الجمهوريــة الجزائريــة الديمقراطيــة الشعبيــة

وزارة التعليـم العالـي والبحث العلمـي

جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم-

كلية الأدب العربي و الفنون

قسم الأدب العربي

مذكـرة التخـرج لـنيل شهـادة الماستر في الأدب العربي

تخصص أدب قديم

الموسومة بـ:

الصورة الشعرية غزليات بشارين برد

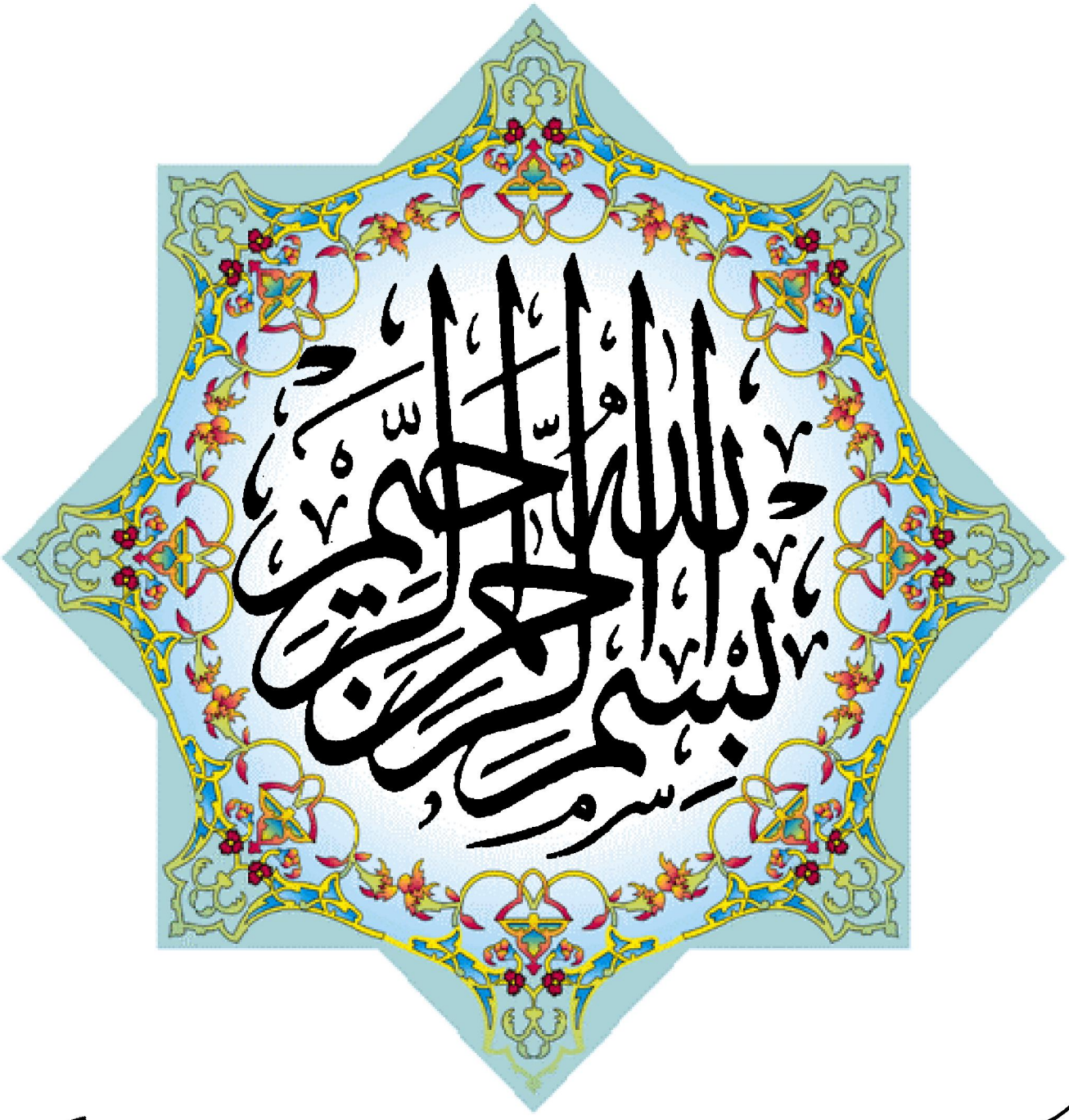
إعداد الطّالبة:

- حمودي شريفة
- فتاح سميرة

إشراف الأستاذ المحترم:

خطاب محمد

السنة الجامعية: 2018/ 2019


بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

" الحمد لله الذي أعاننا على إنجاز هذا المجهود" .

أولا وقبل كل شيء نحمد الله عزَّ وجل على عونه لنا،

وأمرنا بسلطان علمه، على جميع نعمه،

كما نشكر والدنيا حفظهما الله، وأطال في عمريهما،

ثم نتقدم بالشكر والتقدير إلى أستاذنا المشرف: خطاب محمد لعنايته الخالصة

وما قدّمه لنا من توجيهات قيمة

لإخراج المذكرة في صيغتها النهائية.

وإلا كل أساتذة كلية الآداب والفنون.

الإهـــداء

قال الله تعالى:

" وقَضَى رَبُّكَ أَلاَ تَعْبُدُوا إِلاَّ إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا".

إلى من أعزّهما الله ورفع من قدرهما في هذه الحياة من أفاضا علينا،

من حنانهما حتى إرتوينا،

إلى من لهم علينا

فضل سنظل ندين لهما به، من بارك مسارنا التعليمي في الصدق والوفاء.

إلى من شاركونا الحياة بأفراحها وأحزانها أخواتنا الأعزاء.

