الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح ورقلة

كلية الأداب واللغـات

قسـم: اللغة والأدب العربي

مـذكــرة بعــنوان

الصـورة الشـعريـة فـي قصيـدة النثـر العربيــة

ديـوان " نـرد " لـفايزة أحمد خمقانـي نموذجا

مذكرة من متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

الميـدان: اللغـة والأدب العربـي

الشـعبـة: دراسـات أدبيـة

التخصـص: أدب عـربي حديـث ومعـاصـر

إعـداد الطـالبـة:

مبـاركـة بـلحـاج

إشـراف الأستـاذة:

أحـلام بـن الشـيخ

لجـنة المنـاقشـة

اللجنة	الرتبة العلمية	الصفة	الجامعة
د. إبراهيم إيدير	أستاذ تعليم عالي	رئيـــــسا	جامعة قاصدي مرباح ورقلة
د. أحـلام بـن الشـيخ	أستاذ تعليم عالي	مشرفـــا ومقـــررا	جامعة قاصدي مرباح ورقلة
د. أم الخير قوال	أستاذ	منـــــاقشا	جامعة قاصدي مرباح ورقلة

السـنة الجامعيـة: 2024/2023 م – 1445 هـ

العـــنوان

الصـورة الشـعريـة فـي قصيـدة النثـر العربيــة ديــوان " نـرد " لـفازة أحمد خمقانـي نموذجا

إعـداد الطـالـبة

مبـاركـة بلحـاج

الإهداء

الى سيدي، وحبيبي ...

الى روحي الأولى، وعيني الثالثة ...

الى غيثي ...

الى كلي ...

الى أجمل عطايا ربي ...

الى بابا

فليتك تحلو والحياة مريرة وليتك ترضى والأنام غضاب

وليت الذي بيني وبينك عامر وبيني وبين العالمين خراب

إذا صح منك الود فالكل هين وكل الذي فوق التراب تراب

الشكر والتقدير

الحمد لله في الأول والآخر

اللهم لك الحمد حتى ترضى ولك الحمد إذا رضيت ولك بعد الرضا

الحمد لله حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه

ثم

شكرا "بابا"

شكرا لأنك آمنت بي، إيمانا صنعني

شكرا لقلب تراني به

شكرا لعين تحرسني بها

شكرا يا أعظم نعم ربي وأغلاها وأجملها على الاطلاق

شكرا لأنك أنت

شكرا أمي، اخوتي

شكرا لأنكم أجمل حظوظي من الحياة

شكرا خاصه

شكرا أستاذه أحلام بن الشيخ، شكرا بحجم العطاء، شكرا بحجم الاهتمام

شكرا لوجودكم جميعا

لدعمكم

ممتنة أنا لكم جميعا

قـائـمة المحتـويـات

الإهداء.....

الشكر والتقدير ..... د

قـائمة المحتـويـات I

ملخص الدّراسة: II

المقدمة: ..... أ،ب،ج

المدخـل 4

الفصل الأول:.....

1 -التشبيه وتشكل الصورة: 15

2-الاستعارة: 23

الفصل الثاني:.....

الصورة الحسيّة والرمزية 31

1- الصورة الحسية:..... 31

2-الرمز وخلق الصورة:..... 37

خاتمة: 48

قـائمة المصـادر والمراجـع 50

ملخص الدّراسة:

يسعى هذا العمل البحثي إلى الكشف عن حضور الصور الشعرية في القصيدة العربية المعاصرة، متخذين ديوان "نرد" للشاعرة "فايزة أحمد خمقاني" نموذجا للقصيدة العربية والجزائرية على سبيل التخصيص، باحثين في أهم الصور الشعرية التي عملت الشاعرة على توظيفها ضمن قصائدها النثرية داخل الديوان، آخذين بعين الاعتبار خصوصية الكتابة في هذا الجنس الأدبي الحداثي، بموازاة ذلك عملنا في هذه الدراسة على إبراز أهم الخصائص التي ترتكز عليها قصيدة النثر من خلال الديوان والتي من أبرزها الاتكاء على استعمال الإيحاء والرموز.

الكلمات المفتاحية:

" الصورة الشعرية، قصيدة النثر، نرد، الاستعارة، الايحاء، الرمز "

Study summary:

This research work seeks to reveal the presence of poetic images in contemporary Arabic poetry, taking the collection “Nard” by the poet Faiza Ahmed Khamgani as a model for Arabic and Algerian poetry, by way of specification, examining the most important poetic images that the poet worked to employ within her poems. Prose within the collection, taking into account the specificity of writing in this modern literary genre. In parallel, we worked in this study to highlight the most important characteristics on which the prose poem is based through the collection, the most prominent of which is the reliance on the use of suggestion and symbols.

The keywords:

"The poetic image, prose poem, nard, suggestion, symbol."

Résumé

La présente étude visa à mettre en évidence l’image poétique dans le poésie arabe contemporaine, en prenant le Diwan ‘’Nard’’ du Poète Faiza Ahmed Khemgani comme modèle pour la poésie arabe algérienne à titre de spécification, en cherchant les images poétiques les plus importantes, sur lesquelles le poète a utilisé dans ses poèmes en prose dans le Diwan, en prenant en considération la spécificité de l’écriture dans ce genre littéraire moderne. En parallèle, nous avons travaillé dans cette étude pour montrer les caractéristiques les plus importantes sur lesquelles se base le poème en prose à travers la prose, à titre d’exemple l’utilisation des signes et les suggestions.

Mots clés:

Image poétiques – poème en prose- Nard- une métaphore- sympoles -suggestion

المقـدمـة

المقدمة:

عرف الشّعر العربي تطورا كبيرا بداية بالقصيدة العمودية التي تحتكم إلى الوزن والقافية والشكل العمودي، إلى تغييرات في صفات وخصائص القصيدة العربية شكلا ومضمونا، جاءت استجابة لحركات التجديد التي ظهرت عبر حقب زمنية متتالية، وصولا إلى قصيدة النثر، مرورا بقصيدة التفعيلة التي مهدت لقصيدة النثر الولادة، هذه الأخيرة التي تعد من الإطلالات الشعرية المعاصرة والتي استطاعت أن تحدث قطيعة ذوقية تحولت بفضلها وظيفة الشعر من الإنشادية والحماسية إلى فاعلية الخلق والابتكار. وتأسيسا على ما سبق، استطاع العديد من المبدعين العرب أن يمتطوا درب قصيدة النثر ويبدعوا فيها؛ لنجد الأقلام الجزائرية مثلها مثل كل الأقلام العربية تحاول جاهدة خوض غمار تجربة الكتابة في هذا الجنس الأدبي الحداثي؛ من أمثلتهم الشاعرة **"فائزة أحمد خمقاني"** التي عملت على تطويع حرفها الشّعري داخل حدود قصيدة النثر لتنتج ديوانا موسوما بـ**"نرد"**؛ ليستقر عنوان هذه الدراسة على الوسم بـ:

" الصورة الشّعرية في قصيدة النثر العربية –ديوان "نرد" لفائزة أحمد خمقاني نموذجا"

تبرز أهمية موضوع هذه الدراسة في السّعي نحو اكتشاف أغوار قصيدة النثر العربية منتخبين الشاعرة **"فائزة أحمد خمقاني"** كأحد الأقلام العربية التي خاضت تجربة الكتابة في هذا الجنس الأدبي، مركزين على جزئية الصورة الشعرية في نصوصها داخل الديوان، مع الأخذ بعين الاعتبار أن قصيدة النثر قصيدة تتخذ من جوهر الشعر روحا لها من خلال الكتابة الإيحائية الترميزية.

وتأسيسا على ما مضى تتجسد الإشكالية الرئيسة لبحثنا -والتي تسعى لمعالجة جزئية الصورة الشعرية بين ثنائتي القدم والحداثة- فيما يلي:

كيف تشكلت الصورة الشعرية في نصوص الشاعرة **"فائزة أحمد خمقاني"** ضمن حدود ديوانها **"نرد"** نموذجا؟

ويتفرع عن هذا الإشكال الرئيس تساؤلات فرعية هي:

-كيف تجسدت الصورة التقليدية في ديوان "نرد"؟

-ما هي أبرز الصور الشعرية الحداثية التي وظفت في نصوص الشاعرة؟

-وكيف كان أثر التصوير الشعري على قصيدة النثر عندها؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليات كان لابد من إتباع منهج علمي يتيح الغوص في أعماق النصوص الشعرية، وعلى هذا الأساس؛ تم انتخاب المنهج البنيوي من خلال محاولة استخراج الصور الشعرية من نصوص الديوان وفي محاولة جادة لبحث مستوييها السطحي والعميق، تجسّد استغلال المستوى السطحي بالوقوف على طبيعة تشكيل الصور التقليدية والحداثية، للوقوف عند أبرز ملامح الاختلاف في التشكيل، واهتم المستوى العميق لهذه المعالجة ببحث الدلالات الفكرية والنفسية الثاوية في النصوص، مما أتاح تأويلات داخلية لمستويات توظيف الرموز والتعابير الإيحائية الموجودة في نصوص الديوان.

ليتم تقسيم الدراسة إلى: مدخل مفاهيمي وفصلين تطبيقيين:

تم عنونة المدخل بـ **"ضبط مفاهيم عامة"**، تمّ فيه التطرق لمصطلحين مؤسسين لهذه الدراسة هما: قصيدة النثر والصورة الشعرية.

تم وسم الفصل الأول بـ:**"الصورة التشبيهية والاستعارية"**، وفيه تم تقديم جملة من التشبيهات والاستعارات الموجودة داخل ديوان "نرد" للشاعرة "فائزة أحمد خمقاني" وقد تم التعليق على أبرز التوظيفات فيه.

أما بالنسبة للفصل الثاني: فقد تم عنونته بـ" **الصور الحسّية والرمزية"**، لنقوم في هذا الفصل بدراسة جملة من الرموز المكررة على طول الديوان بالإضافة إلى صور حسية منتخبة من الديوان، **والخاتمة:** وهي عبارة عن خلاصة لأبرز وأهم النتائج التي تضمّنها البحث.

وتجدر الإشارة إلى عدم وجود دراسة سابقة حول التصوير الشعري في الديوان المبحوث مما دفعني للاجتهاد والعمل على اقتفاء بعض أثر الدراسات التي تناولت الصور الشعرية في مدونات أخرى، أما الحديث عن قصيدة النثر فالدراسات في هذا الشأن عديدة ومتنوعة، ليتم اختيار بعض المراجع الخادمة للبحث.

إنّ من أبرز الصعوبات التي اعترضت البحث تفكيك بعض الرموز وبعض المصطلحات، إذ تتغير دلالاتها بين نص وآخر داخل الديوان، كما تم استبعاد التشكيل البصري لأنه يتطلّب دراسة مستقلّة للتشكيل البصري ستكون أوفى بجميع عناصر هذا التشكيل نظرا للتفاصيل الكثيرة المتعلقة بهذا المستوى.

كما لا يمكنني -بأية حال من الأحوال- تجاوز دور الأستاذة المشرفة أحلام بن الشيخ والتي سأظل أشكر فضلها ما حييت فقد كانت المرجع الأول والمصدر الأهم لهذه الدراسة ولي خلال كل مشواري الجامعي، أسأل الله العلي القدير أن يمدها بالعافية ويبارك لها في كل أحوالها، وأسأله تعالى التوفيق فهو وليّه والقادر عليه.

ورقلة في : 2024/05/08

✍ **مباركة بلحاج**

المدخـل

الصورة الشعرية في قصيدة النثر

نحاول من خلال هذا المدخل التعريج على مصطلح قصيدة النثر والصورة الشعرية في الدرس النقدي، حيث نسعى بداية إلى إيضاح ماهية القصيدة عموما وقصيدة النثر بشكل خاص، بعد ذلك نمر إلى تبين مصطلح الصورة من الناحية اللغوية والاصطلاحية.

1-قصيدة النثر المصطلح والمفهوم:

1-1- مفهوم القصيدة:

أ-لغة:

عند البحث والتنقيب في المعاجم العربية نجد أن لفظة "القصيدة" يقصد بها من الناحية اللغوية "استقامة الطريق قصدا، فهو قاصد والقصد إتيان الشيء "[1]، وعليه؛ فمعنى ذلك أنها تحمل كل معاني الاستقامة في القصد والغاية كما تعني التنقيح.

ب- اصطلاحا:

يعرّف مصطلح القصيدة عند العرب القدامى كما جاء عن ابن جني قوله« سمي قصيدا، لأنه القصد (...)، وقيل سمي قصيدا لأن قائله احتفل به؛ فنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار .. وليس القصيد إلا ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشرة، فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة »[2]. وهنا يظهر الفرق بين القصيد والقصيدة فالأولى لا تتجاوز البضعة عشرة بيتا، أما الثانية فهي ما زاد عن ذلك، والقصيدة أعم وأشمل من القصيد.

أما عند ابن رشيق فهو ما كان من سبعة أبيات ودونها؛ حيث يقول راويا عن العرب القدامى « قيل إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ومن الناس من لا يعد القصيدة إلا ما

[1]-ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، م5، ط1، 1997م، مادة قصد، ص 264.

[2]- المرجع نفسه، من 246.

بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد".[1]، بمعنى أن هناك اختلافا بين العرب في الفرق بين تسمية القصيد والقصيدة على وجه العموم.

