض الأمثلة لتوضيح وظيفة التّشبيه:

قَالَ تَعَالَىٰ:﴿ وَٱضۡرِبۡ لَهُم مَّثَلَ ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَا كَمَآءٍ أَنزَلۡنَٰهُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ فَٱخۡتَلَطَ بِهِۦ نَبَاتُ ٱلۡأَرۡضِ فَأَصۡبَحَ هَشِيمَا تَذۡرُوهُ ٱلرِّيَٰحُۗ وَكَانَ ٱللَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ مُّقۡتَدِرًا ﴿٤٥﴾ ﴾ الكهف: ٤٥

المشبّه يتجلّى في عبارة "الحياة الدّنيا" والمشبّه به مركّب من "الماء الّذي نزل من السّماء"، فاختلط به نبات الأرض، فأصبح هشيما تذروه الرّيّاح[4]، بمعنى أنّه شبّه الحياة الدّنيا

---

(1) سورة يس،الآية 39.

(2) مجدي وهبة، كامل مصطفى، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، ص99.

(3) عبد العزيز عتيّق، في البلاغة العربيّة "علم البيان"، دار النّهضة العربيّة للنّشر والتّوزيع، بيروت، د.ط، 1405هـ/1985م، ص144.

(4) بكري شيخ أمين، البلاغة العربيّة في ثوبها الجديد "علم البيان"، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، كانون الثّاني (يناير) 1982، ص27.

بالماء الّذي ينزل من السّماء كون الحياة فانيّة وزائلة حيث تسري كلمح البصر، والشّيء الّذي يدلّ على تشبيهه للحياة بالماء "أداة الكاف".

وقول المعرّي "449هـ"[1]:

أنت كالشّمس في الضيّاء وإن جا وزت كَيْوان في علوّ المكان.

الممدوح في هذا البيت هو مشبّه والشّمس مشبّه به، الكاف أداة التّشبيه، ووجه الشّبه هو التّلألؤ، وهو في الشّمس اقوى منه في طلعة الممدوح.

وكما ذكر التّشبيه في الآية القرآنيّة التّاليّة:

قَالَ تَعَالَى: ﴿ إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلَّذِينَ يُقَٰتِلُونَ فِي سَبِيلِهِۦ صَفًّا كَأَنَّهُم بُنْيَٰنٌ مَّرْصُوصٌ ۝٤ ﴾ الصف: ٤

حيث شبّه الله الّذين يقاتلون لإعلاء كلمة الله وهم متّحدون في المشاعر والأهداف والغايات، شبّههم بالبنيان المرصوص، بجامع الرّسوخ وشدّة التّماسك، والصّلابة والقوّة، فالمقاتلون صفًّا واحدا مشبّه، والبنيان المرصوص مشبّه به، وأداة التّشبيه "كأن"[2].

يقسم البلاغيّون التّشبيه إلى قسمين ألاَ وهما:

أ/ التّشبيه المرسل: وهو ما ذكرت فيه الأداة ويسمّيه بعضهم بالتّشبيه الظّاهر نحو: العمر مثل الضّيف، أي أنّ العمر يشبه الضّيف في زيّارته، كون الضّيف يأتي كزائر ويرحل وهذا ينطبق على العمر الّذي يذهب للزّوال، كون الأعمار بيد الله عزّ وجلّ.

---

(1) مجدي وهبة، كامل مصطفى، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، ص27.

(2) محمّد مؤمن صادق، الصّورة البيانيّة في شعر خليل مطران- بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير في البلاغة والنّقد-، دراسة بلاغيّة نقديّة تطبيقيّة، إشراف بشير عبّاس بشير، كليّة الدّراسات العليا، جامعة أم رمّان الإسلاميّة، 1429هـ/1430هـ- 2008/ 2009م، ص40.

ب/ التّشبيه المؤكّد: وهو ما حذفت منه الأداة ويسمّيه بعضهم بالتّشبيه المضمر نحو: نحن نبتُ الرّبا، وأنت الغمام.

- بلاغة التّشبيه:

تتجلّى بلاغة التّشبيه: في إيضاح المعنى وتقويّته في ذهن المتلقّي، كما يؤثّر التّشبيه في النّفس، وما يحصل لها من الأنس بإخراجها من خفيٍّ إلى جليٍّ، كالانتقال ممّا يحصل لها بالفكرة إلى ما يعلم بالفطرة، أو بإخراجها ممّا لم تألف إلى ما ألفته، أو ممّا تعلمه إلى ما هي به أعلم، كالانتقال من المعقول إلى المحسوس[1].

ويتّضح لنا أنّ التّشبيه تكمن بلاغته في التماسه شبها للشّيء غير جنسه وعقله والمبالغة في تصوير المشبّه إلى درجة المطابقة بينه وبين المشبّه به.

بلاغته تتجسّد في: "أن يشبه الشّيء بما هو أكبر منه وأعظم لأنّ التّشبيه لا يعمد إليه الضّرب من المبالغة، فإمّا أن يكون مدحًا أو ذمّا، أو بيانا أو إيضاحا، ولا يخرج من هذه المعاني الثّلاث"[2].

2-2-2/ الصّورة الإستعاريّة:

الاستعارة: تشبيه مختصر، يذكر فيه المشبّه به ويترك المشبّه نحو: احرصوا على نور العلم أي احرصوا على هدى العلم[3]، وتعرف في موضع آخر بأنّها:" استعمال اللّفظ في

---

(1) الخطيب القزويني "جلال الدّين محمّد بن عبد الرّحمان بن عمر بن أحمد بن محمّد"، الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، منشورات محمّد عليّ بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ- 2003م، ص166.

(2) عبد العزيز عتيّق، في البلاغة العربيّة "علم البيان"، ص119.

(3) جبّور عبد النّور، المعجم الأدبي، ص139.

غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول له والمستعمل فيه مع قرينه صارفة عن إرادة المعنى الأصلي»[1]

هي ضرب من المجاز اللّغويّ، علاقته المشابهة دائما بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وهي في حقيقتها تشبيه حذف أحد طرفيه، وتطلق على اسم المشبّه به فيسمّى المشبّه به مستعارا منه، والمشبّه مستعارًا له واللّفظ مستعارًا[2]. ومنه فالاستعارة أصلها التّشبيه، وأنّ الأصل في وجه الشّبه أن يكون في الشّبه به، أتمّ من المشبّه وأظهر، فقولنا: "رأيت أسدًا" يفيد للمرئيّ شجاعة أتمّ ممّا يفيدها في قولنا "رأيت رجلاً كالأسد" لأنّ الأوّل يفيد شجاعة الأسد، والثّاني شجاعة دون شجاعة الأسد[3].

عند تأمّلنا لهذه المفاهيم الّتي اصطلحت على الاستعارة تبيّن لنا أنّها تتفرّع إلى قسمين:

أ- الاستعارة المكنيّة: وهي ما حذف فيها المشبّه به ورمز له بقرينة: نحو قوله تعالى في سورة مريم: ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ ٱلۡعَظۡمُ مِنِّي وَٱشۡتَعَلَ ٱلرَّأۡسُ شَيۡبٗا وَلَمۡ أَكُنۢ بِدُعَآئِكَ رَبِّ شَقِيّٗا ٤﴾ [مريم: ٤]

شبّه الشّيب بشواظ النّار في بياضه وإنارته وحذف المشبّه به وهو النّار وترك لازمة تدلّ عليه وهو الفعل "اشتعل" على سبيل الاستعارة المكنيّة.

قال الشّاعر[4]:

---

(1) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، ص184.

(2) الخطيب القزويني "جلال الدّين محمّد بن عبد الرّحمان بن عمر أحمد بن محمّد"، الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، منشورات محمّد عليّ بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ-2003م، ص250.

(3) عبد العزيز عتيّق، في البلاغة العربيّة "علم البيان"، ص175.

(4) المرجع نفسه، ص180.

إذا المنيّة أنشبت أظفارها أبصرت كلّ تميمة تنفع.

شبّهت المنيّة بحيوان مفترس، وحذف المشبّه به وهو حيوان مفترس ورمز له بشيء من لوازمه وهو "أنشبت أظفارها" كما تتجلّى الاستعارة المكنيّة في قوله تعالى: ﴿ وَلَا تَاْيْـَٔسُواْ مِن رَّوْحِ ٱللَّهِ﴾ يوسف: ٨٧

حيث استعير الرّوح وهو تنسيم الرّيح الّذي يلذ شمّها ويطيّب نسيمها، للفرج الذي يأتي بعد الكربة والسّير الّذي يأتي بعد الشّدّة على سبيل الاستعارة المكنيّة[1].

ب- الاستعارة التّصريحيّة: وهي ما صرّح فيها بلفظ المشبّه به[2]، نحو قوله تعالى:﴿ خَتَمَ ٱللَّهُ عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ وَعَلَىٰ سَمْعِهِمْ ۖ وَعَلَىٰٓ أَبْصَـٰرِهِمْ غِشَـٰوَةٌ ۖ وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ ۝٧ ﴾ [البقرة: ٧]

ومنه استعير لفظ "الغشاوة"، من معناه الأصلي لحالة في أبصارهم مقتضيّة لعدم اجتلائها آيات الله ودلائله، على سبيل الاستعارة التّصريحيّة[3].

قال المتنبّي في وصف دخول رسول الرّوم على سيف الدّولة[4]:

وأقبل يمشي في البساط فما درى إلى البحر يسعى أم إلى البدر يرتقي.

---

(1) ينظر: زينب يوسف عبد الله هاشم، الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني – رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في البلاغة العربيّة ، إشراف عليّ العماري، كلّيّة اللّغة العربيّة، قسم الدّراسات العليا، جامعة أمّ القرى، فرع المملكة العربيّة السّعوديّة 1414هـ-1994م، ص39.

(2) عليّ الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة "البيان والمعاني والبديع"، ص77.

(3) بسيوني عبد الفتّاح فيود، بلاغة تطبيقيّة، "دراسة المسائل البلاغة من خلال النّصوص"، مطبعة الحسين الإسلاميّة، القاهرة، ط1، 1412هـ-1991م، ص25.

(4) ينظر: عبد العزيز عتيّق، في البلاغة العربيّة "علم البيان"، ص182.

يحمل هذا البيت في طيّاته مجاز لغويّ، بمعنى استعمال كلمة في غير معناها الحقيقي، وهي "البحر" والمقصود بها سيف الدّولة الممدوح والعلاقة المشابهة والقرينة الّتي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي، لفظة وهي "فأقبل يمشي في البساط" على سبيل الاستعارة التّصريحيّة.

- بلاغة الإستعارة:

من ناحيّة اللّفظ أنّ تركيبها يدلّ على تناسي التّشبيه ويحملك عمدا على تخيّل صورة جديدة، تنسيك روعتها ما تضمنه الكلام من تشبيه خفيّ مستور[1].

للاستعارة وقع جميل في الكتابة كونها تجدي الكلام قوّة وتكسوه حشوا ورونقا، فيها تثار الأهواء والإحساسات[2]، كما أنّها تسعى إلى إظهار المعنى وتصويره.