إلى جميع الأهل والأقارب لعائلة فتاح وعائلة حمودي.

إلى كل من علّمنا حرفا أساتذتنا الكرام الذين ساهموا في نجاحنا,

ونخص بالذكر الأستاذ الفاضل : **"خطاب محمد"**

وإلى جميع طلبة كلية الآداب والفنون خاصة دفعة 2018م/2019

فتاح سميرة

حمودي شريفة

مقدمة

مقدمة :

كان الشعر ديوان العرب وما يزال، كمّا يعد الشعر وهيج الروح والتعبير عن كينونة الإنسان ومصيره، فهو ليس فقط تعبيراً بسيطا أو سطحياً عن التجربة بل يتجاوز ذلك إلى تصوير التجربة بكل دقة، مستعينا في ذلك باتساع مخيلته وقوة لغته، لينتج صورة شعرية قوية وموحية ومؤثرة باستطاعتها الكشف عن جوانب خفية في تجربته الشعرية كما أن الصورة تعكس مستوى الشاعر وقدراته النفسية والأدبية.

فقد شاع بين دارسي الأدب قدماء ومحدثين أن بشار بن برد من الشعراء المتغزلين في العصر العباسي، وضموا إسمه إلى قائمتهم فهو في مجونة كأبي نواس ووالليه ابن الحباب وربيعة الرقي، لا يميزون بين غزلهم الفاحش وغزلهم العفيف.

ولعل من بين الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع ومعالجته والبحث فيه، هو اتساع مفهوم الصورة الشعرية وتنوعها وتشابكها من النقد القديم إلى النقد الحديث، وكذا أهمية الصورة الشعرية في رفع قيمة الشعر والسّمو به عالياً وتبيان درجة تأثيره في الأخر.

وارتأينا أن نطرح إشكالية بحثنا هذا كما يلي: ما مفهوم الصورة الشعرية؟ وفيما تكمن أهميتها؟ وكيف تجلت في غزليات بشار؟

وكسائر البحوث الأكاديمية تطلّبَ منّا تقسيم هذا الطرح على النحو الأتي :

مقدمة :التعرف على موضوع البحث وأسباب اختياره متبوعة بإشكالية.

مدخل : تطرقنا فيه إلى معالجة مفاهيم أولية حول الموضوع. ثم تلاه فصلان، فصل نظري بعنوان: مفهوم الصورة الشعرية بين القديم والحديث، والذي أدرجنا ضمنه الصورة في النقد القديم، من خلال عناصرها وخصائصها، وأيضا عند الدارسين المحدثين مع ذكر أهميتها عندهم، أما في نهاية الفصل تحدثنا عن أنواع الصورة الشعرية. وأخر تطبيقي بعنوان الصورة عند بشار بن برد، وتضمن نبذة عن حياته، وبعدها تجليات الصورة الشعرية في

غزلياته، وكيف صوّر المرأة بمصدر نور وعلاقة ذلك بعماه، وفي نهاية تناولنا القصة الشعرية والصورة المركبة عنده.

ثم أتممنا بحثنا بخاتمة ذكرنا فيها أهم وأبرز النتائج التي خرجنا بها من هذه الدراسة.

وقد ركزنا في بحثنا على المنهج التحليلي وذلك لما وقفنا عليه من نماذج شعرية لبشار بن برد في تحليل ودراسة.

فأعتمدنا في بحثنا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها : كتاب لسان العرب"لابن منظور"، الصناعتين"لأبو هلال العسكري، الصورة الفنية والنقدية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب"لجابر عصفور".

والصورة الشعرية في شعر علي الجارم لإبراهيم أمين الزرزموني، فهي مراجع غنية ومفيدة للغاية.

كما لا يخلو أي بحث من صعوبات تقف في طريق الباحث تعيق سيره لعل أهمها عمق الموضوع وتشعبه وصعوبة الإلمام بكل جوانبه، بالإضافة إلى الضغط الذي يتعرض إليه الطالب أثناء الأيام الأخيرة من الدراسة وما شاهدته الجامعات الجزائرية في هذه السنة من اضطرابات وعراقيل.

وأخيرا نحمد الله سبحانه وتعالى الذي منحنا الإرادة والصبر لإنجاز هذا البحث وحقق لنا هذه الأمنية العلمية، كما نتقدم ببالغ الشكر والعرفان إلى الأستاذ المشرف الدكتور «خطاب محمد». ونتمنى أن يكون بحثنا قد أضاف شيئا جديدا ومهما للمكتبة الجزائرية,كما نتمنى أن يتكفل الباحثون آخرون بمواطن النقص في البحث.

تنتظم الصورة في مفهومها العام بوصفها تركيبة عقلية، تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة والتصور والخيال أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع، وهي بذلك لا تظهر «على أنها تمثل المكان المقيس بل المكان النفسي»، لأنها في جوهرها تمثل تركيبة عقلية وعاطفية وانفعالية في لحظة من الزمن تعبر عن تجربة ما تعبيرا تشكيليا[1] .

على هذا الأساس يمكننا أن نعد «الصورة هي البؤرة التي تنطلق منها خيوط التشكيل الشعري»، ولا يمكن لهذا التشكيل أن يأخذ وضعه الشعري المتين من دون اكتمال حلقة هذا النسيج على أفضل ما يكون، وبذلك يجب النظر على الصورة الشعرية على اختلاف أشكالها وأنماطها وأنواعها « أخطر أدوات الشاعر بلا منازع »، بحيث لا يمكننا أن نتصور وجود قصيدة من دون وجود صورة، أو مجموعة صور شعرية، وبحسب طبيعة كل قصيدة وتجربتها .