وفي ذلك تسابقت العرب في الإجادة وعدت القصيدة ضربا من الصناعة لابد فيه من الإجادة؛ و« لما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض من كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهان فله طرفان: أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة".[2]

ومن خلال ما سبق؛ نستنتج أن العرب كانت تسمي القصيدة بهذا الاصطلاح لأنها يتقصد بها لغاية وينظم الشعر لغرض، وكانت تفرق ما بين القصيد والقصيدة على وجه عام فالقصيد عدد أبياتها أقل من القصيدة، والقصيدة يشترط فيها التنقيح والإجادة لاعتبارهم أن هذا ضرب من الحرفة الذي لابد فيه من الإجادة والتمييز.

2-1-مفهوم النثر:

إن النثر في عمومه كما جاء في بعض المعاجم هو « هو الكلام العادي الذي لا يتقيد بوزن وقافية فهو أساس الكلام وجله... والنثر أصل في الكلام ولا تتكلم العرب أولا إلا به، فهو أسبق من الشعر ولم يصل عن العرب القدماء إلا القليل منه»[3].وهو بذلك خلال الشعر المقيد بالوزن والقافية، وهو أصل الكلام عند البشر وبه تكلموا بادئ الأمر، ولم يكن له نصيب التواتر عند العرب كما كان للشعر.

2-3- قصيدة النثر:

الحديث عن قصيدة النثر يحيلنا إلى البحث في بداياتها الأولى وهذا لا يكون إلى من خلال الوصول إلى الآثار الأولى لهذا الجنس الأدبي حديث النشأة، وبهذا لا بد لنا من التعريج بداية على النقد الغربي ثم البحث في التأصيل العربي لهذا الجنس الأدبي الحديث.

---

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، تح: محي الدين عبد الحميد، ج 1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 5، 1981م، ص 183

[2]قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح عيسى ميخائيل سابا، المكتبة البوليسية، لبنان، د.ط، 1958م، ص13

[3]أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2001م، ص 222

أ-في النقد الغربي:

من خلال التنقيب والبحث في البدايات الأولى لقصيدة النثر نتوقف عند أولى الدراسات لهذا الجنس الأدبي الجديد والذي تعتبر **"سوزان برنار"** من أولى الدارسين الذين خاضوا مجال قصيدة النثر، اهتموا بقصيدة النثر، إذ حاولت تحديد مفهوم دقيق وواضح لهذا النوع الأدبي؛ فهي تعتبر « قصيدة النثر هي تماما نوع مختلف ليس هجينا، في منتصف الطريق بين الشعر والنثر، لكنه شعر خاص بمثابة نثر إيقاعي مكتوب بشعرية رهيفة، يفترض بنية وتنظيما، بكل ما فيهما، إذ يبقى أن تعلن القوانين : قوانين ليست فقط صريحة، إنها عميقة، مثلما هو الحال في كل نوع فني حقيقي» [1]، وعليه؛ من خلال كلام سوزان نستشف أن هناك صراح في العمق في كون قصيدة النثر جنس هجين ما بين الشعر والنثر، وبهذا الكلام فهي تفند هذا الكلام وتصر على أن هذا النوع هو جنس أدبي أصيل له قواعده الخاصة العميقة الذي يرتكز على شعرية مرهفة وهو في حقيقته نثر له إيقاعه وطباعه الخاصة.

وتباعا لما جاء سابق؛ فقصيدة النثر في مجملها « قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية موحدة، مضغوطة، كقطعة من بلور (...) خلق حر، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء، خارجا عن كل تحديد، وشيء مضطرب، ايحاءاته لا نهائية»[2]، وعليه؛ فقصيدة النثر جنس حر وشكلها موجز ومضغوط من ناحية المعنى والمبنى، أما بالنسبة لمضمونها فمضمونها عميق ويحاول ملامسة الحرية والهروب من جميع القيود مع تركيزها على الإيحاءات والرموز.

أما بالنسبة لجون كوهين فقد اصطلح على قصيدة النثر بـ "قصيدة معنوية"« ففي قصيدة النثر في الواقع يوجد بصفة عامة نفس الخصائص المعنوية التي توجد في قصيدة الشعر ليس هناك شك أن الشاعر في قصيدة النثر متحرر من قيود الوزن وهو من ثم أكثر طواعية لكي يلعب على رافد المستوى المعنوي»[3]، وعلى هذا يكون الفرق الجوهري بين قصيدة النثر والشعر كون الأولى متحررة تماما من التبعية إلى الوزن والقافية تحقق لصاحبها الحرية

[1] سوزان برداره، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مقاس، دار المأمون، بغداد، العراق، ط1، 1993م، ص 19.

[2] -على جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري دراسة القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، ط1، 1990م ص140.

[3] -جون كوهين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش دار غريب، القاهرة، مصر، ط. 4، 2000، ص 33.

التامة في الكتابة، وفيما عدا ذلك فقد حافظت على المعنى الشعري العميق والإيحائي، بالإضافة إلى الخصائص الأسلوبية في كتابة الشعر.

ب-النقد العربي: من أبرز المنظرين لقصيدة النثر في الوطن الباحث والناقد الحداثي "أدونيس"إذ نجد له مقالة ضمن مجلة الشعر قدّم تعريفا واضحا ودقيقا لها، يقول في شأنها: « هي نوع متميز قائم بذاته، ليست خليطا، هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة، لذلك لها هيكل وتنظيم وقوانين ليست شكلية فقط، بل عميقة وعضوية كما في أي نوع فني آخر»[1]، وهذا الكلام لأدونيس هو نفس الكلام الذي قالت به سوزان برنار في كون قصيدة النثر ليست جنسا هجينا وإنما هي جنس أدبي قائم بذاته يعمل على تسخير لغة النثر في فضاء شعري وكأن قصيدة النثر جسدها النثر وروحها الشعر، حيث لها خصائص تتميز بها عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى.

وبهذا الطرح كذلك يقول أنسي الحاج بأن لقصيدة النثر« وحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها، وتأثيرها يقع ككل، لا كأجزاء، لا كأبيات وألفاظ»[2].

أما محمد العبد فهو يرى بأنها « أضحت شكلا مميزا من أشكال التعبير الأدبي المعاصر، يروق لبعض المبدعين اتخاذه إطارا فنيا يعبرون من خلاله عن مضامين فكرية وشعورية متعددة»[3]، وبهذا فقصيدة النثر شكل مميز يستهوي العديد من المبدعين المعاصرين الذين يجدون في جوهرها الشعري ملاذا يسكبون فيه آهاتهم وتأملاتهم.

إذن؛ فهي من خلال ما جاء من تعريفات محاولة جادة للانتقال« باتجاه معالم الشعرية العربية الحديثة، وأنها الخطوة الثانية في مجال بناء شعرية عربية معاصرة بقيامها على شرط التحديث الشامل بعد الشعر الحر يغدو تجديدا تدريجيا عن تقليد المألوف"[4].

أما بالنسبة للمكونات الأساسية لقصيدة النثر فكما جاء سابقا من خلال التعريفات فهي في عمومها تقوم على عنصرين هامين وهما الشعر والنثر« في الوقت عينه وتقوم على عنصرين:

---

[1]أدونيس، في قصيدة النشر مجلة شعر"، بيروت، لبنان، ع 14، ص 18

[2]أنسي الحاج، مقدمة (لن)، بيروت، لبنان، ط2، 1982م، ص 15

[3]محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكرة مصر، ط1، 1989م، ص 177

[4]فرحان بدري الحربي، سيمياء الحداثة في قصيدة النشر، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، جامعة بابل، العراق،2008ص44

الخيالي والجوهري المستمر (الشعر)، والواقعي اليومي والعارض (النثر) من جهة أخرى ضمن تأليف وحشي يستمد قوته من قانون وحي الحرية»[1].

وبناء على المعطيات؛ فإن قصيدة النثر تتألف من عنصري الشعر والنثر معا، فالشعر يمدها بالخيال المستمر أما بالنسبة للنثر فهي لغة الكتابة التي تتأسس وفقها، والحرية في الكتابة هو عنوانها الأبرز وشعارها الذي يجد المبدع راحته في فضائها الإبداعي.

وقد تعرض هذا المصطلح في الساحة النقدية العربية إلى التعددية والاضطراب بين النقاد والباحثين في الدراسات الأدبية والنقدية، إذ كان مصطلح "قصيدة النثر" بين أخذ ورد وتجاذب بين ذا وذاك، بين رافض وبين ناعت بالاستهجان وبين مسلم بضرورة التحرر من الوزن والقافية في الكتابة الشعرية، فـ « قصيدة النثر لم تسلم من استهجان منذ بدأت تجلياتها المغايرة وحتى الآن، بداية من استقبال مصطلحها الذي يشير إلى حقيقتها وإلى إشكاليتها كذلك، والذي يعد مدخلا ملائما لكشف حقيقة هذا النوع الشعري، والموقف منه لم يزل عصبيا، وهناك رفض كبير للتعامل مع مصطلح (قصيدة النثر)"[2].

وعلى هذا الأساس يمكننا القول أن النقاد العرب لم يتوصلوا إلى اتفاق موحد وشامل وقبول قاطع بشأن قصيدة النثر.

نستنتج من خلال ما سبق بأن قصيدة النثر جنس نثري أدبي ظهر حديثا يحمل بين طياته حرية تامة في الكتابة بعيدا عن قيود الوزن والقافية ويرتكز على مبدأ الخيال الشعري والإيحاء وتوظيف الرموز، ويملك خصائص تجعله مختلفا عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى.

[1] أصف عبد الله الحداثة الشعرية وقصيدة النثر، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، سوريا، ع 343، 1999م، ص 04.

[2] -شريف رزق المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في شعر ما خارج الوزن، مجلة نزوى ع 15، يوليو 1998م، ص 107

2-حدود الصورة الشعرية:

أ- لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور مادة (ص.و.ر): « الصورة في الشكل، والجمع صور، وقد صوره فتصور، وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير: التماثيل»[1]. والتصَوُر هو:" مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثم اختزنها في مخيلته مروره بها يتصفحها"[2].

لنمرّ إلى القاموس المحيط لصاحبه الفيروز آبادي والذي يقول في مادة (ص،و،ر) ما يلي: « الصورة بالضمِّ الشّكل (...) وقد صوره فتصوّر، وتستعمل الصورة بمعنى النّوع والصفة »[3]. ليضيف صاحب القاموس المحيط على لفظة الصورة بأنّها تستعمل في اللسان العربي على أنّها النوع أو الصفة.

وقد جاء في المعجم الوجيز في بيان ماهية الصورة ما يلي: « الصورة : الشكل والصورة المسألة أو الأمر :صفتها، يقال :هذا الأمر على ثلاث صور، و الصورة الذهنية :الماهية المجردة، وصوّره : جعل له مجسمة... و تصوّر الشيء: أي تخيّله واستحضر صورته في ذهنه »[4] ، كذلك وردت لفظة الصورة في القاموس المحيط: « الصورة بالضمِّ الشكل ... وقد صوره فتصوّر، وتستعمل الصورة بمعنى النوع و الصفة »[5].

إذن؛ فالصورة لغة هي التخيل الذهني وهو ذلك الاستحضار لصورة أو لمجموعة من صور سابقة ، يحاول بذلك العقل تذكرها و تجسيدها أمامه و كأنها حقيقة تُرى بالأعين .

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، مادة (ص.و.ر)، د.ت، 492/2.

[2]- صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1988، ص 74.

[3] -الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، فصل الصاد ، باب الراء ،ج2، ص75.

[4] -مجمع اللغة العربية ، المعجم الوجيز ، طباعة خاصة بوزارة التربية و التعليم ، سنة 2004، ص373.

[5] الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، ج2، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، فصل الصاد ، باب الراء ، ص75.

والتصوير في القرآن الكريم ليس تصويرا شكليا بل هو تصوير شامل:« فهو تصوير باللون، وتصوير بالحركة وتصوير بالتخيل، كما أنه تصوير بالنغمة...»[1].

[1]- صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، ص 33.[1]

ب-اصطلاحا:

1-عند القدماء:

إنّ المتأمل في التراث الفكري العربي القديم يرى بوجود ربط مصطلح الصورة بعلم البلاغة ، وعلى هذا فهناك العديد من البلاغيين الذين تعرضوا لمفهوم الصورة، من أبرزهم الجاحظ الذي كان من أوائل النقاد والبلاغيين القدامى الذي أوردوا المعنى الفني للصورة وذلك ملخص في مقولته المشهورة التي يتحدث فيها عن ماهية الشعر حينما قال بأنّ المعاني ليست هي جوهر الشعر لأنّ « المعاني مطروحة في الطريق وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، فإنما الشعر صناعه وضرب من النسيج وجنس من التصوير»[1]، لقد ارتبط معنى الصورة بالبلاغة منذ القدم، فنجد الجاحظ يذكرها بقوله في تعريفه للشعر :«فإنما الشعر صناعة و ضرب من النسيج وجنس من التصوير»[2].

ولهذا فإن البراعة في صنع الصورة و تجسيدها لا تتأتَّى إلاَّ لكل من امتلك مهارةًو براعة و فنًّا رفيعاً.