ثالثا: الفرق بين الصّورة الشّعريّة والصّورة الفنّيّة

- يعدّ محمّد الوليّ من الباحثين السّبّاقين لاكتشاف الخلط بين الصّورة الشّعريّة والصّورة الفنيّة وقد حدّد الفرق بينهما على اعتبار أنّ الصّورة الشّعريّة تقف عند الاستعارة والتّشبيه والصّورة الفنيّة تتعدّى إلى مجاز وكناية.

- ومن هذا المنطلق قد أورد بعض التّعاريف الخاطئة للصّورة الشّعريّة ومن بينها:

مفهوم عبد القادر القط للصورة الشّعريّة:

الصّورة الشّعريّة هي:« "الشّكل الفنّي" الّذي تتّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشّاعر في سيّاق بياني خاصّ ليعبّر عن جانب من جوانب التّجربة الشّعريّة الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللّغة وإمكاناتها في الدّلالة والتّركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز

---

(1) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص284.

(2) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الهميلي، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، د.ط، د.ت، ص259.

والتّرادف والتّضادّ والمقابلة والتّجانس وغيرها من وسائل التّعبير الفنّي والألفاظ والعبارات هما مادّة الشّاعر الأولى الّتي يصوغ منها ذلك الشّكل الفنّي أو يرسم به صورة شعريّة»[1].

يرى محمّد الوليّ أنّ المفهوم الّذي أدرجه عبد القادر القط للصّورة يشوبه نوع من الخطأ وذلك في قوله:« لقد وسّع مفهوم الصّورة إلى حدّ أصبح يشمل كلّ الأدوات التّعبيريّة الشّعريّة ممّا تعوّدنا على دراسته ضمن علم "البيان" و"البديع" و"المعاني" و"العروض" و"القافيّة" و"السّرد" وغيرها من وسائل التّعبير الفنّي، وهذا الاستخدام لمصطلح الصّورة لا يسعف على التّحليل كما يجرّد الصّورة من المعنى المضبوط الدّال على نوع مخصوص من أدوات التّعبير الشّعري»[2].

– علاوة على هذا النّقد الّذي وجّهه محمّد الوليّ لعبد القادر القط من خلال تعريفه للصّورة،« أنّه لا يراه فعالا لوصف الصّورة الشّعريّة وصفا دقيقا ومنسجما»[3].

– كما نجد عليّ البطل خَطى، خُطْى النّقّاد البلاغيين القدامى في تعريفهم للصّورة قائلا:« بأنّه يقف عند حدود الصّورة البلاغيّة في التّشبيه والمجاز »[4]

استنادا لهذا المفهوم يقرّ محمّد الوليّ بأنّ عليّ البطل: كيف عمد إلى تعريف البلاغيين مرّة أخرى لبناء تعريف الصّورة، متناسيًّا كلّ النّقد الّذي وجّهه إليه، ومتجاهلا كلّ ما قاله عن المشابهة[5].

---

(1) عبد القادر القطّ، الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، مكتبة الشّباب، منيرة، 1998م، ص397.

(2) الولي محمّد، الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي والنّقدي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص10.

(3) المرجع نفسه، ص19.

(4) علي البطل، الصّورة في الشّعر العربي حتّى آخر القرن الثّاني الهجري، دراسة في أصولها وتطوّرها، دار الأندلس، د.ب، ط2، 1041هـ،1981م، ص15.

(5) الوليّ محمّد، الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي والنّقدي، ص209.

– يقرّ محمّد الوليّ أنّ هذا التّعريف "تتعايش فيه كيانات متضافرة، إذ كيف يمكن الجمع بين الصّورة الشّعريّة والمقابلة الّتي لا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن تعتبر صورة شعريّة، إنّها حلية بديعة ولا علاقة لها بالتّصوير الشّعري بأيّ معنى من المعاني"[1].

ودرءًا لهذا الخلط القائم بين الصّورة الشّعريّة والفنيّة يمكن لنا أن ندخل نوعا واحدا فقط من الكناية ويتّضح ذلك جليًّا في قوله: "إنّ هذه الكناية أقرب ما تكون إلى طبيعة المجاز المرسل، وذلك لأنّها مثله تقوم على علاقة المجاورة لا المشابهة، كما تتغذّى من ذلك النّزوع العرفي عند المستعمل الّذي يتقيّد هو الآخر بما تتواضع عليه الجماعة، أمّا حظّها من الإبداع فلا يمكن أن يقارن بالتّشبيه والاستعارة اللّذين يفاجئننا في كلّ حين"[2].

وعليه وقفت الصّورة الشّعريّة عند ظاهرتين بلاغيّتين هما: الصّورة الاستعاريّة والصّورة التّشبيهيّة، بينما الصّورة الفنيّة، تتجاوز هاتين الظّاهرتين إلى كناية ومجاز.

خلاصة :

بعد دراستنا لماهيّة الصّورة يمكن أن نصل إلى حصيلة مفادها:

أنّ الصّورة شهدت تباين بين النّقّاد والمفكّرين سواء القدامى أو المحدثين حول مفهومها، حيث أنّ كلّ ناقد يدرجها في معنى معيّن، كما أنّ هذه الأخيرة –الصّورة– تتفرّع إلى فرعين يتجسّدان في: الصّورة الذّهنيّة والصّورة البلاغيّة، فالأولى تسعى إلى أخذ انطباع معيّن على مجموعة أو فئة من النّاس، وكذا المنظّمات أو البلدان، أمّا فيما يخصّ الفرع الثّاني: يتضمّن صور إستعاريّة وتشبيهيّة ترنو إلى تجسيد المعنى وإيضاحه وتقويّته، ثمّ في الأخير تناولنا الفرق بين الصّورة الشّعريّة والفنّيّة محاولين بذلك فضّ الغبار على هذين المصطلحين اللّذين

---

(1) الولي محمد ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي،ص209.

(2) المرجع نفسه، ص21.

وقع إثرهما سجال كبير بين النّقّاد والدّارسين، وتوضيح الخلط القائم بينهما للفئة الباحثة والنّاقدة.

تلكم هي التّعريفات الّتي وضعت للصّورة والّتي نتج عنها جماليّات تضفي على النّصّ الشّعري حلّة أدبيّة ومسحة جماليّة، ولذلك سوف ندرس في الفصل الثّاني أهمّ الصور الحداثيّة الّتي استخدمها الشّاعر لإثارة المتلقّي، وبثّ روح البحث عما تكتنفه هاته الصّور من دلالات تعكس لنا نفسيّة الذّات الشّاعرة.

الفصل الثاني:

تجليات الصورة الشعرية

في ديـــوان « محاريـــث الكنايـــة» للأخضر بركة

أولا: الصور المبنية على تبادل مجالات الإدراك

1-1- صور التشخيص والتجسيد

1-2- الصورة التشبيهية

1-3- تراسل الحواس

ثانيا: الصورة الحلم(السريالية)

ثالثا: الصور المبنية على مزج المتناقضات

رابعا: الصورة التشكيلية

أولا: الصور المبنية على تبادل مجالات الإدراك:

يعد الإدراك من أهم العناصر التي يتسم بها الفرد، كونه المساعد الأول في إدراك صورة الشيء، ويتضح ذلك في مفهومه ألا وهو: "في اللغة وهو اللحاق والوصول، وقال: أدرك الشيء بلغ وقته وانتهى، أما مفهومه في الفلسفة العربية له معاني عدة: يدل أولا على حصول صورة الشيء عند العقل سواء كان ذلك الشيء مجردا أو ماديا، جزئيا وكليا، حاضرا أو غائبا، حاصل في ذات المدرك أو آلة".[1]

استنادا إلى المفهوم الذي يصل المحسوس بالمجرد يمكن لنا أن نتطرق إلى أنواع الصور المدركة والتي تتجلى في:

1-1-صور التشخيص والتجسيد:

يلجأ الشاعر في كثير من الأحيان إلى استحضار بعض الصور الاستعارية التي يستعين بها لصياغة نص شعري استفزازي يثير ذهن المتلقي القارئ، بغية إيصال الفكرة التي يرنو إليها، ويتضح ذلك حينما يستعير الشاعر من المحسوس صفات للمجرد ومن المجرد صفات للمحسوس، الشيء الذي يهدف إلى تعزيز عملية التواصل اللغوي، مما يسهم في بعث قيمة جمالية للنص الشعري.

وتعد الصور الإستعارية النافذة التي: "تكشف العلاقة بين طرفي الاستعارة تفاوتا في البناء الفني للصورة الإستعارية، فالشاعر يعمد إلى تشكيل استعارة تمزج بين عنصرين أو أكثر في بنية واحدة وثمة منبعين لا ثالث لهما، ينحدر منهما، هما: العالم المحسوس [حيا أو جامدا] والعالم المجرد".[2]

---

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982، ص 44.

[2] نعمة الطيب أحمد، بشير عباس بشير، الصورة البيانية القائمة على الاستعارة في ديوان "قلب وتجارب" للشاعر محمد أحمد مجرب، مجلة العلوم والبحوث الإسلامية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، جامعة أم درمان الإسلامية، عمادة البحث العلمي، 2018 [1] volume 19، ص 86.

ويتضح لنا من خلال هذه المقولة أن الاستعارة تتضمن عناصر تميزها عن باقي الصور البلاغية، كونها تسهم في إثراء المعنى اللغوي، وتكسب الشعر حلة شعرية يتخللها الغموض وهو العنصر الذي يستهوي الباحث القارئ أو الشاعر الذي نسج قصائده الشعرية على هذا المنوال، وتتجلى هذه الفنون البلاغية في مجموعة من النقاط ألا وهي التشخيص[1] والتجسيد[2] والتجريد[3]، والتي تعد من أهم الأسس الجمالية في البناء الاستعاري، إذ تلجأ إليها الذات الشاعرة لبث شبكة من التناغم تساعدها على ترجمة الموقف الشعوري الذي هي بصدد كتابته.

وينقل الشاعر الجزائري الأخضر بركة[4] واقعه الداخلي والموضوعي، عبر الصور القائمة على تبادل مجالات الإدراك، إذ يبعث روح الحياة في كثير من الموجودات من خلال محاورته لكثير من العناصر الجامدة والحية، بغية البحث عن عزلة محصنة من حياة يشوبها الضجر، معتمدا في ذلك على المبدأ الذي اتبعه المعري في قانون حياته التي شهد

---

(1) التشخيص: يظهر تحولا من طرف حسي ينتمي إلى عالم الأشياء التي تتصف بالحياة إلى طرف يتمثل في العالم المحسوس الحي، بمعنى أن تكتسب المعنويات أو الماديات أو المحسوسات صفات حية، فايز الفرعان، التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص، مجلة أبحاث اليرموك، إربد، الأردن، المجلد 15، العدد 1، 1998، د ص.

(2) التجسيد: هو الذي يظهر تحولا من طرف العالم المجرد إلى العالم الحسي الحي الذي يؤول إلى عالم الأحياء، فايز القرعان، التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص.