إن الصورة الشعرية التي هي أهم أشكال الصورة في وسائل التعبير الأدبي، يتم إنجازها حين تتخطى حدود الأشياء وتكمن في عصب النفس محاولة القيض الشعري على حقائق الأشياء المستترة في أعماق النفس، مما يدل على كونها تحظى بـ «أهمية كبرى في التجربة ذاتها».[2]

تمثل الصورة الشعرية في حساسيتها التعبيرية الجوهر الدقيق للغة المميتة الكاملة لشكل التجربة ومضمونها ورؤيتها[3]، وعلى هذا فإنها تمتلك «قدرة تماثل الحلم الذي يعيد المرء فيه التوازن بين الممكن واللاممكن»، ويصنع معادلة بين المرئي والمتخيل.

تتمظهر الصورة الشعرية في القصيدة من خلال النظر إلى أن لها فلسفة جمالية مختلفة، وخاصة فأبرز ما فيها "الحيوية"، وذلك راجع إلى أنها تتكون تكونا عضويا، ومن ثم تقوم بنقل الفكرة الشعرية، التي انفعل بها الشاعر إلى جمهور القراء عبر هذه الحيوية وهذا التكون العضوي لها[4].

---

[1] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة و دار الثقافة، بيروت، د ط ، د ت، ص 66.

[2] سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، 1432-2011، ص 73.

[3] ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تح: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر والترجمة القاهرة، د ط، د ت ص 309- 311.

[4] رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، منشاة المعارف بالإسكندرية، د ط، 1979، ص 26.

ولعل أهم ما في نظام تكوين الصورة الشعرية إنها تظهر في القصيدة «كنوع من التناسق الدينامي أو التوافق الجدلي بين المعنى والرمز»[1]، وهو ما يؤلف التشكيل الشعري الحامل للصورة الشعرية .

إن هذه الصورة التي تتخلل بنية التجربة الشعرية منتشرة عادة في اتجاهين متناغمين: اتجاه الدلالة المعنوية واتجاه الفاعلية على مستوى النفس، مستوى الإشارة، لما بين أشياء العالم والذات الإنسانية من فعل واستجابة وتنافر وتعاطف، بحيث تنجح في التعبير عن هذه الحساسية الإشكالية عبر الدلالات المنبعثة من الداخل والخارج.

على هذا الأساس يمكننا أن نصف الصورة الشعرية في معناها التواصلي الدلالي بأنها «عبارة عن تفاعل ونشاط بين المعاني».

ليعمل هذا التفاعل والنشاط في سياق مهم من سياقاته على تحويل الحقائق الخاصة بالشاعر إلى حقائق عامة تهم جمهور المتلقين[2].

تعتمد الصورة الشعرية في تركيبتها الفنية على ما يصطلح عليه بـ «القوة المحركة»، للدوال وهي تمضي باتجاه التكويت والضرورة الشعرية الفعالة داخل حدود الصورة، بحيث تعتمد في تشكيل أنموذجها على الحاسة المجردة من كل قيد ووظيفتها جحود الواقع، وموضوع الفن فيها مبني على أساس تقويض العالم وهدمه وصياغته فنيا من جديد[3].

تتكون الصورة الشعرية إذن من خلال العمل على استنفار كينونته الأشياء ليبني الشاعر فيها عملا متحد الأجزاء، تكون فيه الصورة فضاء ملونا لقوة الخيال الخلاقة، وهي تتوغل في الأجزاء والتفاصيل والرؤى والأشكال لتعبر عن جوهر الصورة.

إن الصورة الشعرية تجعل إدراك الأشياء بالنسبة لنا كمتلقين ممكنا ويسيرا وطبيعيا، ولا سيما حين تسهم الصورة في خلق مركبات جديدة من المعاني تقوم في حساسيتها التعبيرية العاطفية والرومانسية على «قوة الانفعال داخل نسق متحد منسجم» يعبر عن حقيقة النجاح التشكيلي لبناء الصورة الشعرية في القصيدة[4] .

---

[1] عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1984، ص 262.

[2] محمود الربيعي، في نقد الشعر، دار المعارف، بمصر، ط 3، 1975،ص 41.

[3] الن تيت، دراسات في النقد، ترجمة: عبد الرحمان يافي، دار المعارف، بيروت، ط 2، 1980، ص 40 .

[4] عبد القادر الرباعي، الصورة في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة، العدد 204، دمشق 1979، ص 27.

تفيد القصيدة في تشكيل صورتها من كل الإمكانات الفنية المتاحة سواء كان ذلك في مجال الفنون القولية الكتابية[1]، أم الفنون الجميلة بوصفهما مصدرين مركزيين من مصادر الشاعر الثقافية التي تسهم في خلق الصورة.

وبهذا تتحول الصورة إلى «عملية فنية مركبة يشحذ فيها الشاعر كل طاقاته من ذهنية ونفسية وتعبيرية، ثم يستخدم هذه الطاقات في تقديم صورة فنية لمشاعره الثابتة المرتكزة حول موضوع معين، وهذه الصورة نتيجة لتأمل عميق وليست نتيجة لفورة إحساس مؤقت»[2]، على النحو الذي تكون فيه الصورة الشعرية عنصرا أساسا من عناصر التواصل والتمثيل بين القصيدة التي تمثل تجربة الشاعر وهويته الفنية، وبين الملتقى الذي يسعى إلى فهم طبيعة الصورة الشعرية ليدرك مقولة القصيدة ويتدخل أجواءها وتفاصيل لوحتها.