كما يذهب قدامة بن جعفر للقول بأنّ صناعة « الشِّعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة على أنه لا بدَّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها ، مثل الخشب للنجارة و الفضة للصياغة »[3]. وعليه؛ فالصورة تنشأ لتبين المعاني التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي ولابد للصورة أن تكون ملائمة لما قد يقدم له من موضوع في الشعر بمعنى مراعاة المناسبة في إيراد الصورة بما يختص به موضوع القصيدة.

إنّ البحث في أهمية الصورة في العمل الإبداعي يضعنا أمام مقوله لعبد القاهر الجرجاني التي يرى فيها أنّ « **" الصورة "** إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا »[4]، إذن –بحسب الجرجاني- فالذي ندركه بخيالاتنا منوط بما نراه بأبصارنا فتحقيق الخيالات

[1] - الجاحظ: الحيوان، تح: وشرع عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1996 م، ج1، ص 132

[2] - الجاحظ ، الحيوان ، تح:عبد السلام هارون ، المجمع العلمي العربي الإسلامي ، بيروت، لبنان، ط2، سنة 1388هـ ، ص131.

[3] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجة ، مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ،ط1 ،1398،ص65

[4] -عبد القاهر الجرجاني , دلائل الإعجاز ، تح: محمود شاكر ، ص 508.

في الذهن عائد لما تراه البصر في الحقيقة، وفي هذا يكون الربط بين المشاهدة العيانية وبين الخلفية الذهنية.

ولأبي هلال العسكري تعريج على مصطلح الصورة وذلك من خلال تعريفه للبلاغة الذي يقول فيه بأنها: « كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسك في صورة مقبولة ومعرض حسن»[1].

وهنا يتضح أن الصورة المقصود بها عنده الشكل المجسد تتلبسه المعاني عن طريق الألفاظ، وعلى هذا فتلبس المعاني صورا حسنة إذا كان كل لفظ في مكانه الصحيح في النظم، وإن احتل الكلام الصورة المشوهة تغيرت الحلية من الحسن إلى الرداءة.

لنمر إلى قرن آخر شهد فيه التفكير العربي ديناميكية كبيرة خاصة في مجال النقد والفلسفة خاصة وأن هذين القرنين عرف عليهما احتكاك العرب بالثقافة الغربية خاصة الفلسفة اليونانية؛ ومن أبرز الأسماء الفكرية والنقدية العربية التي اشتهرت في تلك المرحلة حازم القرطاجني(ت 684هـ) والذي يتعرض لمفهوم الصورة والتصوير الإبداعي وهذا من خلال علاقتها بالخيال لقوله« إن المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان فكل شيء له وجود خارج الذهن؛ فإنه إذا أدرك حصلت صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام المعبر بهيئة تلك الصورة في إفهام السامعين وأذهانهم»[2]، وهنا نلاحظ أن **"حازم القرطاجني"** يقدم شرحا تفصيليا لعملية إنتاج التصوير الإبداعي اللّغوي انطلاقا من البصر(الأعيان) مرورا إلى الإدراك بالذهن ثم التعبير عنها باللغة وهذا من أجل تقريب المعنى للمتلقي.

وعليه؛ فقد قام حازم بمحاولة ربط الصورة بعنصر الخيال لكونها من إنتاجه، بالنسبة للخيال الذي يعد مرتبطا إلى درجة كبيرة بالقدرة على الإبداع والابتكار والإدراك.

[1] - أبو هلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو فضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، طاء واحد، 1952، ص 10

[2] - عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة، بيروت، 1978م، ص 435

2-عند المحدثين:

والتصوير هو الذي يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، ثم يرقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة...[1] .

يتعرض الناقد والمفكر عبد القادر رباعي مصطلح الصورة بالشرح والتحليل، وهذا في قوله بأنها « تركيبة عقلية تحدث بالتناسب أو المقارنة بين عنصرين هما في أحيان كثيرة عنصر ظاهر وآخر باطن، وإنّ جمال ذلك التناسب أو المقارنة يحدد بعنصرين هما الحافز والقيمة»[2].

إذن؛ انطلاقا من مقولة **"الرباعي "** نرى بأن الصورة هي عبارة عن عملية تركيبية يقوم بها الذهن البشري بين شيئين بينهما إما مقارنة أو تناسب معين شريطة أن يكون هناك حافز أو قيمة في هذه العملية؛ بمعنى حضور الدافع الذي يجعل من المبدع(الشاعر) يقوم بإيصال معناه متمثلا في صورة إلى المتلقي، أما بالنسبة للقيمة فهي الأمر الذي تحققه هذه العملية من حيث كونها في الأخير تحقق قيمة فنية جمالية إيضاحية.

وقال الدكتور **"عبد الوارث"** أنّ « الصورة هي ذلك المخلوق الفكري الفني الذي صوره الأديب فأحسن التصوير، ليحمل من المشاعر والأحاسيس ما يلهب الوجدان ويوقظ الجنان، ويجعل المتلقي يعيش لحظات من جيشان العاطفة الفوار، فتأخذ الصورة ليرى نفسه...والصورة هي واسطة الشعر...كما هي مولد الخيال... »[3]. إذن؛ نجد الصورة في ميدان العمل الأدبي تظهر فيه مقدرة الشاعر وتبرز تمكنه من الصنعة الشعرية.

ولعل الناقد **"جابرعصفور"** أكثر تفصيلا في شأن هذه العملية، هذا الأخير الذي ربطها مباشرة بالخيال؛ حيث يقول في شأن الصورة بأنها « نِتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا

---

[1] سيد قطب: التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، 1995، ص 36

[2] -عبد القادر رباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، دار العلم ، الرياض ، ط1 ، 1405 هـ،ص 85.

[4]- ينظر:عبد الوارث عبد المنعم: من صحائف النقد الأدبي الحديث، دار الطباعة المحمدية درب الأتراك بالأزهر، القاهرة، ط1، 1989، ص 282-287.

تعني نقل العالم أو نسخه، وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقة الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة»[1]، وعليه؛ فأول نقطة وقف عندها **"جابر عصفور"** هي فكرة تعريف فاعلية الخيال، فهي ليست فكرة ساذجة كما كان القدامى يطرحونها على أنها عملية نقل الواقع المرئي إلى الذهن ومحاولة إصدار صورة إبداعية باللغة تحاكي الواقع، وإنما جابر عصفور ينفي هذا التحليل بل يشدد على أنّ أساس فاعلية الخيال هي إعادة التشكيل وليس الاكتفاء بالنقل فقط، زيادة على ذلك فهو يقول بنقطة اكتشاف العلاقة التي تكون بين الظواهر مع الجمع بين العناصر غير المتقاربة كذلك ومحاولة إصدار صورة مناسبة متناسقة، وجعلها متوحدة في صورة ذهنية فريدة، ليتم إنجاز عمل إبداعي متناسق يعمل على التشكيل داخل إطار فني مستحسن من قبل المتلقي.

ولعل ما يمكن تمييزه بين الطرح القديم لمصطلح الصورة والطرح الحديث هو أنّ الجانب الوجداني لم يتم الحديث عنه سابقا على عكس النقد الحديث والذي وقف على هذه النقطة وانطلق منها في تحليله لمفهوم الصورة؛ لتعتبر « تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى الواقع.» [2]، على عكس النقد القديم الذي يرى في الصورة بدايتها تنطلق من الواقع لتعود إلى الواقع عبورا بذهن المبدع.

[1] -جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، دار الثقافة ،القاهرة ،1974م ،ص 213.

[2] - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربي , ط3، 2006، ص 152.

الفصل الأول:

الصورة التشبيهية والاستعارية

الصورة التشبيهية والاستعارية

لطالما شكّلت البلاغة العربية بفروعها مصدرا لقياس القدرة التعبيرية في الشعرية العربية، حيث عرف طور المشافهة تقديم الحكم الانطباعي علي البيت والمقطع الشعري محتكما إلى السليقة العربية الصحيحة التي لم يشُبها اللحن ولم يعتريها الخطأ، وبمرور الزمن سنّت البلاغة العربية قوانينها وضوابطها، حتى تحافظ على استقامة اللسان وسلاسة المعاني. ورغم تدخل عناصر تعبيرية مختلفة على القصيدة العربية الحديثة كالرمز والغموض والإيحاء... وغيرها، ظلت البلاغة العربية علما عربيا خالصا يفرض أبجدياته على تشكيل الصور الشعرية وطابعها.

1 -التشبيه وتشكل الصورة:

جاء التشبيه في لسان العرب بمعنى((المثل والجمع أشباه , و أشبه الشيء :أي ماثله والتشبيه التمثيل))[1],ويرى صاحب الطراز أن التشبيه لغة: ((هو مصدر من قولهم شبهته بكذا ،إذا جمعت بينهما بوصف جامع)) [2]، و ((وتشابه الرجلان و اشتبها وأشبه كل منهما الآخر حتى التبسا))[3]، لنجد هذه اللفظة في القرآن الكريم في قوله تبارك تعالى: ﴿وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم ﴾[4]

أما اصطلاحا فقد عرف علماء البلاغة التشبيه، وأولوه اهتماما بالغا لما له من مكانة وسلطة في تقريب المعنى ووضوحه، إذ هو من أقدم الصور البلاغية التي عرفتها العربية و ((يعد من أساليب البيان المهمة و المتميزة في الشعر العربي ،من خلال مجاليه التصويري و البنائي))[5].

ويقول ابن رشيق ((التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية كان إياه))[1]، ليعرفه الخطيب القزويني من ناحية

---

[1] -ابن منظور، لسان العرب، ج13،ط1، سنة 2000، ص503.

[2] - يحي بن حمزة العلوي ،الطراز،ط1، ضبط و تدقيق :عبد السلام هارون ،دار الكتب العلمية،بيروت، ص125.

[3]- بطرس البستاني، محيط المحيط :قاموس مطول للغة العربية ،ص450.

[4] - سورة النساء ،الآية (157)

[5] - محمد كريم الباجلاني ،القيم الجمالية في الشعر الأندلسي في عصري الخلافة و الطوائف،ص56

مختلفة،فيعتبره ((الدّلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى من المعاني، ما لم تكن هذه المشاركة على وجه الاستعارة الحقيقية والاستعارة المكنية))[2].

وعن ماهية التشبيه يقول السّكاكي : ((هو اشتراك شيئين في أمر من الأمور لغرض. أو بمعنى آخر هو اشتراك المشبه و المشبه به في صفة من الصفات لغرض))[3] ،وإذا ما بحثنا عن المفهوم الاصطلاحي الدقيق للتشبيه فإننا نلتمسه في مقولة أبي هلال العسكري، التي يتعرض فيها للتشبيه بقوله((التشبيه: الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ناب منابه أو لم ينب))[4].

وعليه؛ فالتشبيه هو اشتراك شيئين في صفة من الصفات بواسطة أداة أو بدونها، أي أن التشبيه هو أن يتصف المشبه بصفة معينة تجمع بينه وبين المشبه به حقيقة كانت أم مجازا.

إذن؛ فإنّ التعاريف التي سبقت وإن اختلفت لفظا فإنها تتفق حول معنىً واحد؛ وهو أن التشبيه هو عقد مماثلة بين شيئين قصد اشتراكهما في صفة من الصفات، بأداة تشبيه أو نحوها ،وسواءً أكانت ملفوظة أو مقدرة .

1-2-التشبيه التمثيلي (التشبيه المركب):

اختلف البلاغيون في تعريفاتهم حول التشبيه التمثيلي، ونظرتهم لهم، فعرّف الخطيب القزويني التشبيه التمثيلي بأنّه ((المعنى الذي يشترك فيه الطرفان تحقيقا أو تخييلا)) ، وهو تعريف مفتوح الأفق، يحتاج إلى قارئ حذق ليتمكن من فهم هذا الطرح. وفي المقابل، أورد السّكاكي تعريفا واضحا المعالم، إذ يقول؛ ((-اعلم- أن التشبيه متى كان وجهه وصفا غير حقيقي، وكان منتزعا من أمور عدة رخص باسم التمثيل))[5].

---

[1] - ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تح:محمد عبد الحميد،دار الجيل للنشر و التوزيع، ج1،ط5، 1981،ص174

[2] - جلال الدين محمد القزويني ،شرح التلخيص في علوم البلاغة، شرح محمد هاشم دوديري،دار الجيل، بيروت، ط2،سنة 1982،ص 239

[3] - السكاكي، مفتاح العلوم، المطبعة الأدبية، القاهرة ،سنة 1317هـ،ص17

[4] - أبو هلال العسكري ،كتاب الصناعتين ،تح:مفيد قميحة ،ط2،بيروت،لبنان،دار الكتب العلمية ،سنة 1404هـ-1984م،ص261

[5] - السكاكي، مفتاح العلوم ،ص 364

وإذا ما حاولنا استيضاح المسألة بين العلماء، نجد أنّ ابن الأثير يرد على هذه الطائفة من علماء البلاغة الذين يرون بوجود فرق أو فروق بين التشبيه والتمثيل؛ فيقول: ((وجدت علماء البيان قد فرقوا بين التشبيه و التمثيل، و جعلوا لهذا بابا مفردا، ولهذا بابا مفردا ،وهما شيء واحد لا فرق بينهما في أصل الوضع، يقال: شبهت هذا الشيء، كما يقال مثلته به، وما أعلم كيف خفي على أولئك العلماء مع ظهوره ووضوحه))[1].