(3) التجريد: استخراج الماهيات ذهنيا من الموجودات والارتفاع بها من المحسوسات والجزئيات إلى الأمور الكلية،جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 59.

(4) الأخضر بركة: شاعر جزائري من مواليد 1963 م، ببلدية المحمدية في الغرب الجزائري أستاذ بجامعة الجيلالي اليابس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها بولاية سيدي بلعباس، صدر له مجموعة إحداثيات الصمت من منشورات اختلاف سنة 2002، مجموعة محاريث الكناية، من دار الأديب بوهران سنة 2007 م، وكتاب نقدي معنون خطاب الزمن في الشعر الجاهلي بأكاديمية أبو ظبي، مدونة الثقافة العراقية، د ت، د ص.

فيها نكبات فادحة، "وأكبر باعث له على الأخذ بقانونه الصارم الذي سنه لنفسه هو: اعتزال الناس".[1]

ويتضح ذلك في قول الشاعر: من خلال قصيدة الشيء:

ليكن ما خطه الطبشور فوق الحائط العاري طفولة. [2]

وتجول حافيا يا وقت أعشى

فوق أكياس القمامات التي ترمي من المبنى

لتزداد الكهولة

ورما، عكازها التدخين

وليسقط ذباب الضجر الأعتى على مائدة الرزق.

لجأ الشاعر في هذا المقطع إلى مخاطبة المعاني المجردة وإلباسها صورة حية إنسانية، وذلك بإلباس الوقت، وهو معنى مجرد صفة الإنسانية(تجول حافيا يا وقت)، ووصف الجدار بالعري، فمنح للأشياء منزلة العاقل من خلال استخدامه للتشخيص، إذ أصبح الشيء يتحكم في الإنسان ملغيا وجوده، وأضحت الحياة لعبة بيد الماديات.

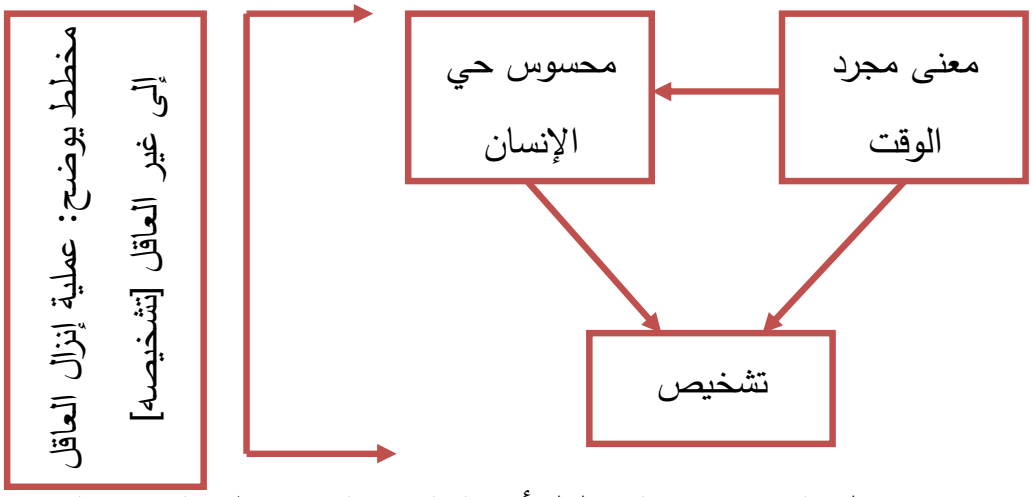
ويبدو أن سفر الصورة بين المادي والمجرد يروي قصة ذات تعيش الصراع الأبدي وتسمو فوق الواقع المتصلب الذي أرهقها، فاختارت الالتصاق بالطفولة مودعة أزمة الضجر الخانق (ليسقط ذباب الضجر الأعشى).

---

[1] أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تحقيق: كامل الكيلاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مدينة نصر، القاهرة، 2012، ص 16.

[2] الأخضر بركة، محاريث الكناية، منشورات دار الأديب، [د.ب]، ط 1، 2007، ص 9.

ويمكن ترسيم هذا التشخيص في النموذج التالي:



نستنتج انطلاقا من هذا المخطط أن الشاعر قام بتحويل المعنى المجرد ألا وهو "الوقت" بفعل الاستعارة التشخيصية إلى كائن حي، في جل صفاته وسلوكاته، وذلك عن طريق أداة النداء التي تنسب للعاقل والفعل تجول، فالتجول صفة يمتاز بها الشخص لا الوقت، بغية البحث عن ذاته المنعزلة عن الناس، فالشاعر هنا يعيش حالة صراع نفسي بين ما هو مادي وروحي، إذ تبحث الذات عن واقع بديل لا يشوبه الضجر، وترنو إلى العبور نحو حياة أخرى، تعرف فيها الذات ذاتها، والأخضر بركة يبحث عن ذاته التائهة في هذا العالم الذي لا حياة فيه.

يبرز لنا ما ذهب إليه الأخضر بركة من خلال هذا المقطع الشعري، أثر البيئة التي يعيش فيها.

ومما سبق نجد أن الشاعر الجزائري بعث الروح في جسد المجردات، محاولا بذلك البحث عن حياة أخرى غير الحياة التي يعيشها في زمنه هذا.

ويظل الأخضر بركة يميل إلى التشخيص في هاته القصيدة، مخاطبا الوقت الذي نسب إليه أداة المخاطب "أيها"، حيث جرده من صفاته الأساسية ألا وهي: الزمن. والدهر، وألبسه

لباس الإنسان كون الأشياء المجردة خلعت منها صفاتها، لتؤدي وظيفة الإنسان الحي ويتجلى ذلك في قوله:

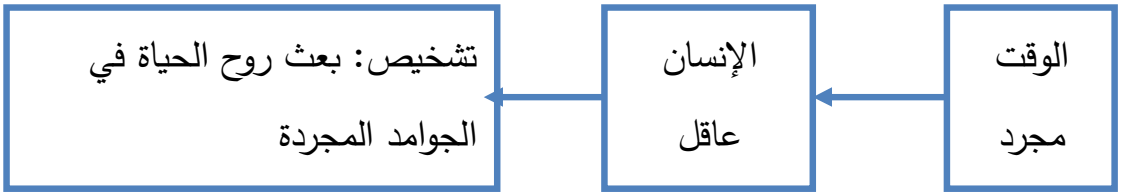
أيها الوقت اذهب إلى السوق اشتر الأيام في كيس وبعثره[1]

لكي يقتات من آثارنا دود الكآبة

أيها الملح الذي بيعت له أفئدة الطير ولم يبق من الكف سوى سبابة تومئ للترف العابر في علبة فوذ بمنأى عن الواقع المجدور[*]، هذا الديدن المسرور بالقحط المحيط، ويكأن الشيء قتل... لك بيع النبل في صمت الجماد الحر، بيعت.

نلحظ في هذا المقطع بروز التشخيص والتجسيد معا، إذ جاءت صور التشخيص متعددة ترفع غير العاقل إلى منزلة العاقل، وهو تمثيل لصراع مستديم تعيشه الإنسانية ويتضح ذلك جليا في:

تشخيصه للوقت الذي يدعوه للذهاب إلى السوق، بمعنى أنزل غير العاقل منزلة العاقل، فالوقت لا يستطيع المشي، لكنه يمضي بمروره:

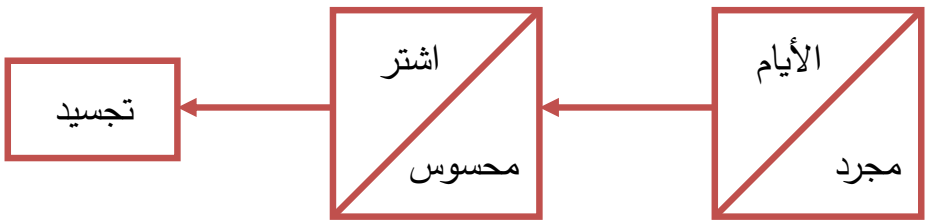


وفي الوقت نفسه يجرد المحسوس من صفاته، ويلبسه لباس المجرد، ويلجأ إلى نقل المعنويات إلى ماديات تتحراها يد المتلقي باللمس، وهي هجرة المجرد إلى محسوس، ويكمن في قوله: اشتر الأيام، فالأيام لا تشترى وبالتالي جسدها عبر استخدام الفعل "اشتر".

---

[1] الأخضر بركة، محاريث الكناية ، ص 10.

[*] المجدور: قليل اللحم، الفيروز أبادي مجد الدين بن يعقوب، القاموس المحيط، راجعه واعتنى به، أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، المجلد 1، دار الحديث، القاهرة، 1429 هـ، 2008 م، ص 247.



في هذه الصورة يتخلى الوقت عن مفهومه الزمني ليتحول إلى كائن حي هائم في الأسواق، ويقوم بشراء الأيام في كيس، ثم يبعثرها مما يشي بلا قيمتها عند الإنسان الذي تمر حياته هدرا فلا يستغلها.

ومعلوم أن الشاعر في هذه الصورة قد قام بإنزال منزلة غير العاقل إلى العاقل، وهو ما يعد دنوا بمنزلة العاقل الذي تلهو به يد الزمن كما تشاء، ينضاف إلى هذا كثرة التشخيص والتجسيد بغية بعث الروح في الماديات التي أصبح الإنسان عبدا لها.

لذلك يعد التشخيص "وعي جمالي يقود الصورة الأدبية إلى الإبداع اللغوي الجمالي في إطار مغايرة تسعى للإدهاش، وبث الحياة في الجوامد والحيوانات غير العاقلة"[1]، علاوة على هذا فهو "شكل من أشكال التعبير البلاغي الذي يقوم على استغلال العلاقات المجازية في اللغة".[2]

كما قد مزج الشاعر بين الصور التشخيصية والتجسيدية، عن طريق أدوات المخاطبة (أيها الملح) والأفعال:

(اشتر، بيعت، بيع النبل) كل هذه الأفعال دلالة على رفع قيمة الماديات وإنزال قيمة العاقل، كون الوقت هو الذي يجسد ويشخص في الصفات الإنسانية لإلحاحه الشديد على ذهن الذات، كما يدل تكرار الفعل بيعت وبيع على حالة الفقد وحالة الضياع التي تمر بها

---

[1] فاضل عبود التميمي، التجسيد في الدرس البلاغي والنقدي عند العرب، جامعة ديالي، مجلة الفتح، كلية التربية، العدد 29، 2007، [د ص].

[2] المرجع نفسه، [د ص].

في واقعها المفجوع، لذا يصبح البحث عن الوحدة هربا من الحياة الواقعية التي يكسوها القحط.

ويوظف الشاعر كذلك صور تبادل مجالات الإدراك من خلال المزج بين التشخيص التجسد في قوله:

أيها الشيء، لك الآيات حتى في نصوص الغيب كي يزداد[1]

تشخيص

هذا الكون ضيقا، أيها الشيء السوى...!

تشخيص

بيع لك المستقبل الممتليء الجعبة بالخصب، وأقلام خيال الطفل

تجسيد

بيعت دهشة التنور في كم وشتاء يرتدي عائلة الليل.