القصيدة الحديثة تحاول وتسعى دائما بواسطة تقديم بناء متميز من الصور أن تقوم بهذا الدور التأثيري في مجال التلقين إما عن طريق الشكل التراكمي أي حشد الصور وترتيبها على نحو يذكرنا بالمونتاج السينمائي التقطيع، أو بواسطة الشكل التكاملي المتوازن أي الشكل الذي يهتم بوجود نوع من المنطق السببي الترابطي في العلاقات بين مختلف عناصر العمل الفني يقنع الملتقي ويلفت انتباهه ويغريه بالمتابعة والتواصل.[3].

أولا : مفهوم الصورة الشعرية :

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

فابن فارس في مطلع حديثه عن الصورة يقول: الصاد والواو والراء كلمات كثيرة متباينة الأصول، وليس هذا الباب باب قياس ولا اشتقاق له[4].

[1] محسن طيمش، دير الملاك، دار الرشيد للنشر بغداد، د ط، د ت، ص 257.
[2] المرجع السابق، محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص 95.
[3] خلدون الشمعة، الشمس والعنقاء، دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق، دمشق، د ط، 1974، ص 32.
[4] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج 3، دار الفكر للطباعة والتوزيع، مصر، ط2، 1969، ص 319.

جاء في لسان العرب: الصورة في الشكل، والجمع صور، وصِور، وقد صوره فتصوره، وتصورت الشيء توهمت صورته، فتوصور لي والتصاوير والتماثيل [1].

ومهما تكون طبيعة أصول واشتقاقات هذه الكلمة، فالمتفق عليه أن لفظة "صورة"، اسم مصدر من فعل رباعي، وورد مصدره قياسيا لصيغة تصوير وفعله يفيد التأثير في الشيء والشيء يتقبل التأثير إذ أقيل في اللغة (وقد صوره فتصور).

ولكي تتضح لنا معاني المادة ومفاهيمها المتنوعة والمختلفة، علينا بالبحث عن معنى فعلها الثلاثي حيث وردت صيغة الفعل الماضي الثلاثي للمادة أجوف، عينه في الماضي ألف وفي المضارع ياء، ودار في معناه، ومدلوله إحدى أخوات كان بمعنى يفيد التحول والتغيير فيقال: «صار الماء ثلجا أي تغير من حالة السائلة إلى حالته الصلبة وتغير من شكل إلى شكل أو هيئة أخرى» [2].

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

المعنى الأوّل:

يقول "ابن سيدة" صاحب معجم المحكم والمحيط الأعظم: «الصورة في الشكل والجمع (صُور- وصِور- وصَور) بضم الصاد وكسره وفتحه، و الشكل في هذا المعنى يقتصر على ظاهر الشيء من غير التوغل للكشف عن لبه وجوهرة[3].

ومثال ذلك ما نقله "الجوهري" صاحب معجم الصحاح عن الكلبي في قوله تعالى: {يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ فَتَأْتُونَ أَفْوَاجاً}[4]، ويقال هو جمع صورة : مثل بسر وبسرة أي ينفخ في صور الموتى.

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج 7، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط 3، مادة(ص و ر)، ص 438.
[2] كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي 1887، ص 8.
[3] ابن سيدة، المحكم والمحيط الأعظم، معهد المخطوطات الجامعية للدول العربية، ج 1، 1388 هـ /1958 م، ص 380.
[4] سورة النبأ، الآية 18.

المعنى الثاني :

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

وبديهي أن هذا المعنى يمثل الإنسان كله، ذلك لأنه الوجه جزء يدل مجازاً على الجسم الحي جميعه، وفي يقينها أن هذا المعنى للصورة قد حررنا من الإنزواء في حد ظاهر الشيء والإنحباس في قشرته، ويجعلها دالة على الجسم والرّوح، فالبسط لمدلول الصورة في نظر الذين يرونها دالة على ألفاظ النص ومعناه ومؤدية عن شكله ومضمونه معاً [1].

ب-مدلول الصورة في القرآن الكريم و الأحاديث :

وردت مادة (ص و ر) في آيات الذكر الحكيم ستة مرات، مرتين بصيغة الماضي وهما : (صَوَّرَكُمْ) في قوله تعالى :{اللهُ الذِي جَعَلَ لَكُمُ الأَرْضَ قَرَاراً والسمَاءَ بِنَاءً وَصَوّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُورَكُمْ وَرَزَقُكُمْ مِنْ الطيبَاتِ ذَالِكُمُ اللهُ رَبكُمْ فَتَبَارَكَ اللهُ رَبَّ العَالَمِينَ}[2].

-(صَوَّرْنَاكُمْ) في قوله تعالى: {وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلاَئِكَةِ اُسْجُدُوا لآدَمَ فَسَجَدُوا إِلاَّ اِبْلِيسَ لَمْ يَكُنْ مِّنَ السَّاجِدِينَ}[3].

مرة بصيغة المضارع (يُصَوِّرُكُمْ) في قوله تعالى: {هُوَ الذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لاَ الَهَ إِلاَّ هُوَ العَزِيزُ الحَكِيمُ}[4]، وفي هذا دلالة على أن التصوير يكون بمعنى الإيجاد على صفة معينة أو نوع معين.

- ومرة بصيغة الفاعل (المصَوِّرُ) في قوله تعالى:{هُوَ اللهُ الخَالِقُ البَارِئُ المُصَوِّرُ لَهُ الأَسْمَاءُ الحُسْنَى يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَهُوَ اَلْعَزِيزُ اَلْحَكِيمْ}[5] كلمة المصور الموجود على الصفة التي يريد.

- ومرة بصيغة الجمع (صَورَكُمْ)، ومرة بصورة المفرد لقوله تعالى: {فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ }[6].