بناءً على ما سبق؛ فإن التشبيه التمثيلي ضرب خاص من ضروب الأساليب البيانية التي يستعملها المبدع -سواءً كان شاعرا أو كاتبا- في التعبير عن مكنوناته بطريقة غير مباشرة ،لذلك كان التشبيه التمثيلي بليغا في معناه و صورته التخيلية، يحتاج إلى تدقيق نظر وإمعان في المعنى، ونجد القرآن الكريم والحديث النبوي غنيين بالتشبيه التمثيلي؛ لما له من ملاءمة للنص الخطابي النصحي الوعظي، ولما له من قوة في تحريك النفوس وجمال في الأسلوب.

المتأمل لديوان "نرد" لصاحبته الشاعرة "فائزة أحمد خمقاني" يرى فيه العديد من الأمثلة الشعرية التي وظفت فيها الشاعرة الصورة التشبيهية خاصة النوع التمثيلي منه، وفيما يلي نماذج لبعض من نصوصها الشعرية نحاول فيها الحديث عن أثر هذا التوظيف على الجمالية الشعرية التي أكسبها للنص وللديوان ككل.

تقول الشاعرة في قصيدة **"وجه فاتن لحزن قديم"**[2]:

الصمت

أغنية الليل الحزينة

هدأة اليتيم بعد بكاء يومين.

اجتمعت في هذه الصورة الشعرية معادلات موضوعية توزّعت من حيث معناها في المعنى التالي: يشبه الصمت أغنية الليل الحزينة، و في هدأته اليتيم بعد أن مر على بكائه يومان،

[1] - ابن الأثير،المثل السائر ،تح:بدوي طبانة، ج2،ص115

[2] -فائزة أحمد خمقاني، ديوان نرد، ط1، دار كلاما للنشر والتوزيع، قالمة، الجزائر، 2022، ص16.

فيصير ساكنا هادئا لكنه مشحون بالحزن والحنق مما أبكاه، وهذا التصوير هو ضرب من التشبيه التمثيلي الذي حوّلت فيه الشاعرة أغنية الليل الحزينة وهدأة اليتيم بعد بكاء يومين إلى معادلين موضوعيين للصمت، وهي بهذا شبّهت صورة بمتعدّد وقع وجه الشبه فيها على السكون الذي يجمع المتشابهات، رغم أن قولها أغنية الليل الحزين يفترض وجود الصوت لا الصمت والهدوء التام، وأنّ بكاء يومين عددا لا يُحتمل في تشكيل المعادل وجهًا حقيقيا، وهذا النوع من التشبيه يسعى إلى تقريب صورة الحزن المحفوف بالهدوء في صورة جمالية تقريبية رغم ما شابها..

وتقول أيضا في موضع آخر من قصيدة **"ورطة"**[1]:

أقفزُ

بين النّص

والنّصِ

كما يقفز طفل صغيرٌ حول عجلاتِ سيارةٍ قديمة...

يلهو بينها

ثم يرفعُ أقربها إليه

ويدفعها

في الطّريق

الطويل..

تجتمع في هذه الأسطر الشعرية صورة تشبيهية مركّبة من عدّة معاني، تجمع بين طرفين كبيرين يتضمنان في ظاهرهما علاقة قد تبدو متكافئة، حين تنغمس الشاعرة في

[1] -الديوان، ص33-34.

العملية الإبداعية منتقلة بين نصّ وآخر، كأنّها الطفل الذي يقفز فرحا بين عجلات سيارة قديمة يلهو بها ليملأ يومه، والوجه هنا هو ما يتركه هذا اللهو من أثر نفسي عميق في طرفي التشبيه حين يكون مبعثا للشعور بالراحة، حيث يفترض أن طرفا التشبيه يتحكمان فيما يمتلكانه تحكّما تاما، إذ تتحكم الشاعرة في العملية الإبداعية حتى يغدو انتقالها بين النص والآخر قفزا، ويتحكم الطفل في عجلات السيارة القديمة لهوا، فيأخذها كيفما شاء – وهذا فعل تكهّنيّ غير معقول فيزيائيا-، وبين القفزين واللهوين يتباين الوجهان في منطق العقل إذ تستدعي العملية الإبداعية الحضور التام للعقل، بينما يستسلم عقل الطفل للفراغ المطلق، وبين هاتين الصورتين يقف مبدأ حرية التعبير، وإضمار المعاني، والرمزية الفكرية، وتعدّد أساليب المحاكاة، دون البحث عن مجال للخطأ والصواب، فالعملية الإبداعية خاصّة لا يبرّرها غير الشاعر.

وتقول الشاعرة من نفس القصيدة[1]:

ولأنّه كان قريباً كنبضة

ومخيفاً كذئبٍ جائع

تراجعت إلى

أدنى

الصمت.

لأول وهلة يتبادر إلى أذهاننا تشبيه صورة بصورة، الأولى قرب الشخص الذي تتحدث عنه الشاعرة، فتصف ذلك الشعور المخيف بالقرب وكأنه هو نفس الشعور حينما تكون بقرب ذئب جائع، مكشر عن أنيابه، لا يرى غير فريسة تسدُّ جوعه، وفي تفصيل هذه الصورة الشعرية يتماثل تشبيهان تامّان، وقد وُفّقت الشاعرة في عقدهما بما يقبله منطق عقد المشابهة

[1] -الديوان، ص39.

-وجه الشبه-، فلا أقرب من النبضة إلى النفس، ولا أخوف من الذئب جائعا مكشّرا مزمجرا يتظر بلهفة الانقضاض على الفريسة، ففي الصورة الأولى يتلخص معنى الاطمئنان، وفي الثانية تتناهى معاني الجزع، لكن النتيجة كانت مخيّبة لا ترقى للمقابلة المعقودة بين الصورتين السالفتين، إذ تقول "تراجعت إلى أدنى الصمت" بما لا يرقى لمعنى الصورة، فلا يمثل الصمت إجابة كالفرار -وهو المنتظر كردّ فعل-، فالفرار ردّ فعل وإن كان منطقه الخوف أو حتّى الجبن، يبقى منطقيا إن غاب منطق المواجهة، لأن الصورة افتراضا حكمت على الموصوف بأنه قريب كنبضة، ولا عزاء للقرب هنا إن تحوّل إلى خوف.

وفيما تبقى هذه القراءة التحليلية تقريبية، فإن استدعاء المتناقضات يفسح مجالات أرحب لاستقراء الرمزية التي يحيل إليها النصّ، فقد يُحمَل المعنى من باب الغدر، "والغدر في ذاته تيمة حقيرة" كما تقول الحكمة، وقد يُحمَل من باب الخيانة، ولا جواب له غير قول السّهروردي في قصيدة "تولّت بهجة الدنيا":

تولّت بهجة الدنيا فكلّ جديدها خِلَقُ
وخان النَّاسُ كلُّهمُ فما أدري بمن أثقُ

وإن تجاذبها المعنيان؛ تعتبر هذه الصورة مشاركة حقيقية للمعاني التي يتقاطع حولها البشر، ويكابدونها في علاقاتهم اليومية، إلى حدّ أنها قد تفضي إلى قطع العلاقات التي لا جَبْرَ لها.

1-2-التشبيه البليغ (المؤكد المجمل):

ضرب من التّشبيه « حذفت منه الأداة ووجه الشبه، وعليه يكون مؤكدا مجملا، ويعتبر أكثر الأنواع بلاغة »[1]، أو بصيغة أخرى " تشبيه خلا من الرابط اللّفظي، والرابط المعنوي، ويبقى الطرفان على درجة قوية من دعوى الاتحاد، تحتاج إلى فضل روية وإعمال فكر من المخاطب لاكتشاف جهة المشابهة بينهما "[2].

[1] - محمد ونعمان علوان ،من بلاغة القرآن الكريم ،ص176.

[2] - أحمد حامد إسماعيل ،التصوير البياني في شعر مسلم بن الوليد الأنصاري ،ص24.

إنّ التشبيه البليغ يشكل ملمحا بيّنا عند الشاعر، تكمن أهميته من خلال حذف أداة التشبيه ووجه الشبه، مما يتيح انصهار المشبه في المشبه به، فيندمجان في بعضهما البعض، ومن الملاحظ أن هذا النوع من التشبيه يستعمل كثيرا في غرض الغزل والوصف، وهو صورة واضحة وجليّة على تفنن العرب قديما وحديثا في عقد التشبيه، وعنايتهم الفائقة بهذا الفن التصويري، حتى جعلوا من المشبه و المشبه به يشكّلان لحمة واحدة، بل أكثر من ذلك؛ إذ تنافس عليه الشعراء في نظم قصائدهم، لتصير((البراعة في صياغته مقرونة لدى بعض الشعراء الأوائل، بالبراعة في نظم الشعر نفسه))[1]، حتّى جعلوا الإجادة في الشعر هي الإجادة في التشبيه و بخاصة التشبيه البليغ .

ديوان **"نرد"** مليء بالتشابيه البليغة، ننتخب منه بعض النماذج الشعرية التي بيّنت مقدرة الشاعرة على تويع الصورة التشبيهية؛ نذكر من بين تلك المواضع قولها في قصيدة **"هُويّة"**[2]:

و أنا موسيقى الصّباح

لا شأن لي

بنشيج الأرجوحة المعطوبة فيِ.

تشبه الشاعرة ذاتها بموسيقى الصباح الواثقة المنطلقة التي تتنكر لكلّ صخب قد يزعجه، ترى في نفسها المسالمة اتزانا لا يقوّضه صخب لا يعنيها، وتجعل من روحها كيانا محبوبا متفائلا، فالتشبيه البليغ هنا حقق غايته، مع إضفاء لمسة جمالية أثرت على المقطع الشعري بشكل خاص.

وتقول في قصيدة أخرى[3]:

الصمت

أغنية الليل الحزينة

[1] - انظر:عبد العزيز عتيق ،علم المعاني و البيان و البديع، ص400-408.

[2] - الديوان ، ص05.

[3] -الديوان، ص16.

هدأة اليتيم بعد بكاء يومين.

وهو مقطع تمت الإشارة إليه سابقا، إلا أن الشاعرة وظفت في قولها: (الصمت أغنية الليل الحزينة) تشبيها بليغا، حيث حذفت أداة التشبيه (الكاف) من هذا التشبيه، لتقارن الصمت الذي يسكنها بأغنية الليل الحزينة، وإ كات القراءة التي ذهبنا إليها سلفا ترتكز على ارتباط الصمت بالهدوء والسكينة، وأغنية الليل بالحركة، فإنها قد تحمل أيضا من وجه ما يفيضه الليل الحزين من ذكريات قد تكسر الصمت، فتفجر أغية الليل مجسّدة في تلك الذكريات، وهو أيضا تحليل قد يقبل من هذا المنحى.

تقول الشاعرة في قصيدة **"وجه فاتن لحزن قديم"**[1]:

أتابعُ أثر الرمل

الرمل حكاية المساءْ

الرمل وجعُ القلبِ

الذي كان باردا.

يتجادل في المقطع معنيان للرمل، فإن كان الرمل المقصود هنا رمل الصحراء بصفرته فهو رمز للقحط والجذب والحرارة والعطش، وهكذا حفظت الذاكرة معناه منذ القصيدة الجاهلية إلى يوم الناس هذا، وهو يدلّ في التعبير الأدبي على انتماء الأديب لبيئته. أما إن كان يقصد به رمل الشاطئ فهو رمز للرطوبة والمرح، والاختلاف بين الرمل والتراب بيّنٌ، حيث يدل التراب على النماء والعطاء والانتماء، بينما يمثل الرمل الجذب والقحط، وبين المعنيين تأرجحت الصور الشعرية تحاور وتناقض محاولة باستخدام الغموض للخروج عن المعاني المألوفة والمتداولة، وجعل المتلقي يساهم في استقراءات جديدة مولّدة للمعاني في حلقات غير متناهية.

ومما يزيد الصورة عمقا ارتباط الرمل بحكاية المساء، والمساء رمز لاقتراب الحكاية من تمامها، فلا يراوح الرمل هنا إلا معنى الحزن، ويزيد السطر الثاني ذلك تأكيدا حين يصبح الرمل وجعا للقلب، وفي هذا الجمع إيحاء بتشتت النفس وتيهها، حين تطغى فوضى الأحاسيس

[1] -الديوان، ص19.

والمشاعر على النفس فتحملها إلى العزلة والفراغ، حين يرتبط ذكر الرمل بـ" شموخ الصمت، وبراءة النور، عري الامتداد فضاء صامت ممتد وعار يسود فيه ور خاص به منبعه الشمس."[1]

وتقول أيضا في قصيدة **"مقام الغياب"**[2]:

النّدم قاتل متسلسل

رجلٌ باردُ الأعصاب

يثيرفيك حر ائق الدّنيا

وينامْ.