تجسيد

ويمضي تحت جنح الدفء في صحبة جدات مضيئات إلى غابات رمان اللغة.

تتساقط أوراق التشخيص والتجسيد القائمة على النداء، لكي تتوجه إلى وسيلة أخرى، تندرج ضمن استخدام الفعل الذي يحمل في طياته صفات تعود للحياة والإنسان، وكل هذا رغبة لمحو العدم، يتبعه في ذلك بعث للروح في جسد المجردات.

إن الأخضر بركة يخاطب الشيء الذي أصبح يتحكم في الحياة على عكس الإنسان الذي أضحى تابعا وعبدا للمادي ولهذه الحياة، فاقد لحريته، ويسعى الشاعر في هذه الأبيات إلى البحث عن الوجود الحقيقي الروحي، بعيدا عن التصاق الذات بالماديات.

[1] الأخضر بركة، محاريث الكناية ، ص 11.

والتشخيص هو رغبة بعث الحياة في الجماد، من أجل التغلب على الحائل المادي، كون الماديات قد أحكمت قبضتها على عنق الإنسان فخنقته، وحولته إلى شخص المادي لا تليق به منزلة العاقل.

وقال الشاعر أيضا:

نسيانك الصلد(*)، لك العتبة أيضا بيع قفل الباب فيها لحديد[1] الصدأ المدعو ماض، وأفتتحت الآن صالون اصطياد الحظ في دغل متاع حاده راع إلى بور(**) الطباع، إماع فيك الناس.

مذ أعطوك ألقابا وصرت الطوطم العزى لهم يا شي، ياذا الهيكل المنفلت الشكل وذا السحر الذي يكشط(***) عظم الترقوة.

حول الأخضر بركة صفة النسيان، وهي صفة خلقها الله عز وجل في الكائن البشري إلى شيء صلب أملس، وهنا قام بتشخيص الأشياء وجعلها المحور الأساسي في القصيدة، كونها تؤدي دور الإنسان، حيث أصبحت الماديات والأشياء عند الشاعر هي المتكلم والفاعل المؤدي لكل ما يختص به الإنسان، كما نادى الشيء الذي يتصف بالهيكل المنفلت الشكل، كونه يرفع من منزلته.

(*) الصلد: ويكسر، الصلب الأملس، كالصلودد، كسفرجل، وفرس لا يعرف كالصولد، كصبور مذموم، وصلدت الدابة، تصلد ضربت بيدها الأرض في عددها والأرض صلبت، كأصلدت، الفيروز أبادي، القاموس المحيط، راجعه واعتنى به، أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، المجلد 1، دار حديث، القاهرة، 1429 هـ-2008 م، ص 939.

[1] الأخضر بركة، محاريث الكناية، ص 12.

(**) البور: الأرض قبل أن تصلح للزرع أو التي تجم لتزرع من قابل والاختيار كالابتيار والهلاك، وأباره الله، الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ص 172.

(***) يكشط: كشط، الكشط، رفعك شيئا عن شيء قد غشاه في قوله تعالى: "وإذا السماء كشطت" التكوير، آية 11، قلعت كما يقلع السقف، وكشط الجل عن الفرس: كشفه، وككتاب الانكشاف كالانكشاط، الجلد المكشوط ربماغشي به عليها، الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ص 1419 م.

إن الشاعر في هذه القصيدة قد أكثر من استخدام الصور التشخيصية ومثال على ذلك قوله:

تحسن القعدة في مقهاك محفوفا بقصبات تغني لك يا بدر الدجى، يا وقت ! من أين اتجهت الآن يمشي خلفك الظل السلوقي ماهرا في صيد أخبار غبار الناس، فحلا، مستقيم الهرولة.

أيها الشيء الذي ليس يرى من تنه في كفك اليوم هنا يا موت عود.

أيها لشيء الوقود

في خيال النار، يا مرآة معيار العبور الصعب نحو الجهة الأخرى من القلب الذي يختار، واحتار المعري فيك واستعصى عليك النفري.

تتوافق في هذا المقطع أداة التشخيص مع مبدأ محاولة التحرر من العدم والضياع، إذ جمع الشاعر بين المتناقضات في ندائه للبدر الذي يرنو إلى النور والدجى الدال على الظلام، كما يخاطب الشيء الذي أسند إليه صفة الوقود المحرق للوجود، وقد جمع بين المعري والنفري فالأول احتار في الوجود فاختار العزلة، لأن الماديات استطاعت أن تجعله مغتربا، في حين لم يخضع الثاني للمادي؛ لأنه كان متصوفا. [1]

إن الشاعر الأخضر بركة نهج نهج المعري في تبنيه للعزلة والوحدة بعيدا عن أنظار الناس والحياة التي يشوبها الضجر والعدم، والأشخاص ذوي المصالح كونه يعيش حالة من الصراع النفسي بين ما هو مادي وروحي.

وتصبح الذات المنهكة باحثة عن مصير آخر، خلاصا من العدم والاغتراب، حيث تبحث الذات عن واقع بديل، وهو واقع العبور نحو حياة أخرى، تعرف فيها الذات ذاتها.

[1] الأخضر بركة، محاريث الكناية، ص 14.

رقاب تلك أم بعض الدمى علقتها في خيط نزوات، [1]

وسربلت[*] الجسوم الرق في قمص النذالة،

ثم أرقت الظلام المتغطي بمشاريع نهار، ثقة الناس بما روجت فيك السلعة المثلى لبيع خاطف الريح، اختصرت الناس في الردح الذي تحياه فيهم، أيها الشيء العجاب لك ناب الضبع في أكباد أغنام السذاجة.

وتجول

خلسة يا وقت في خم الذراق الواقعي الآن بحثا عن دجاجة

يقر الشاعر أن الإنسان أصبح دمية بيد الماديات تجره خيوط النزوات، متتبعا للشهوات، إنه العبد الذي يرتدي قمصان النذالة، والناس في خضوعهم للماديات عبارة عن أغنام ساذجة تسوقها الملذات.

ولأجل التعبير عن هذا شخص الشاعر الشيء، برفعه إلى قيمة العاقل فعقل غير العاقل، إذ نفى عن الإنسان العقل؛ لأنه أصبح منقادا لأهوائه تقوده الماديات والميولات والنزوات والعواطف، إنه الضعيف الذي تتحكم فيه هذه الأشياء وهو إنسان دوني.

ولذلك أنزل الشاعر من مقامه وأصبح غير عاقل، بينما ارتقى المادي، لأنه أصبح يدير العقل، ومن ثمة بادل الشاعر الأدوار بما يجسد موقفه الشعوري:

كأنك ما كنت طفلا ذات يوم ! أيها الشيء! ألم يعبرك شك شاعري؟[2]

لم تعذبك نجوم الليل في التفتيش عن بدء!

ألم تلعق مخاط الأنف مذهو أما الغيم فوق الدار في "دوار" ماضيكم؟

---

[1] الأخضر بركة، محاريث الكناية، ص 15.

[*] سربلت: السربال بالكسرة: القميص أو الذرع أو كل لبس وقد تسربل به، وسربلته، والسربلة: الثريد الدسم، الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ص 760.

[2] الأخضر بركة، محاريث الكناية، ص 16.

ألم تلزمك حصباء فراشا

لم تعلمك العصافير الخيال الحر، لم ترضع حليب التين،

لم تركب حمار السقي من بئر متاه

لم يسائلك خرير الماء في ساقية القرية، لم تشرب نسيم البحر من كأس الضحى، لم تقترف ذنبا يضيء الدمع في العينين،

لم تصطد فراش الغبطة الشفاف

لم تدخل إلى كهف وحيدا لترى الله رفيق فيك

لم تعطبك موسيقى

ينفي الشاعر كل الصفات عن الشيء، فيجرده من العاطفة والمشاعر، ليصبح المتسلط والمتحكم في كل شيء، إذ يطغى على الإنسان ويسيره كما يشاء.

وما نفى البراءة والعاطفة، عن الشيء إلا دليل انعدام شفقته وتأثره، حتى إنه لا يأبه لحال الإنسان.

ويبدو أن التشخيص هنا قد ورد متصلا بمتوالية النفي المتتابع، التي تشير إلى فراغ الشيء من كل المعنويات، يعني أن الشيء لا علاقة له بالمعنوي، وصور التشخيص هذه، ترفع من قيمة المادي وتعقله؛ لأنه أصبح مقيدا للعاقل "الإنسان".

وخلاصة القول: إن الشاعر الأخضر بركة قد اعتمد في قصيدته على صور التشخيص والتجسيد، إذ نلحظ استخدامه لكثير من الصور التشخيصية التي تسعى لبعث الحياة في الجماد من أجل الانتصار على الماديات والتغلب على الحائل المادي، وبذلك بعث الحركية في الشيء الميت.

ومنه نستنتج أن التشخيص "وسيلة فنية قديمة تقوم على أساس تشخيص المعاني المجردة، ومظاهر الطبيعة الجامدة في صور كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة"[1]

وقد وظف الشاعر الأخضر بركة في قصيدة الطواويس "التجسيد" الذي يعد من الصور المبنية على تبادل مجالات الإدراك، ويتضح ذلك جليا في قوله:

قل لي: [2]

ما الذي ينبت في قيعان رغبات امرئ من قصب اليأس إذا هب اصفرار الواقع المحشو بالحكمة في أن يلبس النمر فراء البُلْهِ. [3]

ليكمن التجسيد في كلمتي "قيعان رغبات – والمحشو بالحكمة– وقصب اليأس مما يدل على هجرة المجرد إلى محسوس.

والشاعر في هذا المقطع يتساءل ما الذي يحدث حينما يشهد الإنسان واقع الزيف، إذ يلبس النّمر فراء البله ويتوارى خلف ستار السذاجة، والسؤال هنا استنكاري مرده الاستفسار عن كيفية مجابهة واقع الزور ورد فعل الإنسان تجاه هذا الواقع.

ولقد عمل الشاعر على تجسّيد المجردات، لينقلنا إلى واقع لا يؤمن بما هو مجرد ولا يعترف بقيمة المعنويات، وبالتالي هجرت المعنويات صفاتها وأصبحت محسوسات، إذ يحل بالإنسان اليأس، ويصبح الواقع مصفرا في صورة لونية حسية تجسد واقع الذبول والأفول إشارة إلى زمن موبوء توشحه أقنعة النفاق .

---

(1) علي عشري زايد،عن بناء القصيدة العربية،مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير،القاهرة،ط1422،1هـ-2002م،ص76.

(2) الأخضر بركة، محاريث الكناية، ص36.

(3) البُلْهِ، القليل الفطنة لمذاق الأمور، الفيروز آبادي، قاموس المحيط، راجعه واعتني به، انس محمد الشامي، زكرياء جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، 1429هـ-2008م، ص162.

ويتجسد التجسيد في موضع آخر من قصيدة الطواويس وذلك في قول الشاعر :

كتلة من طين أيام ابنة الكلب الحياة الآن أم... ماعز قوم أقدمت واحرتجمت

ثم اشمخرت قامة الممدوح في بيداء من أتباع

بخ...