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

---

[1] المرجع السابق، كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص 20.
[2] سورة غافر، الآية 64.
[3] سورة الأعراف، الآية 11.
[4] سورة آل عمران، الآية 06.
[5] سورة الحشر، الآية 24.
[6] سورة الانفطار، الآية 08.

ووردت أحاديث عن النبي صلى الله عليه وسلم اشتملت على معاني الصورة والتصوير منها ما رواه أبي العباس رضي الله عنه أن النبي المصطفى عليه السلام قال : "من صور صورة في الدنيا كلف يوم القيامة أن ينفخ فيها الروح وليس بنافخ"[1].

هكذا فإن مادة (ص و ر) زودت المعجم اللغوي بمدلول يتسع في طبيعته ووسيلته وموضوعه وغاياته كل الاتساع.

ومن هنا فقد صارت هذه المادة منبتاً لمصطلح في الدراسات النقدية العربية الأصلية.

ج-المفهوم الاصطلاحي للصورة :

تعد الصورة الشعرية ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي، فهي تمثل جوهر الشعر، وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته والتعبير عن واقعه، ويعتبر« مفهوم الصورة الشعرية» من المفاهيم النقدية المعقدة، شديدة الاضطراب، وذلك لتشعب دلالاته الفنية.

وفي مجال الأدب تستخدم الصورة الفنية Imager؛ لتشير إلى الصور التي تولدها اللغة في الذهن، بحيث تشير الكلمات أو العبارات إما إلى تجارب حبرها المتلقى من قبل، أو إلى انطباعات حسية فحسب[2].

وتجمع الدراسات النقدية الحديثة، على اختلاف أرائها على أن «الصورة» بالمفهوم الفني لها تعني: «أية هيئة تشيرها الكلمات الشعرية بالذهن، شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن».

وتلعب الصورة الشعرية دورا هاماً في بناء الشعر، إذ أن : «الصورة تبقى أداته الأولى والأساسية، تفرق عصرا عن عصر، وتيارا عن تيار، وشاعرا عن شاعر، وتظهر أصالة الخالق، وتدل على قيمته، وترمز إلى عبقريته وشخصيته، بل وتحمل خصوصيته وفرديته، لأنها الأداة الوحيدة، التي ينقل بها تجربته....»[3].

[1] صحيح البخاري، دار الكتب العلمية، بيروت، 1415 هـ، ص 733.
[2] على الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب القاهرة، ط 1، 2003، ص 20.
[3] عبد القادر أحمد رباعي، الصورة الفنية عند أبي تمام، مكتبة الكيتاني، اربد، ط 2، 1995، ص 65.

الوظيفة الشعرية للصورة :

أ- الصورة خلق جديد للغة :

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

تتحرر اللفظة في الشعر من قيود المعنى المعجمي لتصبح فقط رهينة الأصوات الموسيقية التي تتألف في تركيبها, وعندما تمسها الصورة تحررها من علاقتها النحوية القواعدية لتدفعها في علاقات جديدة لا تأخذ بعين الاعتبار إلا المستلزمات الموسيقية الخفية للعبارة[1].

تنفخ الصورة حياة جديدة في الكلمة، فتبعثها من عالم الأموات حيث كانت مدفونة ومكثفة بمعانيها الاصطلاحية خلال قرون من الزمن، «فتردها الصورة إلى الطفولة، وتسكنها المفاجأة والدهشة وتقر مدلولاتها من الجوامد فرار ذوات النجاح تتجه اللفظة بعد ذلك، وبعد أن تكون قد تحررت من كل أعباء الماضي، نحو المنطلق اللانهائي، فتكسب عدداً لا متناهيا من المعاني والدلالات ولكن دون أن تكون رهينة أي معنى بمفرده» تصبح نقطة انطلاق للنفس وليس نقطة وصول للعقل فلا يطمئن هذا الأخير إلى بلوغ أبعادها.

وهكذا تنجذب اللفظة التي تحررها الصورة نحو ألفاظ أخرى خضعت هي بدورها للمصير نفسه، فتدخل كلها في عملية تحالف وتألف مفاجئة صادقة. لتشكل مجتمعة لغة صورية، أو لغة بكر تنشأ من اللفظة ولكنها تقود إلى ما هو أبعد منها بكثير، هذا هو سحر الصورة الشعرية وسرها، لأن الشاعر[2] في النتيجة لا يضيف ألفاظا جديدة إلى اللغة، وإنما ينحصر قاموسه بالألفاظ المعروفة من كل الناس المستهلكة أحيانا كثيرة من جراء الاستعمال الدائم وهذا دليل على كيميائية الصورة يقفل ريقيردي «الألفاظ هي لكل الناس، وعلى الشاعر أن يخلق منها ما لم يتمكن غيره من خلقه».

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

---

[1] عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، دار الرائد بيروت، لبنان 1982، ص 330.

[2] صبحي السبتاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، لبنان، 1986،ص 30-31.

تفجر الصورة الشعرية اللغة من الداخل، وتقطع الخط المستقيم الذي يخطه الكلام العادي بين المرسل والمرسل إليه، ويضطرب بالتالي المفهوم المعجمي للغة كوظيفية تعبيرية عن الفكرة، وكوسيلية تواصل بين البشر تتجسد من خلال الكلام والكتابة.

وأينما تحل الصورة «تظهر طريقة جديدة للتعامل مع اللغة لأنها تحولها عن نهجها الدلالي العادي وتزيد على قدرتها الدلالية خاصة الإيحاء»[1].