في هذه الصورة تقدّم الشاعرة معنا خاصّا للندم، فلا تجد غير الرجل شبيها تراه معادلا موضوعيا، يقتل بكل برودة أعصاب ويجعل من صاحبه بركانا من الغضب والثورة. الندم في السياق المتداول "غمّ يصيب الإنسان، يتمنّى أنّ ما وقع منه لم يقع"[3]، وهو " الألم النفسي الناتج عما ارتكبه الفرد من فعل، أو اقتراف معصية، أو فاحشة"[4]، وفي المفهومين ارتبط الندم بشعور سلبي يعتري النفس، ويكون منفذا لردّ فعل إيجابي فقد جاء عن عبد الله بن مسعود عن النبي صلى الله عليه وسلّم :" النَّدمُ توبةٌ"، وهي بهذا مسلك للصواب. لكن المميز في هذه الصورة التشخيص المستخدم حيث حوّلت الشاعرة الندم إلى شخص قاتل، بارد الأعصاب، يثير الحرائق، وهي صورة مكثّفة تقدّم الرجل في معنى سلبي مشحون بصفات إجرامية مقلقة، يكسر حدّتها قولها في السطر الأخير "وينام"، حيث يدلّ النوم على الشذوذ النفسي لهذا القاتل الذي يستطيع أن يقترف كل هذه الفضاعات ثمّ ينام، وهو تكثيف دلالي مميز ، بكل ما يحتويه من انزياح.

2-الاستعارة:

[1] بشير القمري، سينما الصحراء بين شعرية الفضاء وبلاغة الصورة مدخل نظري تحليلي تركيبي، مجلة افاق ، ع: 176 ،1يونيو 2008م ، المغرب ،ص 37.

[2] -الديوان، ص52.

[3] علي بن محمد بن علي الجرجاني، التعريفات، تحقيق: عادل أنور خضر، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1428هـ- 2005م، ص216.

[4] سوسن شاكر مجيد، الندم مفهومه وعلاقته في بعض المتغيرات النفسية الأخرى، مجلة الحوار المتمدن، ع: 3748 ،2012م، ص2.

قسم البلاغيون الاستعارة -باعتبار المستعار منه- إلى قسمين هما: **الاستعارة المكنية والتصريحية.**

2-1-الاستعارة المكنية:

المقصود بالاستعارة المكنية ((التي يكون فيها اللفظ المستعار كناية عن المشبه به غير المذكور في الجملة نصا، و لذلك فهي الاستعارة التي حذف فيها المشبه به و ذكر لفظ مستعار بدل عليه))[1]، كما تعرّض لها السكاكي بالقول؛ بأنك((تذكر المشبه و تريد به المشبه به دالا على ذلك بنصب أو قرينة تنصبها ،وهي أن تنسب إليه و تضيف شيئا من لوازم المشبه المساوية))[2].

وعلى خلاف ذلك؛ فقد بين الخطيب القزويني معناها ؛حينما قال((هي أن يكون المذكور من طرفي التشبيه هو المشبه به))[3]، وبعبارة أخرى؛ فالاستعارة المكنية هي ما حذف فيها المشبه به ومن خلال هذه التعاريف، نجد الاستعارة المكنية مبلورة في مفهوم مشترك مضمونه أن يذكر الشبه ويحذف المشبه به ونأتي بأحد من لوازم المشبه به على سبيل وضع قرينة للدلالة عليه، كما نرى الجرجاني يعرفها بقوله((يؤخذ الاسم عن حقيقته ،ويوضع موضعا لا يبدين فيه شيء يشار، فيقال هذا هو المراد بالاسم ،و الذي استعير منه ،وجعل خليفة لاسمه الأصلي ونائبا منابه))[4].

المتأمل لديوان **" نرد"** يلاحظ أن للاستعارة المكنية النصيب الأوفر حضورا من بين أغلب الصور الأخرى ؛ وهذا يتجلى في العديد من التوظيفات داخل جل القصائد إن لم نقل كلها، وهذه جملة من النماذج الذي سعت الشّاعرة إلى توظيف هذا النوع من التصوير الاستعاري فيها، نذكرها على النحو الآتي:

[1] - رحمان غركان ،نظم البيان العربي،دار الرافي للدراسات و التجربة و النشر ،ط1،دمشق ،ص276

[2] - السكاكي ،مفتاح العلوم ،ص379

[3] - الخطيب القزويني ،الإيضاح في علوم البلاغة ،ص137

[4] - الجرجاني ،دلائل الإعجاز ،ص106

تقول الشّاعرة في قصيدة " **هويّة**"[1]:

أنا الضّدان اجتمعا في وجه المجاز

فأربكاهْ.

لي غمزة الشّمس أراها ...

لا يراها سوايْ

اعتمدت الشاعرة في هذا المقطع الشعري من قصيدة "هويّة" الاستعارة المكنية وذلك في قولها (وجه المجاز) وكأن المجاز إنسان أو كائن حي له وجه، فحذفت المشبه (الإنسان) وأبقت على أحد لوازمه وهو (الوجه) على سبيل الاستعارة المكنية، لتحاول الشاعرة تقريب المعنى للمتلقي بالإضافة إلى وضع لمسة جمالية إيحائية قريبة للكناية في تعبيرها الشعري.

وتقول في موضع آخر من نفس القصيدة[2]:

لي دفئُها.

لي ضياؤها الذي يأتي إليَّ

محمولاً على قو افلِ الظمأ

لا وقت لي للشّرحِ...

نلمس الاستعارة المكنية في قولها (قوافل الظمأ) وكأن الظمأ حيوان كالناقة التي تمشي في قوافل فحذفت المشبه به وأبقت على أحد لوازمه وهي القوافل للدلالة على الاستعارة المكنية، ومن هذا التعبير فقد جذبت الشاعرة الملتقي نحو هذا النص الشعري من خلال

[1] - الديوان ,ص06.

[2] -الديوان، ص06.

جمالية فذة في التصوير، خاصة وأن الإنسان العربي دائما ما يحن إلى الماضي بين الحل والارتحال في القوافل، ويراها من فيح ماضيه العتيق.

تقول الشّاعرة في قصيدة **"سيدة المقام"**[1]:

يسافر في وريد الروح

يغني

ير اقص الشّمس ثم يغفو

ويعود إليك.

فقيرا...

صغيرًا.

في هذا المقطع الشعري تخاطب الشاعرة الآخر وتخبره بأنها الوحيدة التي لا مثيل لها والتي تسافر في وريد الروح وتراقص الشمس وتلهو ثم تعود إليك فقيرا صغيرا، فالاستعارات المكنية موجودة في قولها (**يسافر في وريد الروح/ ير اقص الشمس**)، فالشاعرة في الاستعارة الأولى جعلت من وريد الروح طريقا يسافر فيها الإنسان ويقطع المسافات، فحذفت المشبه به – الطريق- وأبقت على أحد لوازمه وهو السفر، وفعلت في الثاني؛ إذ شبهت الشمس بالمرأة التي من أحد أفعالها الرقص، فحذفت المشبه به وهي (المرأة) وأبقت على أحد لوازمها(فعل الرقص) على سبيل الاستعارة المكنية. لتحقق هذه الاستعارات تقريبا في المعنى للمتلقي وإضفاء لمسة جمالية فنية في هذا المقطع الشعري.

وتقول في قصيدة **"وجه فاتن لحزن قديم"**[2]:

أنا فقط

[1] -الديوان، ص09.

[2] -الديوان، ص12-13.

محاصرة بالذكرى

أشفقُ على الحزنِ

وهو يراود الباب وحيداً

لست حزينة

ولكن قلبي غادَرْ.

اعتمدت الشاعرة في قسم كبير من ديوانها على التكثيفات الدلالية، والانزياحات باستغلال الاستعارة المكنية في نصوصها، فمن أبرز تلك الدلائل على هذا الحكم ما ورد في المقطع أعلاه، فقد اعتمد على الاستعارات المكنية الموجودة في قولها (محاصرة بالذكرى/أشفق على الحزن/ يراود الباب وحيدا/ قلبي غادَرْ) فكل هذه الصور الشعرية عبارة عن استعارات مكنية؛ إذ جعلت الذكرى تشبه الجيوش في فعل الحصار، والحزن كالإنسان الذي نشفق عليه والذي يبقى ينتظر الباب المغلق حتى يفتح، وحتى أنها صيرت قلبها إنسانا يغادر الأمكنة ويرتحل.

ومن نفس القصيدة تقول الشّاعرة موظفة الاستعارة المكنية[1]:

وألقت بها إلى رصيفٍ بارد

داستها أقدامُ الكلماتْ.

ورمت بها الفجيعة إلى يد الخِذلان

فانتهتْ.

نتوقف في هذا المقطع عند: (داستها أقدام الكلمات/ رمت بها الفجيعة/ يد الخذلان) وهي عبارة عن استعارات مكنية مشحونة دلاليا، شخّصت الكلمات والفجيعة والخذلان وصيّرته إنسانا يدوس، ويرمي، وله يد، وكلها من صفاته وافعاله، وبهذا تكون الشاعرة قد

[1] -الديوان ص15.

أخفت المشبّه به، وأبقت على أحد لوازمه (الفعل داس/ وفعل الرمي/ واليد) على سبيل الاستعارة المكنية، لتكون الاستعارة المكنية الأبرز بين الصور التي استعملتها الشاعرة في الديوان، الذي تميّزت فيه تجربتها الشعرية الخاصة.

ومن أجمل التوظيفات الاستعارية التي استعملت الشاعرة ما جاء في قصيدة **"حضور"**[1]:

وتسمع صوتي قريبا

فتفتحُ قلب

الثواني ونبض السّاعاتْ.

تستعمل الشاعرة في هذا المقطع الاستعارة المكنية في قولها (فتفتح قلب الثواني ونبض الساعات) وكأن الثواني والسّاعات كائن حي يملك قلبا ينبض، فحذفت المشبه به(الكائن الحي) وأبقت على أحد لوازمه(القلب/النبض) على سبيل الاستعارة المكنية، وقد زادت هذه الاستعارة المعنى إيضاحا إذ يكفيها الحضور صوتا حتى تنسلخ الدلالات من واقعها، وتتلبّس بمعاني نابضة بالحياة، ففي حضورها حياة. .

تقول الشاعرة معبرة عن الصمت موظفةً الاستعارة المكنية[2]:

يشهق صوتك في روحي...

فيرتجِفُ الصّمت

يرتبكُ خطوه الهادئ.

يتلمّسُ حوافَ الدّهشة

ويغيبْ.

[1] -الديوان، ص30.

[2] -الديوان، ص51.

جعلت المبدعة في هذا النص الصمت كائنا حيّا، إنسانا يرتجف ويخاف ويتلمس ويغيب، فحذفت المشبه به، وأبقت على أحد لوازمه (الخوف، التلمس، الغياب) على سبيل الاستعارة المكنية، لتجعل المتلقي يتصور بشكل إبداعي مشهد الصمت الذي يتملكها وهو يرتجف ويغيب ويتلمس، حتى تبين له بأنه لم يكن صمتا عاديا لامرأة خائفة فقط بل تعدى ذلك إلى تراكمات من المشاعر والأحاسيس غير العادية. وبهذا فقد كانت الاستعارة المكنية هنا نافذة الشاعرة نحو البوح عن خوف غير عادي، خوف تملّك شغاف الروح فبات يعبّر ع ذاته بالارتباك والدهشة، ثم يغيب بغياب الصوت. هذا الصوت الذي يظهر بشهقة، ويختفي بدهشة..، ولعلّ هذه الصورة من أهم الصور الإيحائية التي انتشرت في الديوان.

2-2-الاستعارة التصريحية :

ميزها البلاغيون القدامى بأنها: ((أن تريد تشبيه الشيء بالشيء ،فتدع أن تفصح بالتشبيه و نظيره ،وتجيء إلى اسم المشبه به فتعتبره المشبه و تجريه عليه))[1]، وأشار إليها السكاكي بقوله : ((هو أن يكون الطرف المذكور في التشبيه هو المشبه به))[2] .

أما الخطيب القزويني فلم يخالف قوله قول السكاكي في تعريف الاستعارة التصريحية، بل جاء تعريفه مشاكلاً له إلى حدٍّ كبير؛ ((هي أن يكون المذكور من طرفي التشبيه هو المشبه به))[3]

وإذا حاولنا النظر إلى أقوال النقاد المحدثين في الاستعارة التصريحية، فإننا نعرج على قول عبد العزيز عتيق الذي يرى أنّ الاستعارة ((ما صرّح فيها بلفظ المشبه به، أو ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه))[4]، إذن؛ فهي ((ما صرّح فيها بلفظ المستعار منه (المشبه به) و حذف المستعار له))[5].

[1] - عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز ،ص106

[2] - السكاكي، مفتاح العلوم، ص 371

[3] - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الجيل للنشر ،ج4، بيروت، لبنان ،ص 137

[4] - عبد العزيز عتيق ،علم البيان ،ص176

[5] محمد احمد قاسم ومحي الدين ديب ،ط1،سنة 2003،ص200-

الملاحظ على طول الديوان أن الشاعرة لم تعمد إلى استعمال الاستعارة التصريحية إلا في مواطن قليلة جدا إن لم نقل نادرة؛ وهذا النموذج الوحيد الذي لاحظناه في الديوان؛ من قصيدة موسومة بـ"وجه فاتن لحزن قديم" إذ تقول الشاعرة في مستهلها[1]:

لست حزينة .

أنا فقط أُرتّقُ الروح بماء السّماءْ،

ألملم خيبتي...وأدسها في خاصرة اللّحظة

وأغيب عنّي فيَّ.