كتلة من ريح ما ضخته في جمجمة الروح طبول الصدف الملأى بألقاب وموتى وكراس وشحوم.

كتلة من تخمة التعبير تطفو مثل زيت الخبث من فوق

سكوت الماء في نهر المآسي

محسوس مجرد

كتلة مما تربى في خياشيم زكام الوقت[1]

يتكلم الشاعر في هذه المقطوعة عن الإنسان الدوني الذي لا قيمة له، وهو الذي يضع نفسه في مكانة عالية، متتبعا هواه مؤمنا بالتخمة والمتعة محبا للشهرة باحثا عن الغنيمة.

وقد لجأ الشاعر إلى توظيف التجسيد، بهدف إعطاء المجردات صفات المحسوسات، ونفي صفاتها عنها، ثم اتخذت المجردات صفات العاقل لتقوم بدور الإنسان الكتلة الجامد.

علاوة على ما سبق نجد الشاعر الجزائري قد مزج في قصائده بين المدركات فجمع التجسيد إلى التشخيص، لكي يعطي للمحسوسات صفات الماديات، والعكس وذلك بغية إنزال منزلة العاقل غير العاقل والسفر بالمجرد نحو دونية المحسوس، تعبيرا عن وقت راهن يسوده الزيف والضجر والزور.

[1] الأخضر بركة،محاريث الكناية، ص 35-36.

ويعد التفكير الاستعاري من أهم الوسائل البلاغية التي تدفع إلى حافة التمويه، إذ تجعل القارئ يقف على مشارفها بغية فك شفرات التركيب الشعر،ي وذلك عن طريق تحليل أبعاده الدلالية [1]

1-2-الصورة التشبيهية:

تعد الصورة التشبيهية من أهم الصور التي نالت اهتمام النقاد قديما وحديثا، باعتبارها وسيلة باحثة للكشف عن حقائق الأشياء، لإضفاء جمالية في التجربة الشعرية.

إن الصورة التشبيهية هي الدلالة على أن شيئا قد شارك شيئا آخر، في معنى على غير الاستعارة ولا تجريد. [2]

والصورة التشبيهية تهدف إلى الغرابة، وتعدد التأويلات، مما يسهم في تحقيق الوظيفة الإغرائية.

ويكمن التشبيه في القصيدة الجزائرية في إبراز الجانب الشعوري للذات، كونها تعبر عن مكنوناتها، إذ تتيح للشاعر رؤية مغايرة تتميز بالجدة والإدهاش، ومن خلال هذا نجد الشاعر الأخضر بركة في ديوانه قد وظف التشبيه ويظهر ذلك جليا في قصيدة الشيء:

لكأن العيش إسكافيه لم يستطع. [3]

ترقيع ثقب الموت في هذا الحذاء المتسمى جسد،

واستعصم المسمار بالدنيا صديا رأسه يرنو إلى الكلاب من تحت غطاء الجلد في شمس نهار حامض الإبطين

---

[2] نوال آقطي،جماليات شعر التفعيلة في الجزائر(2008-1980)،رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب و اللغة العربية،تخصص:أدب جزائري،إشراف:عبد الرحمان تيبرماسين:جامعة محمد خيضر،بسكرة،كلية الآداب و اللغات،1435-1436هـ - 2014م-2015م،ص166.

[2] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1979 م، ط 2، كانون الثاني، 1984 م، ص 66.

[3] الأخضر بركة، محاريث الكناية، ص 10.

واذهب

يوضح التشبيه قيمة النص الشعري وجماليته، ويكمن ذلك في تشبيه الشاعر للعيش بالحذاء، أي الإسكافي وهو تشبيه ينزل المجرد منزلة العاقل، وذلك عن طريق أداة التشبيه (كأن) وهاته الصورة تدل على آهات الشاعر الذي يعاني العزلة والاغتراب لأن الحياة التي يعيشها الشاعر هي حياة لا حياة لها وهي الحياة السيزيفية.

وقد ربط الشاعر ربط بين المعنوي والعاقل، فهو ليشخص الحياة الراهنة التي تتسلل إليها الموت كونها حياة غير كاملة يعتريها الناقص.

ومن هذا يعد التشبيه الوسيلة أو النافذة التي تهدف إلى إيضاح المعنى وتقويته في ذهن المتلقي، إذ تؤثر في النفس وتحركها وتقوي المعنى بنقلة الواقع إلى الخيال.

1-3-تراسل الحواس:

تعد المدرسة الرمزية من أهم المدارس التي بنيت بالذاتية لا الموضوعية، كونها تجريدية، إذ تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل المجرد، وتقترب كثيرا من المثالية[1]، فهي ترى أنه إذا ما تم وصف مدركات حاسة بمدركات حاسة أخرى تتفاعل الحواس وتتراسل لتتبادل وظائفها[2]، ومن هنا ظهر مصطلح تراسل الحواس وهو من الوسائل التي عني بها الرمزيون في تشكيل الصورة الشعرية، "ومعناه وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فتعطي للأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي تدركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها

---

[1] ينظر: هدية جمعة بيطار، الصورة الشعرية عند خليل جاوي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، 2016 م، ص 77.

[2] ينظر: نوال آقطي، جماليات شعر التفعيلة في الجزائر "1980-2008"، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية، ص 166.

بحاسة الشم، وهكذا تصبح الأصوات ألوانا والطعوم عطورا... الخ"[1]، بمعنى أن المدركات تعطي للمسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما وتصبح المرئيات عاطرة. [2]

فصورة تراسل الحواس تعمل على إثراء اللغة، وهو ما ذهب إليه غنيمي هلال في قوله: "أن اللغة في أصلها رموز أصطلح عليها ليشير في النفس معاني وعواطف خاصة".[3]

"والرمزيون يرون أن اللغة قاصرة، لا تستطيع أن تعبر عن فحوى الذات وفحوى الخوالج وفحوى البواطن، وبالتالي لابد علينا أن نقوم بانسجام وتداخل هذه الحواس لكي نستطيع أن تعبر على العالم الأعشى".[4]

إذ تراسل الحواس يعد من وسائل التصوير الشعري في القصيدة العربية الحديثة، كونه ينمي الدفقات الشعورية، إذ يقوم بتفعيل طاقة التنوع الشعري بغية إضفاء الجمال والوضوح في الصورة.

وقد أمدت هذه الطريقة الشاعر الجزائري بقدر جد كبير مما يعرف بالحرية، ومنحت له فرصة عظمى لإثراء خياله الشعري، كي يفتح بوابة التحليق دونها الالتزام بالواقع ومثال ذلك قول:

الأخضر بركة:

وليسقط ذباب الضجر الأعتى على مائدة الرزق،

ليفتح

تاجر الفطنة دكانا لردم الحفر الرعناء في جسمي

---

[1] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 78.

[2] ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997 م، ص 395.

[3] المرجع نفسه، ص 395.

[4] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 396.

برمل المتعة الشتى

لتصعد فوق فوهات قدور العيشة العسرى هنا

أبخرة الوعظ الدسم[1]

يمزج الشاعر بين المدركات الشمية والذوقية وبين الحسي والمجرد، ليناقش حقيقة العيش غير المكتمل والحياة العسيرة التي يكسوها الضجر والعزلة، وكذا الاغتراب، لأنها حياة سيزيفية لا كمال فيها والسبب يعود إلى وجود الموت الذي يعد الفيصل و النهاية، ثم إنها من وجهة أخرى التجربة التي تمنحنا بنقصها ذلك الخبرة والحكمة

والتراسل يوحد ويختلط المكونات فتتداخل لكي تبرز لنا أثر الوجود الفوضوي الذي ينتمي إليها الشاعر.

إن الإنتقال عبر الصورة "أبخرة الوعظ الدسم" من مستوى يدرك بحاسة الشم، إلى مستوى يدرك بحاسة الذوق، وهو رحيل يتجه نحو التناغم بين الحاستين، الذي ينتج علاقة بين "البخار والدسم" لا تدرك إلا من خلال هذا التناغم، "وبذلك تتعانق هذه الأشياء المتباعدة على هذا النحو الغريب، لتوحي بهذه الأحاسيس الغريبة، وهذه المشاعر الغامضة المركبة التي تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها".[2]

ووظف الأخضر بركة تقنية تراسل الحواس في موضع آخر من قصيدة "الشيء":

لكأن العيش إسكافية لم يستطع[3]

ترقيع ثقب الموت في هذا الحذاء المتسمى جسد

واستعصم المسمار بالدنيا صديا رأسه يرنو إلى الكلاب

---

[1] الأخضر بركة، محاريث الكناية، ص 9.

[2] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ط 1، 1422 هـ، 2002 م، ص 80.

[3] الأخضر بركة، محاريث الكناية، ص 10.

من تحت غطاء الجلد في شمس نهار حامض الإبطين

مزج الشاعر بين المدركات البصرية والذوقية للإشارة إلى زمن موبوء مفجوع لا كمال فيه، لأن الفناء يهدده ويتضح ذلك في انتقاله من الصورة التشبيهية، لكأن العيش إسكافيه، الجامعة بين المجرد والعاقل إلى تراسل الحواس، فعالق المدرك البصري "نهار" وهو يرى بالعين مع المدرك الذوقي "حامض" ويدرك باللسان أي حاسة الذوق، ومنه انتقال البصري إلى الذوقي.

يتضح لنا أن ظاهرة تراسل الحواس، ساعدت الشاعر في اجتياح حدود الحواس وكسر الحواجز القائمة بينها للإبداع في المعاني الشعرية والصور. [1]

وترد صور تراسل الحواس في قول الشاعر من قصيدة "الطواويس":

هذا الضجيج الفاخر الإيقاع أم مرعي مكان ازدحمت فيه الفراغات؟"[2]

ظلال تلبس البد□ت في عرس التباهي بالنباهة

أي شيء ذاك ملتف بجلد الكائن النحوي...؟

عمد الشاعر في هذه القصيدة إلى تعالق الحواس، فمزج بين المدركات البصرية والسمعية، إذ انتقل عبر الصورة "الضجيج الفاخر" من مستوى يدرك بحاسة السمع، إلى مستوى يدرك بحاسة البصر، وهو ما جعل الذات الشاعرة تسافر نحو رفع الضجيج، وهو من المدركات السمعية، إلى الفاخر ليصبح من المدركات البصرية، لتعرض لنا امتزاجا بين عالمين من أجل تجسيد مشروع تفاعل الذات والكون.

ويقدم الشاعر من الليل والصمت والنجوم لوحة تتواشج فيها الحواس لتنصهر مشكلة صورة مختلفة.

---

[1] ينظر: زينب عرفت بور، أمينة سليماني، ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهري، إضاءات نقدية "فصيلة محكمة" السنة الرابعة، العدد الخامس عشر، خريف، 1393 ش، أيلول 2014 م، ص 77.

[2] الأخضر بركة، محاريث الكناية، ص 36.

رب ليل خاف أن يفضي إلى صبح سفيه سره[1]

فاندس في صمت نجوم حبست في حكمة الماء...