ب- الصورة تميز الشعر عن النثر :

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

والدافع إلى اعتماد هذا التقسيم الشائع في كتب النقد الحديث في الغرب كما في النقد العربي الحديث، يعود إلى أن الصورة الشعرية التي هي موضوع دراستنا، تظهر في الكتابة الفنية يقطع النظر عن التقسيم التقليدي للنثر والشعر، من هنا نعتبر أن الكلام أو الكتابة، ترتكز إما على الصورة، ويكون لنا الشعر أو الكتابة الفنية وإما على التعبير المعياري، ويكون لنا النثر أو الكتابة العلمية.[2]

تنحصر قدرة الجملة في الكتابة المعيارية أو النثر على تعيين، بينما تختص في الكتابة الفنية أو الإنحرافية وبالتالي في الشعر بقدرتها على الإيحاء، وكل معنى معين هو محدود، بينما كل ما هو إيحائي لا محدود ومطلق، ولا ينحصر بزمان أو بمكان[3].

ج- الصورة عماد الشعر الأول :

الشعر يكتسب أهميته ودوره ومعناه من الصورة الشعرية لأنها هي التي تعطي الألفاظ المؤلفة للغة، قدرتها الإيحائية في الدلالة فتظهر القصيدة التي تتألف من كلمات لا تثير إلى

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية والنقدية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط 3، 1992، ص 332.

[2] محمد علي الكندي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة، بيروت، لبنان، 2003، ص 47.

[3] صبحي السبتاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، لبنان، 1986 ، ص 30-31.

معنى واحد، مسطحة، ولا تؤثر كقصيدة، بينما الكلمات التي مستها الصورة تغدو ينبوعا لا ينصب بالإمكانيات الدلالية والصوتية.

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

الشعر = النثر + (أ) + (ب) + (ج).

النثر = الشعر – (أ + ب + ج).

الرمز (أ) (ب) (ج) هي الميزات الخاصة التي تتميز بها اللغة الشعرية وهي الوزن والقافية والصورة الشعرية، ونلاحظ في الوقت نفسه ثبات الصورة وتقديمها على سواها في كل الكلام على الشعر الحديث وهذا ما دفع "كايو" إلى القول: في الشعر الحديث أصبحت القصيدة أضحية في سبيل الصورة»[2].

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

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مطبعة بريل، لندن، 1956، ص 53.
[2] المرجع السابق، صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ، ص 32.

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

فن الغزل :

قال الجاحظ: «العشق اسم لمفاضل عن المحبة، كما أن الشرف اسم لما جاوز الجود». العشق خفي أن يرى، وجلي أن يخفي فهو كامن ككمون النار في الحجر إن قدحته وأرى، وإن تركته توارى، وقيل: أول العشق النظر وأول الحريق الشرر، وكان العشاق فيما مضى يشق الرجل برفع حبيبته والمرأة تشق رداء حبيبها ويقولون: إذا لم يفعلان ذلك، علاض البغض بينهما[1].

لقي الغزل عناية كبيرة عند الأدباء المحبين على مر العصور، وخاصة عند الشعراء منهم، فهو أولى المتأدبين للإبداع في هذا الميدان الرحب الجميل، ليصبوا فيه عواطفهم المتأججة، ويسجلوا خواطرهم الحاملة، ويتغنون بفتوحاتهم ومغامراتهم في عالم المرأة. ولم يكن الغزل حكرا لشاعر دون شاعر، بل كان فنا مطروقا من جميع الشعراء، ومازال، تغنوا به جميعا على اختلاف تناولهم، واختلاف عصورهم، فاتخذوا منه فاتحة شهية لما يريدون قوله، وحلية وزينة لقصائدهم، ووسيلة جذب لإلتفاف الناس حول شعرهم، فتغنى به الرجال والنساء، ورفعوا من شأن قائله، نظرا للفعل السحري، الذي يتركه الغزل في نفوس السامعين والقارئين، «والمعروف عند أئمة الأدب وأهل اللسان أن الغزل النسيب هو مدح الأعضاء الظاهرة من المحبوب، أو ذكر أيام الوصل والهجر»[2].

[1] عيسى إبراهيم السعدي، جماليات الشعر العربي على مر العصور، شعراء الواحدة أبيات وبصمات الغزل – الحكم – الرثاء، دار المعتز للنشر والتوزيع، 2009 م- 1429 هـ – الأردن، عمان، ص 197.

[2] الإمام اللغوي، السيد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، المطبعة الخيرية المنشأة بجمالية مصر، 1306 هـ، مادة غزل، ص 43

غزل بشار بن برد:

كان بشار بن برد ضريرا، دميما وقد استطاع أن ينهض بالشعر العباسي حتى عدَّ زعيم المجددين العباسيين، وقد احتل الغزل بديوانه مكانة كبيرة، لا يضارعه فيها سوى المدح والهجاء، وقد كان الهجاء والغزل من أقرب الفنون الشعرية إليه [1].