تصرّح الشاعرة في هذا المقطع الشعري بقولها (أنا فقط أرتّق الروح بماء السماء) والمعروف أن ماء السماء المقصود به المطر، فحذفت المشبه وصرّحت بلفظ(ماء السماء) على سبيل الاستعارة التصريحية، حيث كان الأثر الجمالي لهذه الاستعارة إيضاح المعنى بالدرجة الأولى وشدّ انتباه الملتقي للبحث فيما يعادل هذا اللفظ، وهو من الاستعمالات اللغوية التي تخرج التعبير الشّعري من الرتابة إلى الإبداع في الاستعمال اللغوي.

إذن؛ من خلال عثورنا على هذا النموذج الوحيد في الديوان يجعلنا نطلق حكما بأنّ الشاعرة كانت ميالة للتعبير غير المباشرة بدل المباشرة في الطرح، والنماذج عديدة ومتنوعة على طول الدّيوان ولا يمكن حصرها والحديث عنها جميعا، والمتامّل في الديوان يرى فيه ذلك الكم الكبير في توظيف هذا النوع من الاستعارة بشكل يكاد يكون متقنا إلى درجة كبيرة، مما يدلّ على اقتدار إبداعي، وإجادة في توظيف مثل هكذا صور استعارية.

وبهذا تكون الشاعرة قد جعلت من التلميح ديدنها الشعري بدلا من التصريح، فالشّاعرة ترى في التلميح طريقا لها في الكتابة بدل التصريح الذي يفقد –نوعا ما- جوهر الشعر، هذا الأخير الذي يرى في اللّغة الشعرية لغة غير مباشرة تستثير القارئ نحو البحث عن سبيل لتعريتها وجعلها مفهومة بالنسبة له، متخذا من تكثيف الدلالات واعتماد الانزياحات اللغوية، وكذا الغموض أدوات تعبيرية تتضمنّها التشبيهات والاستعارات.

[1] - الديوان، ص11.

الفصل الثاني:

الصور الحسّية والرّمزية

الصورة الحسيّة والرمزية

نسعى من خلال هذا الفصل إلى الحديث عن حضور الصورة الحسّية في ديوان **"نرد"** لصاحبته الشاعرة **"فائزة أحمد خمقاني"**، بما فيها من صور بصرية ولمسية وذوقية، وفي الشطر الثاني نعمل على دراسة الرموز المتكررة في الديوان محاولين إبراز الجانب الجمالي والشعري لهذا التوظيف واكتشاف لغة الشاعرة الإيحائية مع السعي نحو إعطاء دلالات لتلك الرموز داخل حدود النص.

1- الصورة الحسية:

من المعلوم أن عملية حصر لأنواع الصور الخاصة بالعمل الأدبي ليس بالأمر الهين وهذا يعود إلى طبيعة الصورة وذائقة النقاد والباحثين المختلفة وتمايزهم في" الإحساس بالقيمة الجمالية لهذا التشكيل، وتعذّر توصيل إحساساتهم وأذواقهم المختلفة بلغة موضوعية يرتضيها الباحث والناقد والقارئ"[1].

وعليه؛ فقد تنوعت وتعددت الدراسات الحديثة والمعاصرة التي عنيت بأنواع وأنماط الصورة؛، فقد ارتبطت هذه الدراسات بالمدلولات الذهنية، والبلاغية، والرمزية. كما أن الطريقة الإحصائية التصنيفية هي التي كانت غالبة في تلك الدراسات[2]. ولعل أبرز دراسة دفعت إلى تصنيف تلك الأنواع هي الدراسات النفسية التي أنتجت لنا جملة من أنواع الصور وأنماطها؛ أبرزها: النمط البصري، والنمط السّمعي، والنمط الذوقي، والنمط اللّمسي، وما غير ذلك من أنماط، وتطلق على هذه الأنواع من الصورة مجتمعة في مصطلح الصور الحسّية.

وسبب هذه التسمية يعود إلى كونها « تستمد من عمل الحواس، ولا فرق فيها بين الحقيقي والمجازي، والحواس هي النافذة التي يستقبل بها الذهن مواد التجربة الخام، فيعيد تشكيلها بناء على ما يتصور من معان و دلالات، غير أن الصور الموحية لا تتأتى بمجرد حشد المدركات الحسية ووصفها، وإنما تتطلب نوعا من العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة

[1] -بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 105.

[2] -نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، مرجع سابق، ص: 90

ومدركاتها الحسية»[1]، وعليه؛ فهي صور ترتكز على المدركات الحسية للمدرك ويتم ربطها مباشرة بذات المبدع؛ ويمكن تقسيمها إلى أنواع؛ نذكر أهمها:

أ - الصورة البصرية:

تعتبر الصورة البصرية من بين الصور الحسية وهذا عائد إلى " إن كل مرئي حسي، ولكن الصورة البصرية ليست دائما هي الصورة الحسية، فهي نتاج الحواس الأخرى أيضاً، ولعل أهم ما يميز الصورة البصرية هو اعتمادها على الألوان"[2].

ولذلك يمكن القول أن الصورة البصرية مبدؤها وأساسها الجوهري هو تحديد الألوان وربطها بذات المبدع.

تقول الشاعرة[3]:

ولكنّ قلبي غادَرْ

يلاحق ورقة صفراء تاهت...

يُمسك زوادة التّرقّبْ

يتّكئ على عصا الدّمع.

ويشكو الرحلة الطويلة.

الملاحظ من خلال هذه الأسطر الشعرية أن الشاعرة رسمت للمتلقي صورة بصرية من خلال اعتمادها على اللون الأصفر، هذا الأخير الذي يعبّر عن الشيء الثمين والبراق الذي يشدّ الأنظار دوما نحوه، إلا أن الورقة الصفراء هنا تدل على ذهاب وقت الاخضرار والعيش بفرح، فالورقة حينما تسقط من الشجرة يتغير لونها نحو الاصفرار عنوانا على الذبول وضياع العمر وبهجة الحياة إلى العيش في يأس وقنوط، وهي بهذا التعبير الشعري حاولت أن تجعل المتلقي مشاركا في العمل الإبداعي وذلك من خلال دوره في محاولة تجسيد صورة بصرية أمامه تدل على أن قلبها بدأ في الذبول، وذهب بعيدا تتقاذفه الرياح بعد أن بات يابسا.

---

[1] - بلغيث عبد الرزاق ، الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي ، ماجستير ، جامعة الجزائر ، 2009، ص 51.

[2]-المرجع نفسه، ص52.

[3] - الديوان ، ص13.

وتقول أيضا من نفس القصيدة مكررة استعمال نفس اللون[1]:

لست حزينة

ولكن قلبي غادر

يلاحق ورقة صفراء فتّتها يد الخيبة

سحبتها من غصنٍ ينبض فرحا

لتكرر بهذا استعمال اللون الأصفر، مستقرة على نفس الدلالة، حين يرتحل قلبها نحو اليأس، بعد أن كان مخضرا مورقا منتعشا يتأمل من التجارب الجديدة أن تضخ فيه نبض الحياة، فقد سقطت الورقة الصفراء من الشجرة وأُخذت عنوة من غصن يانع، معلنة بداية الموت والاضمحلال.

إن المتفحص لديوان **" نرد"** يرى أن الشاعرة لم تستدع أي لون آخر غير الأصفر، وهذا فيه إيحاء بعيش خريف نفسيّ طويل يكسوه الاضطراب، فاللون الأصفر دونا عن الألوان الأخرى مكرّر بشكل لافت، والمعلوم أن الأوراق الصفراء هي عنوان لموسم الخريف وبهذا تنثر الأشجار أوراقها في الأرض معلنة بداية موسم الخريف، "اللون الأصفر للسابل الصيفية الاضجة، يعلن قدوم لون الخريف حيث تتعرى الأرض فاقدة معطفها الأخضر. الأصفر إذا يبشّر بالزوال، بالشيخوخة، بدنوّ الموت ذاهبا إلى مداه الأقصى، يصبح الأصفر بديلا عن الأسود"[2]، وتبقى هذه الرمزية محدودة حيث لا تعترف بانتظام معيّن، وتتحوّل على مرور الزمن، حيث مثّل الأصفر في أدبيات أبي نوّاس البهجة والسرور.

وفي مقطع آخر تقول [3]:

لي غمزة الشّمس أراها...

لا يراها سوايْ

لي دفئها

---

[1] -الديوان، ص14.

[2] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها،دلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط:1، 2013-1434 هـ، ص 108.

[3] - الديوان ، ص06.

لي ضياؤها الذي يأتي إليَّ

محمولا على قو افلِ الظمأ.

توظف الشاعرة في هذا المقطع من قصيدتها النثرية الصورة البصرية وذلك مستدعية كل ما يستلزم البصر خاصة الفعل يرى وذلك في قولها: (أراها/ لا يراها)، حيث تحاول تسخير الصورة البصرية من أجل خلق صورة حداثية متضادة ملفتة.

ج -**الصورة اللّمسية:**

تعمل حاسة اللمس على « إدراك الأشياء والجمال، ويمكنه أن ينوب عن البصر إلى حد ما، فلئن كان اللمس عاجزا عن إفادتنا باللون إلا أنه يطلعنا على أوصاف كالرخاوة و النعومة والخشونة والضخامة والصلابة و السخونة»[1].

إذن؛ فحاسة اللمس يمكنها أن تصف لنا الشكليات ويمكن الاعتماد عليها في إدراك مظاهر الأشياء وجمالها، كذلك يمكن للمس معرفة درجة حرارة الأشياء وحدتها من نعومتها.

تقول الشاعرة في قصيدة"**هوية**"[2]:

و أنا موسيقى الصّباح

لا شأن لي

بنشيج الأرجوحة المعطوبة فِي

مساءٍ باردْ.

وظفت الشاعرة هنا في هذا المقطع الصورة اللمسية في قولها (مساء بارد) حيث كان دور الصورة اللمسية إيصال المعنى إلى المتلقي بأن المساء الذي تتحدث عنه، والذي لا يعنيها وهو المساء البارد الذي يجسّد الجمود والتقلص، وعدم الحركة بأريحية على عكس الصباح الذي نسبته لها ففيه تتحرك وتلهو وتبعث في الجو موسيقى جميلة.

وتقول في قصيدة أخرى[3]:

أتلمّس حواف النور

---

[1] سعود مريم، الصورة المدينة في شعر العميان، رسالة دكتوراه، الجزائر ، 2012، ص 222.

[2] - الديوان، ص05.

[3] الديوان، ص12.

فأحترق

لست حزينة .

أنا فقطْ

محاصرة بالذّكرى.

تقرب الشاعرة للملتقي في الصورة اللمسية التي ذكرتها في قولها من هذا المقطع الشعري (أتلمس حواف النور/ فأحترق) بأنها تحاول البحث عن سبيل للنور حتى أنها أحست بالاحتراق، وهذا تجسيد صريح على استعمال حاسة اللمس الظاهرة في النص.

وتقول أيضا موظفة الصورة اللمسية، وذلك في قولها[1]:

فيرتجف الصّمت

يرتبكُ خطوه الهادئ.

يتلمّس حواف الدّهشة

ويغيبْ.

تعيد الشاعرة استعمال حاسة اللمس حينما تتكلم عن الصمت الذي يرتبك ما إن يسمع صوت الآخر فيها فيأخذ في تلمس حوافّ الدهشة، إذ وظفت هنا حاسة اللمس وجعلت من الصمت رجلا يمكنه استعمال حاسة اللمس.

وهناك العديد من التوظيفات الأخرى، ومثال ذلك ما جاء في قصيدة "**ظمأ**"، والتي وظفت فيها الشاعرة العديد من النماذج الشعرية التي اعتمدت على الصور اللّمسية بكثرة، وهذا في قولها[2]:

يسكبني هذا العمر البارد في

كأس شايٍ فارغ.

أرتطم أسفل الكأس بسطح أملسْ

تحاصرني أطر افه.

[1] -الديوان، ص51.

[2] -الديوان، ص63.

وينتهي بي الأمر بارداً وحيداً

تذكر الشاعرة في هذا النص ألفاظا تدل على استعمال حاسة اللمس كـ(سطح أملس/ باردا)، إذ اعتمدت على قياس درجة حرارة ونعومة الأشياء وخشونتها، في صورة تلوح إلى معاني الوحدة والفراغ النفسيّ، المشحون بمعاني الخيبة والتيه، وكأن لا حكم لها على نفسها حيث يتصرّف العمر البارد بها كما يشاء، يسكبها في نقطة تحوّل، إلى فراغ لا همّ لها أن تملأه فتُحاصر في صورة تراجيدية باردة وحيدة.

د - الصورة الذّوقية:

الذوق من أهم وأبرز الحواس التي يعتمد عليها الكاتب في العملية الإبداعية فهي تستخدم في معرفة حلاوة ومرارة " الأشياء على الرغم من أن خصائص الحاسة الذوقية محدودة في الطعام وقائمة على التماس المباشر لها لمعرفة الجيد من الرديء، والحلو من الحامض من المالح من المر، وما إلى ذلك من إحساسات ذوقية دقيقة أخرى"[1]، وعليه؛ فحاسة الذوق تعتمد على الالتماس مع الأشياء مباشرة من أجل إدراك الذوق(الحلاوة-المرارة)، وهي تتقارب مع حاسة اللمس وحاسة الذوق وذلك في مبدأ الالتماس مع الأشياء.