تتفاعل جملة الحواس عبر تقنية التراسل الحسي، بحيث تصب في الحالة الشعورية، لتضيء الدفقة التصويرية ويتجسد ذلك في تعالق المدرك السمعي، "الصمت" مع المدرك البصري "نجوم" لتشكل بذلك صورة الحواس، حيث تتناغم المدركات، لكي ترسم لنا من خلالها صورة الليل الخائف من الصبح، والذي يلجأ إلى الاختباء والتواري في حكمة الماء.

أدركنا مما تطرقنا إليه إلى أن توظيف تقنية تراسل الحواس والتبادل بينهما، أدى إلى انفتاح الحواس وإيحاء انفعال شعوري في نفس المتلقي، مما تدعو هذه التقنية لكشف الصورة الشعورية الغامضة.

وتراسل الحواس يرنو إلى خلق نوع من الانسجام في وجود عالم فوضوي ويسعى إلى الالتزام المفقود في العالم الراهن.

ثانيا: الصورة الحلم "السرياليةً

إن السريالية تحاول أن تتجاوز كل ما هو واقعي، لتبحث عما وراء الظاهر، إذ لا تكتف بذلك فتلجأ إلى ما يعرف بآلية الحلم، التي يمكن أن تصل إلى حدود الهذيان، كونها تطلق الشعور من كل قيود المراقبة، وترجع الأمور إلى بواطن اللاوعي[2]، الشيء الذي أدى بالذات الشاعرة إلى التمرد على المعتاد وعلاقته المنطقية، ومن ثم شن حملة انقلابية ضد رقابة القوانين، التي تثبت هزيمة الواقع.

---

[1] الأخضر بركة، محاريث الكناية،ص 37.

[2] ينظر: هدية جمعة بيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، 2010 م، ص 65.

وتعد الصورة الحلم "السريالية" من الصور التي تنساب وفق مبدأ يعرف بمبدأ الأحلام، حيث لا تتحكم فيه أية قيود أو قوانين[1]، فهو الطريقة أو التقنية الوحيدة التي يستحيل لأيادي بعض البشر التدخل فيها، كونها تنبع من صميم اللاشعور.

وقد لجأ الشاعر الجزائري إلى الصورة الحلم، لينهض ببنية فعالة تستدعي المتلقي، لفك شفرات النص الشعري، وتجسد ما تختلجه الذات النفسية للشاعر من غرائز ومكبوتات، لا يعلمها إلا صاحبها، إذ تفعل بذلك حركة خيالية وديناميكية تجسد لنا شحنة الانفعالات التي غرزت في اللاوعي.

وتجسد لنا المقطوعة الشعرية التالية اعتماد الشاعر على الحلم في قوله:

لتزج الناس في فج التواءات تقوي فيك خرطوم امتصاص[2]

النسغ من عود الحياة، إستنبت الغاوون قرنين وذيلا لك واصطفوا على جنبيك حجابا وخيلا فتبجج، أيها الشيء و ثبج فوق كتفيك عصا الراعي، وأرجح رأسك المثمول وفق الحبة السوداء في كيمياء ليل النفس، قد سيقت لك الأيام و الفتوى.

يسافر الشاعر في هذه الصورة نحو عالم يصبح فيه المادي سلطانا، والغاوون خدما له، إذ أن الماديات أصبحت تلهو بالإنسان وتدخله في قبح النتوءات تزج به في سرداب الصعوبات، فالمادي يمتص نسغ الحياة ويفقدها قيمتها وروحها، والغاوون هم الناس الذين أنبتوا قرنين وذيلا، للتحكم في العالم من خلال الماديات التي أصبحت دولابا للإنسان.

إضافة على هذا قد أدرج الشاعر صورة أخرى تعبر عن الحلم الذي يعد الجسر العام للإنسان نحو عالم اللاشعور واللاوعي، هربا من الواقع المزيف، وذلك من خلال ما قاله في قصيدة الطواويس:

---

[1] ينظر: هدية جمعة بيطار، الصورة الشعرية عند خليل الحاوي، ص 65.

[2] الأخضر بركة، محاريث الكناية، ص 16.

أرى مخطوط شيخ الوقت في درج اختبارات يراني[1]

شمعة تكفي لفضح الظلمة المكتضة الأمعاء في بطن الزمان

هل أرى عريا تخطى بحديد الوقت أم وقتا تمطى.

يتحدث الشاعر من خلال هذه النتفة عن صراع الانسان مع الزمن،حيث أضحى هذا الأخير –الزمن–ملجأ يختبئ وراءه الفرد خوفا من عرائه .

لذلك قيل بأن الصورة الحلم ذات منحى نفسي من إبداع خيال ملهم مبتكر، يأتي بها من عوالم خفية تقوم باستنطاق اللاشعور، إذ تترجم أعماق النفس وخوالجه بأسلوب التداعي الحر الذي تبناه سيغموند فرويد. [2]

وتحاول الذات الشاعرة ، أن تدخل في سباق عظيم مع الريح الذي يعد من عناصر الكون وجزيئاته، حيث يصور لنا صورة ليس لها مثيل في الواقع، ويتضح ذلك جليا في المقطع الشعري الآتي من قصيدة الطواويس:

استبقت الريح يا شيء.....![3]

على صهوة كرسي فخور أو على أكتاف عير و إوز،

جيشك الدود الذي ربيت في حوض الطمع.

الشاعر في هذه الأبيات يتسابق مع الريح والناس التي ربيت في حوض الطمع، إذ أصبحوا دود من خلال ربطهم بالدونية وصورة تدني الإنسان، وتتضمن هذه الصورة هجرة المجرد إلى المحسوس، من خلال الطمع الذي يعد من المجردات والحوض الذي يعد من المحسوسات، كما أن الشاعر يقر بأن صورة الحلم ليس لديها صورة في الواقع، لذلك يرنو إلى الخوالج النفسية التي لا يستطيع أي أحد إذ يصل إليها، والشيء لا تشوبها أية عوالق.

---

[1] الأخضر بركة، محاريث الكناية، ص 40.

[2] ينظر: هدية جمعة بيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، 2010 م، ص 66.

[3] الأخضر بركة، محاريث الكناية، ص 13.

إن الصورة الحلم من الصور الديناميكية النشطة، التي تسهم في دفع الذات الشاعرة إلى التوصل مع المجهول، والتحري في بواطن وخوالج الأسرار النفسية، إذ تكون بذلك عالما مغايرا يهدف إلى تحقيق غاية الكشف، ومنه ألح السرياليون على البعد النفسي الذي يتجسد في العفوية، لا العقل الواعي، كون الوعي الكامل يجعلهم أسرى التفكير الواعي.

ثالثا: الصور المبنية على مزج المتناقضات

تعد الصورة المتناقضة من الصور التي يعود إليها الشاعر في كثير من الأحيان، لكي يبرهن ويوضح مدى تمازج الكلمات المتضادة، وما تسعى إليه لإضفاء جمالية فنية على مستوى الصورة، فالشاعر لم يقف عند العبث بالعلاقات المألوفة بين العناصر عند حدود الجمع بين الأشياء المتباعدة عن طريق تراسل الحواس، "إذ تجاوز هذه التقنية إلى مزج التناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمتزج به مستمدا منه بعض الخصائص التي تضفي عليه جمالية، تعبيرا عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة".[1]

وكثيرا ما يستعين الشاعر الأخضر بركة على الصورة المبنية على المتناقضات في نصوصه الشعرية وذلك في قصيدة الطواويس:

رب ضوء هزءت منه رؤى مظلمة فاشتاق عمق الإمحاء[2]

رب ليل خاف أن يفضي إلى صبح سفيه سره

فاندس في صمت نجوم حبست في حكمة الماء...

---

[1] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية، ص 80.

[2] الأخضر بركة، محاريث الكناية، ص 37.

يمزج الشاعر بين الأشياء المتناقضة، فهو يجمع في السطر الأول بين الضوء "النور" والظلام، (الضوء≠الظلمة)، أما في السطر الثاني فقد مزج بين زمنين الليل "الظلام" بالصبح، حين وصف الليل بالظلمة.

ويبدو أن الشاعر في هذه الصورة قد قابل الإنسان المادي المتصلب المتخشب الذي لا تؤثر فيه المواعظ، بعناصر الكون والوجود التي تستجيب ومنها الضوء، الليل، الظلمة، وهو ما يشي بدونية الإنسان الجامد.

والواضح أن الشاعر قد جمع بين الموت والفقر وبين الضوء والظلمة، وبين الليل والصبح، محاولة منه لخلق توازن لا يعرفه الواقع الفعلي لاسيما أن الشعر المعاصر يفاعل بين الأخلاط هذا من جهة ومن جهة أخرى ربما تكون الصورة محاكاة لهذا الزمن الفوضوي، لذلك مزج الشاعر بين المتناقضات مجسدا تلك الفوضى التي يراها في واقعه.

وملخص ما ذهب إليه الشاعر في هذه الصورة هو أن الضوء لما رأى الظلمة ضحكت عليه واستهزأت منه لجأ إلى محو نفسه في الظل، والليل خاف من الصبح فاندس في صمت النجوم، وتساءل كيف يودع للصبح سره.

ويلاحظ أن الشاعر قد جمع بين الصور المتناقضة السلبية والموجبة في قصيدة الشيء:

قلب وجه لك[1]

أيها الشيء الشبك

لك عيد..

أن تراني أرى شيئا سواك الآن في أصقاع وحدي،

يا غريب الطيلسان

[1] الأخضر بركة، محاريث الكناية، ص 12.

جاء المزج بين المتناقضات في قول الشاعر "أن تراني≠لا أرى"، وهي صورة تمثل تحولا قطبيا يهاجر في السالب نحو الموجب، أو العكس، وذلك للبوح بانشطار الذات في واقعها المربك، إذ يحاور الشاعر وينادي الشيء الشبك الذي يحجب الرؤية.

رابعا: الصورة التشكيلية

إن الفنون المرئية والشعر يتداخلان، فينتجان معا صورة تشكيلية تعتمد على اللوحة الفنية التشكيلية، والتي تقوم باستنطاق الرسومات والألوان، محدثة بذلك إثارة انجذاب نحو المشاهدة.

والتصوير التشكيلي كما عرف به في السودان كمصطلح أكاديمي يعني: "الدلالة الصحيحة لمعنى الفعل الإبداعي، الناشئ عن الرسم والتعبير والألوان، و تمثيل شيء تشكيله بواسطة الخطوط والألوان"[1]، كما تجدر الإشارة إلى أن الشاعر والرسام ينتقلان العالم الخارجي في أشكال فنية، قد تتجاوز الحدود الظاهرية دون الخروج من قوانينه الأساسية[2]، فالشعر مادته الكلمة أما الرسم مادته الشكل واللون، إذ يلجأ الشاعر في نصوصه الشعرية إلى الرسم بالكلمات، من خلال الطبيعة ومظاهرها التي توحي للإنسان، بصور حسية عدة.

"والشاعر والرسام بطريقتها الحسية في التقديم ونجاحهما في صياغة المادة، يمكن أن يحدثا تأثيرا خاصا في نفس المتلقين ويجعلونهم ينفعلون أشد الانفعال".[3]

---

[1] طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، العدد الأول يوليو 2012، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية قسم التلوين، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، ص 107.