ويراد بالغزل لدى بشار, ذلك الشعر الذي تعلق بالمرأة على وجه العموم، «ولعلّ الغزل، والغزل المكشوف على وجه الخصوص من أشد الفنون التصاقا بشخصية بشار المتحررة، بل لعله كان من أكبرها أثرا في حوادث حياته»[2]، فهو الذي جلب عليه غضب واصل بن عطاء، فهتفت به المعتزلة، وأخرجوه منفياً من البصرة، كما كان من الأمور التي جلبت عليه غضب المهدي، فأهدر حياته، بعد إنذار ووعيد، لكن التهديد والوعيد لا يجديان معه، وهو المتشبث برأيه، النازع إلى الثورة والعصيان، فلم «يزده الإنكار عليه إلا إيغالا وتصميما مع تقدمه في السن وغلبة الشيخوخة عليه، لأن الغزل- في حقيقة الأمر– قطعة من نفسه، بل يُعد– كالهجاء– أبرز العناصر التي تتألف منها شخصيته الأدبية»، ولكن شكاً ينتاب قارئ غزليات بشار، ويتسائل في نفسه، كيف يكون لبشار كل هذا الغرام، وهو ضعيف الثروة، أعمى، بل كريه العمى، ليس إلا استحسان[3] صورته من سبيل؟، وقد أحس بشار ذلك وردَّ بأن عاهة العمى لم تقف حائلا، يمنعه عن المرأة، وعن حبها، والتغزل بها، إيمانا منه بأن الحب مجلة القلب لا العين، وأن الأذن قد تقوم مقام العين، فالأذن تعشق قبل العين أحيانا، والسمع يكفيك غيبة البصر، فقد كان بشارا على درجة عالية من الحساسية تجاه المرأة، حتى أنه كان أشد رغبة في الاتصال بها، والاستراحة إليها، والاستماع والاستمتاع بحديثها، وتنسم عبير عطرها الذي تتطيب به، لذا لا عجب لغزليات بشار «فقد أخذ عنده الحس مكان الخيال، وأغراه فقد البصر باستحضار ما فاته من المحسوسات، التي لا يقنع بها المبصرون»[4]، و قد وصل شغف بشار بحديث المرأة إلى «أنه كان يسمع منه و يرى في وقت معاً، وأنه كان يشرك فيه حاستين بحظ حاسة واحدة، ويصغي إليه أصواتاً

[1] أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، دار صعب، بيروت، د ت، ج 3، ص 20.
[2] جودة أمين، عن التاريخ الأدبي في العصر العباسي، دار الثقافة العربية، القاهرة،1990، ص117.
[3] عبد الباسط محمود، الغزل في شعر بشار بن برد، دراسة أسلوبية، ديوان بشار بن برد، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، د ط، 2005 ،ص 14.
[4] عباس محمود العقاد، مراجعات في الآداب والفنون، الإعمال الشعرية الكاملة، م 25، الأدب والنقد [2]، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1403 هـ، 1983 م، ص 526.

مسموعة، ثم يتصوره ألواناً منظورة، فيها الصفراء والحمراء، وأصباغ المطارف والأزهار والثمار»[1].

[1] إبراهيم عبد القادر المازني، أعلام الإسلام، بشار بن برد، مطبوعات دار الشعب، القاهرة، د ط، 1971 م، ص 79.

الفصل الاول

تمهيد:

الصورة مصطلح نقدي حديث، بدأ يطبق على شعرنا قديمه وحديثه، وبدا يؤثر في الدراسات النقدية والأدبية، ويغير كثيرا من الأفكار التقليدية حول القيم الفنية للشعر العربي[1].

للصورة الشعرية مناهجها المتعددة، وأساليبها المختلفة، ونحن نراها عند الشعراء في تناولهم لأغراضهم الشعرية، غير أن استخدامها تختلف من شاعر لأخر. فصورة الأطلال مثلا يشترك فيها الشعراء جميعا، شعراء العصر الجاهلي، وكذلك صورة المرأة والحيوان والطبيعة وغيرها، فكل شاعر يرتب صوره بعناصر جديدة ومن هنا يكون التباين في استخدامها، وعلى ذلك فهي تختلف وتتفرد من شاعر لآخر رغم تأثرهم بمؤثرات واحدة ووجودهم في بيئة يشتركون في مقوماتها جميعا، ويمارسون عاداتها وتقاليدها، وهي تتأثر أيضا نتيجة لتنقل شاعر في الأمصار المختلفة حيث تظهر أثار الحضارات التي اطلع عليها وتعايش معها، ومن ثم يكون تلون الأساليب، وتنوع الألفاظ، ووضوح التفاعل في الصورة[2].

أولا: الصورة في النقد القديم .

على الرغم من أن الصورة الشعرية مصطلح حديث انتقل إلى النقد العربي عن طريق التأثر بالمذاهب الغربية، خاصة المذهب الرومانسي الذي يركز كثيرا على جانب التصوير في الشعر، فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح القديم، يرجع إلى بدايات الوعي للخصائص النوعية للفن الأدبي، إلا أننا لا نجد المصطلح بتلك الصياغة الحديثة في تراثنا[3].

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

---

[1] عيسى إبراهيم السعدي، جماليات، الشعر العربي على مر العصور، دار المعتز، 2009 م– 1429 هـ، ص 139.
[2] خالد الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية، د ط، د ت، ص 29.
[3] كامل حسن البصير، بناء الصورة الشعرية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987 ،ص 539 .

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

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

يقول جابر عصفور: « على أن ما بذلته من جهد في هذا السبيل يقصد دراسة الصورة في النقد القديم، جعلني اقتنع اقتناعا عميقا بأن قضية الصورة في الموروث العربي مشكلة جوهرية- تحتاج إلى دراسة واحدة فحسب- بل العديد[1]، من الدراسات الدقيقة المتخصصة».

وبذلك نجد أن دراسة الصورة ترسخت في هذا التراث العربي مبحثا متكاملا صدر عن الفكر العربي في تمثل الشعر نشاطا اجتماعيا، وصناعة ماهرة وحلل عناصر الشعر ووازن بينه وبين التصوير، ثم حلل بناء الصورة بالإشارة إلى مادتها وما يقع في هذه المادة من نقش وتزيين وأشار إلى مصادرها في الذهن ومدى تأثيرها في المتلقي[2].