تقول الشاعرة بخصوص هذا النوع من الصور الحسية[2]:

وينتهي بي الأمر باردا وحيدا

تيبّست أطراف القلب

دون أن يرتشفني أحد.

تدل لفظة (يرتشفني) على اعتماد الشاعرة على التصوير الذوقي الذي يجعل من حاسة الذوق أساسا لها، فهي تنفي عن نفسها أن يكون لأحد السبق في ارتشافها بالمعنى المجازي موحية إلى وحدة تعتريها، أو أنها حرة تأبى أن تكون في متناول أي أحد، وفي مطلق الأحوال تبّس القلب جرّاء تلك الوحدة من شدّة البرودة.

[1] رسمية السقطي، أثر كف البصر، ص 53.

[2] - الديوان، ص63.

وتقول أيضا بشكل واضح[1]:

أغفو على الحلم

وأصحو على خيبة بطعمِ

الوجع

كما تعمد الشاعرة –هنا-على اعتماد لفظة (طَعم) التي تشير إلى توظيف المبدعة للصورة الذوقية، ومن هنا يتراءى للمتلقي بأن الشاعرة تريد إيصال معنى مفادها أنها تنام على حلم لتصحوا على خيبة لها طعم الوجع ذلك أن أحلامها مخالفة للواقع.

2-الرمز وخلق الصورة:

تعرف مادة (ر،م،ز) في المعاجم العربية بداية بمعجم العين، وذلك بالقول: « رمز : الرمازة من أسماء الدبر، والفعل: رمز يَرْمُزُ ، أي : ينظم. والرمز باللسان الصوت الخفي. ويكون (الرمز (الإيماء بالحاجب بلا كلام، ومثله الهمس ويقال للرجل الوقيد ارتمز وقد يقال للجارية الغمازة الهمازة بعينها اللمازة بفمها رمازة ترمز بفمها وتغمز بعينيها ويقال: الرمز : تحريك الشفتين»[2] .

وفي لسان العرب بـ «رمز، يرمز ، رمزا ، الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ، ومن غير إبانة بصوت، وإنما هو إشارة بالشفتين، وقبل الرمز في اللغة كل ما أشرت عليه مما يبان باللفظ أي شيء أشرت إليه بيد أو عين، ورمز يرمز ويرمز رمزا »[3].

وفي التنزيل العزيز في قصة زكرياء عليه السلام في قوله تعالى: ﴿ قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاثَةَ أَيَّامٍ إِلا رَمْزا ﴾ .[4]

[1] -الديوان، ص58.

[2] -الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين ، ص366.

[3] - ابن منظور، لسان العرب مادة (ر،م،ز) تح: عبد الله علي الكبير، هاشم محمد الشاذلي دار المعارف، النيل القاهرة، ط 1991، ص 1727.

[4] - سورة آل عمران الآية 41.

من خلال تعريف ابن منظور أن الرمز هو عبارة عن إشارات وإيماءات وحركات بالعين أو الشفتين أو باليد ولا يكون ملفوظا.

كما يأتي ذكرها في قاموس المحيط على النحو الآتي« الرمز: يضم ويحرك الإشارة، أو الإيماء بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان، يرمز ويرمز . والرميز : الكثير الحركة، والمبجل المعظم، والعاقل، والكثير، والأصيل، والرّزين وإبل رمز ، بالضم شخاخ سمانٌ. وهذه ناقة ترمز ، أي لا تكاد تمشي من ثقلها وسمنها»[1].

أما في الاصطلاح فيعتبر الرمز من أهم المصطلحات العربية التي تعددت واختلفت فيها المفاهيم والتعاريف حسب اختلاف الباحثين والدارسين إلا أنها كانت تتمحور جميعا حول مفهوم واحد؛ فالرمز يرتبط بالدلالة ارتباطا وثيقا إلا أنه من أهم الوسائل الإيجابية التي تساهم في إضفاء الجمالية في الشعر، فقد تطور الرمز على يد الأدباء المعاصرين تطورا ملحوظا. يقوله أرسطو: « إن الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة ».[2] من خلال هذا التعريف نلاحظ أن الرمز عنده عبارة عن كلمات سواء أكانت منطوقة أو مكتوبة تعبر عن معاني الأشياء.

إضافة إلى ما جاء؛ يذهب " أدونيس " في تعريفه له« الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، فالرمز هو معنى خفي، وإيحاء إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة»[3].

مما سبق نستنتج أن الرمز -حسب رأي أدونيس- هو ذلك المعنى الخفي الذي يفهمه أو يستنتجه كل قارئ لقصيدة ما أو بحث؛ ما وهذا يعني أن الرمز ليس ذلك.

[1] - الفيروز آبادي ، القاموس المحيط، تح محمد نعيم العرقسوسي، لبنان، ط8، 2005، ص 512.

[2] - محمد فتوح أحمد الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ،مصر ، ط1984،3م، ص 35.

[3] -نسيمة بوصالح ، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الجزائر، د-ط، 2000، ص84.

من خلال هذا التعريف نلاحظ أن الرمز عنده هو عبارة عن كلمات سواء أكانت. الواضح والجلي، بل هو ذلك الجهد المبذول لدى القارئ لفهم المغزى من القصيدة .كما يعرف " مجدي وهبة الرمز بقوله : « الكائن الحي أو الشيء المحسوس الذي جرى العرف على اعتباره رمزا لمعنى مجرد كالحمامة أو غصن الزيتون رمزا نلاحظ من خلال التعريف بأن المعنى اللغوي للرمز، فهو إيحاء بعيد عن البيان للسلام »[1].

ويعرف محمد غنيمي هلال الرمز قائلا: «الرمز هو صلة بين الذات والأشياء، بحيث تولد المشاعر عن طريق الإشارة الغنية لا عن طريق التسمية والتصريح»[2]، ويتبين من خلال هذا التعريف بأن الرمز حسب رأي "محمد غنيمي هلال يكون بين والشيء المرموز إليه، وذلك يكتشفه القارئ من خلال الإيحاء وليس من خلال اللغة البسيطة.

2-**خصائص الرمز:**

للرمز سمات وصفات يتم استنباطها من خلال جملة من المفاهيم المتنوعة للرمز، وإذا انتفت عنه صار إشارة أو علامة، وهذه السمات هي:

أ-الغموض: ونعني به الخفي من الكلام أي المبهم الغير واضح ..

ب-الإيحاء: هو أن يكون الرمز مفتوحا على دلالات متباينة ومختلفة، حيث أنها عنوان للجمال

الفني للتجربة ، حيث الكثافة والعمق ، وتعدد القراءات والتأويل .

ج-الإيجاز: ويسقط **" ابن سينا الخفاجي"** الرمز على الإيجاز في قوله : « والأصل في مدح الإيجاز والاختصار في الكلام، أن الألفاظ غير مقصودة في نفسها، و إنما المقصود هو المعاني والأغراض التي احتيج إلى العبارة عنها بالكلام ».1[3]

[1] -مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، لبنان، ط2، 1984، ص18.

[2] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 2001م، ص 24.

[3] - ابن سنان الخفاجي سر الفصاحة المتعال الصعيدي، القاهرة، مصر، (د ط) 1953م ص .251.

د-الاتساع: وهو اللفظ الذي يتسع فيه التأويل وينطبق أيضا على التعبير الرمزي. السياقة: وهي إحدى خصائص الرمز، حيث يكون السياق في الرمز كالعينات السيميائية في النص يوجهه ويخلق له فضاءه الدلالي .

وإذا ما نظرنا في تنوع الرموز داخل ديوان " **نرد**"، نجد أن الشاعرة استعملت جملة من الرموز وجعلتها مكررة في العديد من قصائدها، وفي هذه الجزئية من الدراسة التطبيقية نحاول حصر أبرز تلك الرموز وفي أي المواطن الشعرية تم توظيفها، مع إعطاء دلالات سياقية من النص المقدمة فيه:

أ-الرمل:

استعملت الشاعرة رمز الرمل في العديد من القصائد، وهي على النحو الآتي:

تقول الشاعرة في قصيدة "**وجه فاتن لحزن قديم**"[1]:

لست حزينة

ولكني أتابع خيطا رقيقا

ينفلت من الغياب

يمتد طويلا إلى الأفقْ.

أتابع أثرا على الرمل

الرمل حكاية المساءْ

الرمل وجع القلبِ

[1] - الديوان، ص19-20.

الذي كان باردا.

تنتخب الشاعرة رمز **"الرمل"** الذي يشير في قراءته السياقية إلى البيئة التي تعيش فيها، فهي مرتبطة بالصحراء ورمالها، إذ تختار الرمل رمزا مكررا في العديد من قصائد الديوان، لتجعل منه أيقونة وإشارة إلى أن الرمل يألفها وتألفه، يحيط بها ويعيش معها مثلها مثل ذاكرتها التي تكتب عنها، وسرعان ما تمّحي، لكن الذكريات تبقى راسخة في عمق الذات، فتربط رمز الرمال كثيرا بلفظة (لست حزينة)، لتنفي عنها الحزن إذ تشير من خلال رمز "الرمل" أنها لا تقف على حزن قديم، فالرمل وإن كان حكاية المساء ووجعا للقلب، إلا أنه في الأخير سيصبح باردا في المساء، لا ينبض بعنوان الحياة، وتكرر الحديث عن "الرمل" في نماذج أخرى من نفس القصيدة[1]:

لست حزينة

ولكنّي

أتابعُ أثرا على الرّمل

وأسأل حبّاته-المتناثرة-

هل كانَ حبّاً؟.

وفي هذا النص الشعري تتوجه الشاعرة بالخطاب إلى الرمل مسائلة حباته المتناثرة هنا وهناك هل يا ترى كان حبا حقيقيا أم كان سرابا؟، وهي بهذا تجعل من الرمال رمزا للذاكرة التي تمر عليها حوادث لكنها تزول، مثلها مثل الكتابة على الرمل، فالرمل لا يخلد ذكرى أثناء الكتابة عليه، فبمجرد هبوب ريح خفيفة يمّحي ذلك الأثر.

[1] -الديوان، ص20.

لنقف عند أبرز القصائد التي وظفت الشاعرة فيها رمز **"الرمل"** بكثرة مخاطبة إياه بشكل مباشر قصيدة **"حضور"** إذ تقول في ثناياها[1]:

سلامٌ

على

الرّملِ

يعرفُ سرّ الحكاية

ويعرف لون العيونِ التي نامت على سفحٍ

من دموع

سلام

على

الرّمل

يعرف لون الصّباح

ويرسمُ في الأفق بحّة ريحٍ صديقة.

سلامٌ

على

الرّملِ

[1] -الديوان، ص28-30.

يعرف وجهَ القصيدة..

ويغفرُلها وجع الغيابْ.

وها هي الشاعرة مرة أخرى تخاطب الرمل وتبعث له بالسلام، وهنا نرى الرمل صار الرفيق الذي يعرف سرّ الحكاية، ويعرف لون العيون وقت التألم والبكاء، ويعرف وجه القصيدة حين الولادة، فالرمل ذلك الذي يحفظ السر ولا يمكن أن يبوح بالحكاية، وهو الملجأ في وقت البكاء، وهو الذي يعرف ولا يفصح.

وعليه؛ فيكون رمز الرمل من أبرز الرموز تكرارا في ديوان "نرد" والذي يحيل إلى الذاكرة والأنا الصديقة الذي تعرف ما جرى ولا تخبر، إذ تحاول الشاعرة من خلال هذا التوظيف أن تعطي للقصيدة سمة الإيحاء والإشارة لتجد المتلقي يفتش عن فهم أعمق للمعنى ولأجل هذا كانت قصيدة النثر تحتكم إلى لغة الإيحاء بدل المباشرة.

ب-**ورقة صفراء:** استعملت الشاعرة **"فائزة أحمد خمقاني"** رمز الورقة الصفراء في مواطن متنوعة من ديوانها **"نرد"** نذكر منها: تقول الشاعرة من قصيدة **"وجه فاتن لحزن قديم"**[1]:

لست حزينة

ولكن قلبي غادَرْ

يلاحقُ ورقة صفراء تاهتْ...

يمسكُ زوادة التّرقّبِ

يتّكئ على عصا الدّمعِ.

[1] -الديوان، ص12-13

من خلال هذه الأسطر الشعرية يتجلى لنا أن الشاعرة تبعث برسالة للمتلقي بأن قلبها لم يقف عند قصة قديمة، بل ذهب يبحث عن ورقة صفراء تاهت في وسط الرياح، فالورقة الصفراء التي تسقط من الشجرة لها دلالة على بداية علامات الموت وذهاب روح الحياة منها، لتبدأ الرياح باللعب بها، وقلب الشاعرة لم يبرح مكانه بل أخذ بالجري وراء ورقة صفراء يابسة باحثا عن أي أمل.

وتقول أيضا موظفة رمز **" الورقة الصفراء"**[1]:

لست حزينة

ولكن قلبي غادر

يلاحقُ ورقةً صفراءَ فتّتتها يدُ الخيبة

سحبتها من غصنٍ ينبضُ فرحا.