[2] علي باقر طاهري نيا، الدلالة بين الشعر والرسم، طالب مرحلة الماجستير، جامعة ابن سينا الإيرانية جواد رنجبر، Email : batheringa@yahoo.com، ص 4-5.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1992م، ص 287.

نستشف بأن الشاعر والرسام ينقلان العالم في أشكال فنية تتجاوز الحدود الظاهرية للعالم، كما يعتمدان على وسيلة الخيال المشتركة بينهما.

ولقد أدرك الشاعر الجزائري– من خلال هذه الصورة التي سنأتي إلى التمثيل بها– نقاط التلاقي، إذ عمد إلى توظيف التصوير التشكيلي، مدركا القيمة التي يحدثها في إنتاج الدلالة.

ويتضح ذلك في قصيدة الشيء إذ يقول:

ليكن ما خطه الطبشور فوق الحائط العاري طفولة. [1]

وتجول حافيا يا وقت أعشى

فوق أكياس القمامات التي ترمى من المبنى

لتزداد الكهولة

ورما عكازها التدخين

هذه المقطوعة عبارة عن لوحة سريالية رسمها الشاعر ليتحدث فيها على الواقع الراهن وهو واقع القبح، غير أنه شكلها من امتزاج لوحتين الأولى مشرقة وهي: الجدارية التي تمثل لوحة جمالية منتظمة، تأخذ معناها بانتظام جمالية الطفولة، مهما كانت خربشاتها غير منسقة، فإن انبثاقها من النقاء والبراءة يمدها بنظامية مختلفة، لذلك لجأ الشاعر إلى رسم لوحة عن طريق الكلمات، إذ أن كل كلمة ترسم لنا طريقة معينة في الحائط، فالخربشات مع الحائط تعادل التعبير العفوي الذي تتسم به كتابة الشاعر.

في حين تتصف اللوحة الثانية بالسوداوية وهي تمثل زمن الكهولة والواقع المتعفن، حيث عالم الضبابية (التدخين) والظلال (يا وقت أعشى/ أكياس القمامة).

وعند الجمع بين اللوحتين تندمج مناطق الظلال بالنور لتقدم لوحة كلية يجمل فيها الشاعر قبح واقعه الآني.

---

[1] الأخضر بركة، محاريث الكناية، ص 09.

وقد استخدم الأخضر بركة اللوحات التشكيلية في ديوانه محاريث الكناية، ويتجسد ذلك في قصيدة بيان المرايا التي تعد من القصائد التي خطها بالكلمات الشعرية ويندرج ذلك في قوله:

يحلبون... [1]

رفاهية العيش من بقر راتع في مراعي السكوت

على كل حائط بيت لهم صور

على كل مستقبل يائس حجر

وفي كل ذكرى لهم دمعة وخطاب.

يقدم لنا الشاعر في هذه المقطوعة جدارية مختلفة تعرض لنا لوحات عدة لأناس يتغذون على وجبات الصمت، إذ أقر بوجودهم القطيع، فأصبحوا بمثابة دولاب يتحكم في البلاد، كونهم حاضرين في المحافل يظهرون أنفسهم بأنهم أهل خطاب لأنهم وجدوا الراحة التامة في تمرير سياساتهم في ظل الصمت الرهيب، إنهم يسعون جاهدين للسيطرة وهم بكل أسف صناع مستقبل بائس.

واللوحات التي استوردها الشاعر من معرض "أحمد مطر" تسرد بكل وضوح واقع الكبت والتكميم وأزمة الخنوع والخضوع التي تعصف بالواقع الحالي.

كما تطرق الشاعر أيضا للحديث عن الحياة التي شبهها بأنها سبورة تجربة ويكمن هذا في قوله:

يفرون من ذرة الضوء حين تفسرهم فوق سبورة التجربة[2]

يخافون مما حوى البطن من تبن ما جمعوا

---

[1] الأخضر بركة، محاريث الكناية، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 25.

كلما إستنبحتهم خطى قيل بولوا سكوتا على نار ما طبخوا

تتجسد الصورة التشكيلية في تشبيه الشاعر للحياة بأنها سبورة تجربة، وأن أي ضوء يسلط عليهم يظهر حقيقتها، وتتشكل هذه اللوحة من التقاء مناطق الظل بالنور، وتصف أولئك الذين يقبعون في الزوايا المظلمة خشية أن تنكشف صورهم للآخرين.

والحياة تنقسم إلى جزئين جزء ظلي وآخر ضوئي، واللوحة التي رسمها الشاعر تحيل في حد ذاتها على التوالي إلى الضوء: وهو النور والحقيقة، والظل: وهو السوداوية التي يعيش فيها أصحاب التخفي، وربما هي حقيقة العيش خلف المظاهر.

وقد ذهب الشاعر إلى استحضار صورة فنية عن طريق رسمه للوحة تشكيلية، تندرج بوضوح في قصيدة بيان المرايا: قائلا:

يكسرون المرايا[1]

يخاف أ يخاف الذي هو في قوة التخت من كل فوق

هم ساكنوه

يكسرون المرايا

لكي يربحوا الحرب ضد احتمال عدو هم صانعوه

يخافون من شبح صامط في نباح الضمير الذي خوزقوه

ينطحون بقرني كبش الرداءات ظهر الحقيقة

خارج ما كولسته النوايا

تشكل المرايا هنا اللوحة الواقعية التي تمنح حقيقة الذوات، وانكسارها يوحي بتشظي الصورة إلى عدة أجزاء، وهي ظاهرة التعتيم التي تميز الزمن الآني.

[1] الأخضر بركة، محاريث الكناية، ص 26.

والشاعر في هذه الصورة التشكيلية يصف أولئك الناس الذين يعيشون عذاب الضمير فلا ينعمون بالراحة.

وخلاصة القول: تعد الصورة التشكيلية من الصور التي تستهوي الذات الشاعرة في محطة لوحات جدارية شعرية، تثير في المتلقي الإثارة والدهشة بهدف البحث عن فحوى تلك اللوحات الشعرية، وما تتضمنها من جدلية.

هي ترسيمة فنية عن طريق الشعر، كون الشعر مادته الكلمات والرسم مادته الألوان، فالشاعر والرسام يخاطبان الإحساس والمخيلة ويجسمان الأشياء والأفكار في أشكال محسوسة يمكن رؤيتها.

خاتمة

خاتمة:

من خلال موضوعنا الموسوم بالصّورة الشّعريّة في ديوان محاريث الكناية للشّاعر الجزائري الأخضر بركة، والّذي يتفرّع إلى قسمين: نظري وتطبيقي توصّلنا عن طريقهما إلى أهمّ النّتائج وهي كالآتي:

- تعدّ الصّورة من القضايا النّقديّة الّتي شهدها الأدب العربي، وقد ظهر جدل واسع بين النّقّاد سواء القدامى أو المحدثين حول مفهوم دقيق للصّورة نظرا لتباين منابعها.
- كانت الصّورة بسيطة قائمة على التّشبيه والاستعارة والمجاز، في حين أضحت في الوقت الرّاهن أكثر عمقا وتعقيدا.
- إن الخلط القائم بين الصّورة الشّعريّة والصّورة الفنّيّة، مس عددا من البحوث والراجح أن الأولى ترتكز على التّشبيه والاستعارة، بينما الثّانية تتجاوز ذلك إلى المجاز والكناية.
- مال الشّاعر الأخضر بركة إلى استخدام الصّور التّشخيصيّة لكي يشخّص لنا واقعه الأليم والرّاهن الموبوء، ويجعل منه إنسانا حيّا يتكلّم ليعبّر عن مكنوناته.
- سافر الشّاعر من المجرّد إلى المحسوس، لأنّه يرى أنّ هذا الواقع الآني أصبحت فيه الماديّات أطغى وأغنى من المجرّدات.
- لجأ الشّاعر إلى الصّورة الحلم في ديوانه كونه متمرّدا عن واقعه، حيث اختار لنفسه السّفر عبر اللاّوعي ليرسم واقعًا آخر بديلا للواقع الحسّي الّذي يعيشه.
- حاول الشّاعر أن يخلق واقعًا مغايرًا تتوحّد فيه الموجودات ويبني هذا الواقع على أساس الانسجام والاتساق، ولذلك جمع بين المدركات الحسّيّة وزاوج بينهما رغبة في البحث عن الوحدة والانسجام بديلا عن الواقع الفوضوي.
- تسعى الصّور المبنيّة على مزج المتناقضات إلى إعادة هيكلة الدّفقات الشّعوريّة، بغية التّعبير عن الحالات النّفسيّة الّتي تتداخل وتتفاعل فيها العواطف والمشاعر المتضادّة، كما ترنو إلى بناء عالم تتزاوج فيه الأقطاب.

- تطرّق الشّاعر إلى الفنّ التّشكيلي في قصائده حتّى أصبحت القصيدة صوتيّة مرئيّة في الآن ذاته، وهو ما يمحو غنائيّة النّصّ ويذهب به نحو الدّراميّة.

وأخيرا موضوع الصّورة الشّعريّة ليس بالموضوع البِكر، لأنّه عولج من قبل دارسين سابقين غير أننا خضنا غمار المكرر، محاولين أن نجد سبيلا إلى وجهة مغايرة تضيف للقارئ ولو معلومة مختلفة، وسعينا فقط لإماطة الستار عن موضوع الصّورة الشّعريّة مجدّدًا. غير أنه سيظلّ موضوعا مفتوحًا بحكم أنّ هناك دارسين وباحثين سيتناولونه من جوانب أخرى وينفضوا عنه الغبار ليخرجوه إلى الدّراسة من جديد.

قائمة
المصادر والمراجع

القرآن الكريم: برواية ورش

أو: المصادر

1- الأخضر بركة، محاريث الكناية، منشورات الأديب، (د. ب)، ط1، 2007م.

ثانيا: المراجع:

1 أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، د.ط، د.ت.

2- أحمد عليّ إبراهيم الفلاحي، الصّورة في الشّعر العربيّ "دراسة تنظيريّة وتطبيقيّة في شعر صريع الغواني "مسلم بن الوليد"، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط1، 2013م، 1434هـ.

3- باقرموسي، الصّورة الذّهنيّة في العلاقات العامّة، دار أسامة للنّشر والتّوزيع، الأردن، عمّان، ط1، 2014م.

4- بسيوني عبد الفتّاح فيود، بلاغة تطبيقيّة، "دراسة المسائل البلاغة من خلال النّصوص"، مطبعة الحسين الإسلاميّة، القاهرة، ط1، 1412هـ،1991م.

5- بكري شيخ أمين، البلاغة العربيّة في ثوبها الجديد "علم البيان"، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، كانون الثّاني (يناير)،1982م.

6- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1992م.

7- حسن طبل، الصّورة البيانيّة في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان بالمنصورة، جامعة الأزهر، ط1، 1426هـ- 2005م.

8- الخطيب القزويني "جلال الدّين محمّد بن عبد الرّحمان بن عمر أحمد بن محمّد"، الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، منشورات محمّد عليّ بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ-2003م.

9- صلاح الدّين عبد التوّاب، الصّورة الأدبيّة في القرآن الكريم، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1995م.

10- عليّ إبراهيم عجوة، العلاقات العامّة والصّورة الذّهنيّة، عالم الكتب، القاهرة، ط1،1973م.

11- علي البطل، الصّورة في الشّعر العربي حتّى آخر القرن الثّاني الهجري، دراسة في أصولها وتطوّرها، دار الأندلس، د.ب، ط2، 1401-1981م.

12- عليّ الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة "البيان والمعاني والبديع" للمدارس الثّانويّة، دار المعارف، باتّفاق خاص مع النّاشر ماكملان وشركاه، لندن، د.ط، د.ت.

13- علي عشري زايد،عن بناء القصيدة العربية،مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير ،القاهرة،ط1422،1هـ-2002م.

14- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج3، تح: عبد السّلام محمّد هارون، شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط2، 1385هـ-1960م.

15- أبو عثمان عمرو بن الجاحظ، البيان والتّبيين، ج1، تح: عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط7، 1418هـ- 1998م.

16- أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تحقيق: كامل الكيلاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مدينة نصر، القاهرة، 2012م.

17- عبد الحميد هيمة، الصّورة الفنيّة في الخطاب الشّعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، د.ط، الجزائر، 2005م.

18- عبد العزيز عتيّق، في البلاغة العربيّة "علم البيان"، دار النّهضة العربيّة للنّشر والتّوزيع، بيروت، د.ط، 1405هـ/1985م.

19- عبد القادر القطّ، الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، مكتبة الشّباب، منيرة، 1998م.

20- عبد القاهر بن عبد الرّحمان بن محمّد الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه أبو فهد محمود محمّد شاكر، النّاشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، د.ط، د.ت.

21- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997 م.

22- محمّد أحمد قاسم، محي الدّين ديب، علوم البلاغة "البديع والبيان والمعاني"، المؤسّسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003م.

23- هدية جمعة بيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، 2016 م.

24- الولي محمّد، الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي والنّقدي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.

ثالثا: المراجع المترجمة:

1- سيسيل دي لويس، الصّورة الشّعريّة، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مراجعة: عنّاد غزوان إسماعيل، دار الشبيه للنّشر، الصفاة، الكويت، 1982م.

رابعا: المعاجم والقواميس:

1- جبّور عبد النّور، المعجم الأدبي، دار العالم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ط2، 1984.

2- جميل صليبا، المعجم الفلسفي" بالألفاظ العربيّة والفرنسيّة والإنجليزيّة، واللاّتينيّة"، ج1، دار الكتاب اللّبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1982م.

3- الفيروز أبادي مجد الدين بن يعقوب، القاموس المحيط، راجعه واعتنى به، أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، المجلد 1، دار الحديث، القاهرة، 1429 هـ، 2008 م.

4- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.

خامسا: **الأطروحات الجامعية:**

1- راجحة عبد السّادة سلمان عبد الكريم الزّبيدي، الصّورة في شعر تميم بن أبي مقبل، أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدّكتوراه، فلسفة، إشراف الدّكتور عبد الرّزّاق خليفة محمود الدّليمي، جامعة بغداد، كلية الآداب، 1425هـ، 2005م.

2- زينب يوسف عبد الله هاشم، الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني – رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في البلاغة العربيّة ، إشراف عليّ العماري، كلّيّة اللّغة العربيّة، قسم الدّراسات العليا، جامعة أمّ القرى، فرع المملكة العربيّة السّعوديّة 1414هـ-1994م.

3- صباح لخضاري، بلاغة النّص الشّعري "الصّورة الشّعريّة دراسة تطبيقيّة في شعر مفدي زكريّا"، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في علم البلاغة والنّقد الأدبي، جامعة أبي بكر بلقايد، كليّة الآداب واللّغات، تلمسان، 2016- 2017م.

4-محمّد مؤمن صادق، الصّورة البيانيّة في شعر خليل مطران- بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير في البلاغة والنّقد-، دراسة بلاغيّة نقديّة تطبيقيّة، إشراف بشير عبّاس بشير، كليّة الدّراسات العليا، جامعة أم رمّان الإسلاميّة، 1429هـ/1430هـ- 2008/ 2009م.

5- معظم إبراهيم، دور الإعلام الخارجي في بناء الصّورة الذّهنيّة "دراسة على عيّنة من وزارة الإعلام والثّقافة بجمهوريّة نيجيريا الاتّحاديّة في الفترة من 2012-2016، بحث مقدّم لنيل درجة الدّكتوراه في الإعلام، جامعة السّودان للعلوم والتّكنولوجيا، كليّة الدّراسات العليا، الخرطوم، السّودان، 1439هـ، 2017م.

6- نوال آقطي، جماليات شعر التفعيلة في الجزائر(1980-2008)،رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب و اللغة العربية،تخصص:أدب جزائري،إشراف:عبد الرحمان تيبرماسين: جامعة محمد خيضر ،بسكرة،كلية الآداب و اللغات،1435-1436هـ - 2014م-2015م.

سادسا: المجلات و المقالات

1- خولة صالح صهيود الكناني، الصّورة البلاغيّة وأثرها في بناء المعنى، دراسة في نماذج من سورة القصص، جامعة القادسيّة، ماي 2017.

2- زينب عرفت بور، أمينة سليماني، ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهري، إضاءات نقدية "فصيلة محكمة" السنة الرابعة، العدد الخامس عشر، خريف، 1393 ش، أيلول 2014 م.

3- طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية قسم التلوين، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، العدد الأول يوليو، 2012 م.

4- فاضل عبود التميمي، التجسيد في الدرس البلاغي والنقدي عند العرب، جامعة ديالي، مجلة الفتح، كلية التربية، العدد 29.

5- فايز القرعان، التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص، مجلة أبحاث اليرموك، إربد، الأردن، المجلد 15، العدد 1، 1998 م.

6- لخميسي شرفي، الصّورة البلاغيّة في مقام البوح لعبد الله العشبي، مجلّة قراءات، مخبر وحدة التّكوين والبحث في نظريّات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ع2011م.

7- نعمة الطيب أحمد، بشير عباس بشير، الصورة البيانية القائمة على الاستعارة في ديوان "قلب وتجارب" للشاعر محمد أحمد مجرب، مجلة العلوم والبحوث الإسلامية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، جامعة أم درمان الإسلامية، عمادة البحث العلمي، 2018 volume 19 [1].

سابعا: المواقع الكترونية.

1- علي باقر طاهري نيا، الدلالة بين الشعر والرسم، طالب مرحلة الماجستير، جامعة ابن سينا الإيرانية جواد رنجبر، batheringa@yahoo.com : Email.

فهرس
المحتويات

المحتوى	الصفحة
شكر وعرفان	//
مقدمة	أ-ج
الفصل الأول: ماهيّة الصّورة "مفاهيم ومصطلحات".	31-6
أولا: مفهوم الصّورة "الحدّ الاصطلاحي".	6
1ـ1/ الصّورة عند القدامى.	6
1ـ 2/ الصّورة عند المحدثين.	10
ثانيا: أنواع الصّورة الأدبيّة.	15
2ـ1/ الصّورة الذّهنيّة.	17
2ـ2/ الصّورة البلاغيّة.	19
أ ـ الصّورة التّشبيهيّة.	22
بـ الصّورة الاستعاريّة.	25
ثالثا: الفرق بين الصّورة الشّعريّة والصّورة الفنية.	28
الفصل الثاني: تجليات الصورة الشعرية في ديـــوان « محاريـــث الكنايـــة» للأخضر بركة	60-33
أولا: الصور المبنية على تبادل مجالات الإدراك	33
1ـ1ـ صور التشخيص والتجسيد	33
1ـ2ـ الصورة التشبيهية	46
1ـ3ـ تراسل الحواس	47
ثانيا: الصورة الحلم(السريالية)	51
ثالثا: الصور المبنية على مزج المتناقضات	54

رابعا: الصورة التشكيلية	56
خاتمة	61
قائمة المصادر و المراجع	64
فهرس المحتويات	71

ملخص باللغة العربية:

تعد الصورة الشعرية عنصرًا مهما من عناصر بناء القصيدة، باعتبارها مصدر من مصادر التجربة الشعرية والعمل الشعري، فهي وسيلة يلجأ إليها الشاعر للتعبير عن عواطفه الجياشة ومشاعره النفسية، كما تمنح له قدرة للخروج من عالمه المألوف إلى عالم آخر يسوده الانسجام.

وفي هذه الدراسة نحاول الاعتكاف على الصورة الشعرية في ديوان محاريث الكناية "للاخضر بركة" وحتى تبلغ هذه الدراسة الهدف المنشود، قمنا بتقسيمها إلى فصلين الفصل الأول يتناول ماهية الصورة من ناحية مفهومها وتطرقنا بعدها إلى إبراز الفرق القائم بين الصورة الشعرية والفنية.

أما الفصل الثاني فقد تطرقنا إلى تجليات الصورة الشعرية في ديوانه، وحاولنا فيه تسليط الضوء على أهم الأنماط المدروسة وتحليل بعض النماذج التطبيقية لهذه الأنماط، والمتمثلة في الصورة المبنية على تبادل مجالات الإدراك والصورة الحلم وكذا الصور المتناقضة وفي الأخير الصورة التشكيلية واستخراج نتائج لما قدم في الصورة.

إذًا فالصورة الشعرية بتنوع آلياتها أضفت على شعر الأخضر بركة مسحة جمالية فزادته رونقا وبهاءً، كما برزت لنا دلالات عميقة في التجربة الشعورية ضمن العمل الأدبي، ومنه تسعى إلى تحقيق المتعة لدى المتلقي والتأثير فيه من خلال نقل الأفكار بصورة واضحة، حيث تترك له عنان التعبير عما يجول في مكوناته النفسية.

Summary in Arabic:

The poetic image is an important element in the construction of the poem, because it is a source of poetic experience and poetic work, because it is a means for the poet to express his emotions and psychological feelings, and it gives him the ability to move out of one's familiar world into another world dominated by harmony.

In this study, we try to observe the poetic image in a collection of metaphors from the metaphor of "Lakhdar Baraka". Until this study achieves its intended purpose, we have divided it into two chapters. The first chapter deals with what the image is in terms of concept, then we approached the highlighting of the difference between the poetic and artistic image.

As for the second chapter, we have dealt with the manifestations of the poetic image in his office, and we have tried to shed light on the most important studied motifs and to analyze some models applied for these motifs, represented in the image based. on the exchange of areas of perception and the dream image, as well as the contradictory images and finally the plastic picture and extract the results from what was presented in the image. .

Thus, the poetic image, with the diversity of its mechanisms, added a blessing to green hair, increasing its elegance and splendor, and deep connotations emerged in the emotional experience within the literary work, and to From there, she seeks to provide pleasure to the recipient and to influence him through the transmission of ideas in a clear way, letting him express what Visit his psychological components.