نلاحظ من خلال عرض هذه النماذج الشعرية أن المبدعة حينما تريد أن تأتي برمز الورقة الصفراء تنفي عنها الحزن بقولها المكرر(لست حزينة)، وكأنها تدفع عن نفسها اتهام القارئ لها بالحزن حينما تقول بأن قلبها يبحث أو يلاحق (ورقة صفراء يابسة فتتها يد الخيبة)- على حدّ قولها-

إنّ توظيف رمز **"الورقة الصفراء"** له دلالات متعددة في نصوص الشاعرة وأبرز تلك الدلالات أن قلب الشاعرة يلاحق تلك الورقة اليابسة والتي ترمز لذكريات قديمة مر عليها الزمن لكنها تحمل معاني كبيرة في قلبها حتى وإن فتتها يد الخيبات والخذلان إلا أن قلبها يريد الحصول على تلك الورقة الصفراء.

[1] -الديوان، ص14.

ج-الصمت:

نلاحظ في ديوان **"نرد"** أن الشاعرة كررت كثيرا من استعمال رمز "الصمت " في مجموعة من قصائدها، نورد بعض النماذج الشعرية على النحو الآتي:

تقول الشاعرة في قصيدة **"مقام الغياب"**[1]:

كان عليك أن ترقصي الوقت كلّه.

كان عليكِ

أن تمتدّي

إلى الأعلى

كشعلةٍ تُحارب الصّمت

بلهيب الحضور.

إن دلالة رمز **"الصمت** " هنا تشير إلى ذلك الكبت والانطواء الذي يأتي بعد تجرع الخيبات، فالشاعرة في هذا النص تخاطب ذاتها في نص حواري داخلي، تسعى من خلاله إلى الدفع بنفسها إلى الخروج من هذه الحالة وأن تستمتع بنبض الحياة وعنوانها وأن تحارب ذلك الصمت بالحضور القوي.

وفي مقطع آخر نجد الشاعرة توظف رمز "الصمت " ساردا لنا أثر الآخر في تحريك الصمت؛ تقول[2]:

يشهق صوتك في روحي...

[1] -الديوان، ص48.

[2] -الديوان، ص51.

فيرتجف الصّمت

يرتبكُ خطوَه الهادئ.

يتلمّس حواف الدّهشة

ويغيبْ.

تجعل الشاعرة من الصمت هنا خائفا مرتعبا مرتبك الخطى لمجرد سماع صوت الآخر في روحها، من خلال ذلك يمكننا في قراءة تأويلية أن نستنتج أن صوت الآخر يبعث في روحها الحياة فيغادر الصمت المطبق عليها مرتعدا مبتعدا.

ومن خلال هذا كله؛ نستنتج أن رمز الصمت في نصوص الديوان تحيل إلى دلالة معينة بأنه يرمز حالة من الكآبة والألم الداخلي والذي لا يصاحبه صوت خارج معبر عن تلك الحالة، وبهذا تعيش صاحبة النص حالة شعورية مدمرة داخليا، لا يمكنها الخروج منها إلا إذا قاومته بالحضور والتحدي والنسيان.

د-الغابة:

استعملت الشّاعرة **"فايزة أحمد خمقاني"** في بعض من قصائدها رمز "الغابة"، ومنها قولها[1]:

لست حزينة

ولكنّي أرعى غابة صغيرة

غابتي التي لم يزرها أحدْ

مثقلة بوعدِك

[1] -الديوان، ص18.

بالوعد الذي ما قيل إلا ليُنكثْ.

توظف الشاعرة رمز الغابة في هذا المقطع الشعري في دلالة على حياتها الشخصية والتي وصفتها بأنها صغيرة وأنها لم يزرها أحد بمعنى أنها لم تعطي الفرصة للآخرين في الدخول إلى عوالمها الداخلية، تنتظر الوعد الذي قدّمه الشخص الذي تنتظره، فهي مثقلة بذلك الوعد لا طاقة له بوعود الآخرين.

وبعد أن وصفت غابتها بأنها صغيرة ها هي الشاعرة تعيد الحديث عن غابة أخرى لكنها لم تنسبها إليها، تقول في ذلك [1]:

علقت أعصابي في غابة موحشة

فنهشتها أشباح الليل

كلما التهم وحشٌ جزءا مني

أضيءَ مكانه قنديلٌ صغير.

في آخر العمر لم تعد الغابة موحشة

كل المارين بعدي اجتازوها بسلام.

الشاعرة في هذا النص تتحدث عن الغابة بأنها كانت موحشة إذ علقت أعصابها على تلك الغابة فأصبحت الوحوش تنهش كل جزء منها حتى اعتادت على تلك الغابة فألفتها الغابة وألفتْ هي الغابة، بعدما أصبحت الغابة غير موحشة.

ويمكن تأويل ما سبق على أن الشاعرة تقر أن في بداية عمرها كانت الحياة العاطفية جديدة بالنسبة لها فكل ينهش جزءا من أعصابها إلى أن صارت معتادة على الخيبات والوعود هاوية حتى صارت تلك الغابة أليفة بالنسبة لها.

[1] -الديوان، ص59-60.

من خلال ما سبق؛ نلاحظ توظيف الشاعرة لجملة من الرموز بتكرارات متفاوتة، وهذا يدل على اعتماد الشاعرة اللغة الإيحائية في العديد من قصائدها وهذا أساس ارتكاز قصيدة النثر التي تعتمد النثر تعبيرا، وتأخذ من الشعر اللّغة الإيحائية غير المباشرة، وقد أجادت الشاعرة إلى حدّ كبير- كما جاء في عرضنا للمقاطع الشعرية- في توظيف الرموز والصور الحسية بشكل يليق بشاعرة مقتدرة خبرت الحرف وامتطت صهوته.

الخـاتمـة

الخـاتمـة

خاتمة:

يحسن بنا في نهاية هذه الدراسة الحديث عن جملة من النتائج والملاحظات، وهذا في إطار عملية تلخيص ما جاء في **"دراسة الصورة الشعرية في قصيدة النثر العربية–ديوان نرد لفايزة أحمد خمقاني نموذجا":**

إنّ قصيدة النثر نوع أدبي مختلف عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى، وليس بجنس هجين مركب من جنسين مختلفين، بل له أصالة واضحة، تكمن في كونه يتمتع بروح شعرية رهيفة، تعتمد على الإيحاءات والرموز وتجعل من لغة النثر ديدنا لها من ناحية النظام اللغوي، يتمتع بهيكل ونظام له قوانينه الخاصة تميزه عن باقي الأنواع الفنية الأخرى. وتعتبر الصورة الشعرية فيه تعبيرا ذهنيا عن مشهد منظور بالعين المجردة مجسدا حالة المبدع النفسية وقتها، لتكون بهذا رسما باللغة لنموذج إنساني وطبيعي داخل حدود حادث محسوس.

إن المتأمل في قصائد النثر داخل ديوان **"نرد"** يرى أنّ الشاعرة في المقام الأول اتكأت على الاستعارة المكنية بالدرجة الأولى ثم بعدها بالتوالي تأتي الصور التشبيهية، لتغيب الاستعارة التصريحية عن جو الحضور داخل القصائد، مما يدفعنا للقول أن الشاعرة تعمدت الكتابة بالتكنية وضرب الأمثال بالتشبيهات خاصة التمثيلية منها، بعيدا عن الصور التصريحية التي تجعل من القصيدة النثرية تفقد جوهرها المبني على الإيحاء والإشارة.

أما الحديث عن الرموز في بداية الدراسة يجعلنا نتكلم عن جملة من الرموز التي تكررت بتواتر متفاوت داخل المدونة مما أعطى للنصوص بريقا وشعرية خاصة، ذلك أنّ استعمال مجموعة من الرموز المكررة يجعل من قراءة قصائد والغوص في عوالمها أملا في اكتشاف المخبوء أمرا غاية في الجمالية والشعرية المضخمة عند الشاعرة "فايزة أحمد خمقاني"، إذ نجد كثرة استعمال الرموز وحضورها بقوة في أغلب القصائد إن لم نقل كلها كرمزي الرمال

والصمت المكرر بكثرة في أعمالها داخل الديوان والذي يعود على الشاعرة وتجربتها الشعرية بتأويلات عديدة.

كما يمثّل حضور الصور الحسية حضورا متراوحا ما بين الصور البصرية واللمسية، فقد ركزت الشاعرة على حاسة البصر واللمس واللذين يجعلان من القارئ ينجذب نحو النص محاولا التفاعل معه بإيجابية.

أخيرا لا يسعني غير التنويه بتميّز هذه التجربة الشعرية، التي تحتاج إلى قراءة أخرى من حيث التشكيل البصري، حيث يتميّز الديوان يتنوّع بصري لافت يحفّز على معالجته، وهو أفق بحث أفتحه أمام القارئ تنويها بهذا الديوان.

قائمة المصادر والمراجع

*/ القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

مصدر الدراسة:

1. فايزة أحمد خمقاني، ديوان نرد، ط1، دار كلاما للنشر والتوزيع، قالمة، الجزائر، 2022.

المراجع:

2. ابن سنان الخفاجي سر الفصاحة المتعال الصعيدي، القاهرة، مصر، (د ط) 1953م .
3. ابن منظور، لسان العرب مادة (ر،م،ز) تح: عبد الله علي الكبير، هاشم محمد الشاذلي دار المعارف، النيل القاهرة، ط 1991.
4. أبو هلال العسكري ،كتاب الصناعتين ،تح:مفيد قميحة ،ط2،بيروت،لبنان،دار الكتب العلمية ،سنة 1404هـ-1984م.
5. الجاحظ: الحيوان، تح: وشرع عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1996 م، ج1.
6. الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، دار الجيل للنشر ،ج4، بيروت ، لبنان .
7. الخطيب القزويني ،الإيضاح في علوم البلاغة .
8. السكاكي ، مفتاح العلوم ، المطبعة الأدبية ، القاهرة ،سنة 1317هـ
9. الفيروز آبادي ، القاموس المحيط، تح محمد نعيم العرقسوسي، لبنان، ط8، 2005.
10. بلغيث عبد الرزاق ، الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي ، ماجستير ، جامعة الجزائر ، 2009.
11. جلال الدين محمد القزويني ،شرح التلخيص في علوم البلاغة ، شرح محمد هاشم دوديري،دار الجيل ، بيروت ، ط2،سنة 1982.
12. رحمان غركان ،نظم البيان العربي ،دار الرافي للدراسات والتجربة و النشر ،ط1،د.
13. سعود مريم، الصورة المدينة في شعر العميان، رسالة دكتوراه، الجزائر ، 2012، ص 222.

14.عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة، بيروت، 1978م.

15.عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربي , ط3، 2006.

16.قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجة ، مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ،ط1 ،1398.

17.محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 2001م.

18.محمد فتوح أحمد الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ،مصر ، ط1984،3م.

19.يحي بن حمزة العلوي ،الطراز،ط1، ضبط و تدقيق :عبد السلام هارون ،دار الكتب العلمية،بيروت.

20.ابن رشيق القيرواني، العمدة، تح: محي الدين عبد الحميد، ج 1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 5، 1981م.

21.ابن منظور: لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، مادة (ص.و.ر)، د.ت، 2.

22.أبو هلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو فضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، طاء واحد، 1952.

23.بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 105.

24.جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، دار الثقافة ،القاهرة ،1974م.

25.صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب.

26.عبد القادر رباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، دار العلم ، الرياض ، ط1 ، 1405هـ.

27.مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، لبنان، ط2، 1984.

28.مجمع اللغة العربية ، المعجم الوجيز ، طباعة خاصة بوزارة التربية و التعليم ، سنة 2004.

29.محمد احمد قاسم ومحي الدين ديب ،ط1،سنة 2003.

30.-نسيمة بوصالح ، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الجزائر، د-ط، 2000.

31.-نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، مرجع سابق، ص: 90

32.صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1988.

33.ابن رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده ،تح:محمد عبد الحميد،دار الجيل للنشر و التوزيع ،ج1،ط5،سنة 1981.

34.أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2001م، . أدونيس، في قصيدة النشر مجلة شعر"، بيروت، لبنان، ع 14، ص 18

35.أصف عبد الله الحداثة الشعرية وقصيدة النثر، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، سوريا، ع 343، 1999م.

36.أنسي الحاج، مقدمة (لن)، بيروت، لبنان، ط2، 1982م.

37.الجاحظ ، الحيوان ، تح:عبد السلام هارون ، المجمع العلمي العربي الإسلامي ، بيروت، لبنان، ط2، سنة 1388هـ.

38.جون كوهين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش دار غريب، القاهرة، مصر، ط. 4، 2000.

39. سوزان برداره، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مقاس، دار المأمون، بغداد، العراق، ط1، 1993م.

40.شريف رزق المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في شعر ما خارج الوزن، مجلة نزوى ع 15، يوليو 1998م.

41.عبد الوارث عبد المنعم: من صحائف النقد الأدبي الحديث، دار الطباعة المحمدية درب الأتراك بالأزهر، القاهرة، ط1، 1989، ص 282-287.

42.على جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري دراسة القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، ط1، 1990م .

43.فرحان بدري الحربي، سيمياء الحداثة في قصيدة النشر، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، جامعة بابل، العراق،2008.

44.قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح عيسى ميخائيل سابا، المكتبة البوليسية، لبنان، د.ط، 1958م.

45.قطب: التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، 1995.

46.محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكرة مصر، ط1، 1989م.