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

---

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

[2] المرجع نفسه، إبراهيم أمين الزرزمون، الصورة الشعرية في شعر علي الجارم، ص 21 .

ومن أبرز الصور القديمة كما يقول الجاحظ (200 هـ) : ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنَّما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيح وجنس من التصوير[1].

نفهم من هذا أن الجاحظ كان قادرا على تحديد ما يريده فالشعر – عنده – صناعة ونوع من النسيح المترابط، وجنس من الأجناس الشعرية القائمة على التصوير.

ويبدو أنه يقصد بالتصوير صياغة الألفاظ، صياغة صادقة تهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسياً، وتشكيله على نحو صوري، أو تصويري، لذا يعد التصوير الجاحظي خطوة نحو التحديد الدلالي لمصطلح الصورة.

ومن هنا فقد عالج نقدنا القديم كما يظهر في مقولة الجاحظ السابقة – قضية الصورة الشعرية حسب ظروفه التاريخية والحضارية – فقد راح نقادنا القدامى من منطق تكديس الأتباع يحيطون عالم الشعر بهالة من الطقوس المبهة المشربة بروح العداء للجديد، والمستوحاة من العرف القبلي ذي النزعة المتطرفة في فهم شعائر الحياة فأحضرت قبل هذه النزوة بعد الدواس الطويل على تقنين الشعر بما سمي بعمود الشعر[2]، والذي يحدده المرزوقي في سبعة مبادئ وهي :

1-شرف المعنى وصحته.

2-جزالة اللفظ واستقامته.

3-الإصابة في الوصف .

4-المقاربة في التشبيه .

---

[1] الجاحظ، الحيوان، تح : عبد السلام هاروت، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، لبنان، ج 3، ط 3، 1969، ص 131 – 132 .

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

5-التحام أجزاء النظم و التئامها على تخير من لذيذ الوزن .

6-مناسبة المستعار منه المستعار له .

7-مشاكله اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما[1].

ونجد قدامة بن جعفر قد حذى حذو الجاحظ حيث قال : «أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيم أحب وآثر من غير أن يخطر على معنى يروم الكلام فيه،إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية والشعر فيه كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها مثل: الخشب للنجارة والفضة للصياغة»[2].

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

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

وهذه العبارات بلا شك توثق عبارات الجاحظ السابقة التي أشارت إلى أن الشعر صناعة و أن هذه المفاهيم المتعددة كانت متوفرة بين يدي التراث العربي الأصيل أصناف العلم والصناعات.[3]

---

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر . د ت، ص 63 – 64

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح ، محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، 1979، ص 65 .

[3] إبراهيم بن عبد الرحمان الغنيم، الصورة الفنية في الشعر، مثال و نقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996، ص 11 .

والمهم أن الصورة طبقاً لتحديد قدامة بن جعفر الوسيلة أو السبيل لتشكيل المادة وصوغها، شأنها في ذلك شأن غيرها من الصناعات ولعلّ ما يهمّنا هو أن ما حدده قدامة من مفهوم للصورة بدأ امتداد للتصوير الجاحظي، فبقي بمنأى عن التغيير، ولم يضف إليه ما يقربه من حدود المصطلح.

والآخر ملائمة معاني الشعر بمبانيه حيث يقول ابن طباطبا:«فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صناعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة متجلية لمحبة السامع والناظر بعقله إليه....يسوي أعضائه وزناً، ويعد أجزائه تأليف ويحسن صورته إصابة[1]. ولقد توقف علماء البلاغة العرب بشكل عام وابن رشيق بشكل خاص، عند وجه بلاغي وجدوا فيه تفوقاً على سواه، هذا الوجه هو من نوع الاستعارة، ولكنه حمل أسماء متعددة في مؤلفاتهم، فكانوا يسمونه أحياناً "الإشارة" وأحيانا أخرى "المماثلة" أو "التمثيل" (من فعل مثل بمعنى شبه مع الدلالة على التشخيص).

يقول ابن رشيق (المتوفي سنة 456 هـ) والإشارة من غرائب الشعر وملحه وبلاغة عجيبة، تدل على بعد المرمى وفرط القدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، الحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحبة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملا، ومعناه بعيد عن ظاهر لفظة[2].

أما أبو هلال العسكري (المتوفي سنة 395هـ)، فيذكر الصورة في كلامه على تحديد البلاغة يقول : « وإذا قلت : بلغ، أفاد ذلك أنه صار إلى حال يؤدي فيها المعاني حق تأديتها في صورة مقبولة»[3]، ثم يعطف على عبارة الصورة المقبولة " قوله : " العبارة المستحسنة " معتبراً أنهما الشرطان الضروريان لنجاح الشكل الشعري، ولكي يظهر دور الصورة في الكتابة الأدبية الجميلة يضيف : « ولا يتكل [الشاعر] فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره

---

[1] كامل حسن البصير، بناء الصورة الشعرية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي 1987 ص 32
إبراهيم طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح : عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 2000 م، ص 95 .

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان . ط 5، 1985، ص 302 .

[3] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين, تح . مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1989 ،ص 14 .

إياه,ولا يغيره ابتداعه له, فيساهل نفسه في تهجين صورته, فيذهب حسنه ويطمس نوره، ويكون فيه أقرب إلى الذم منه إلى الحمد وبالرغم من تأكيد العسكري على دور الصورة في تجميل المعنى أو تهجينه مهما كانت قيمته بحدذاته، فإنه لم يشرح لنا كيف يمكن أن تكون الصورة مقبولة والعبارة مستحسنة وإنما اكتفى بالوصف المجمل دون تفصيل أو تعليل[1].

أ- عناصر الصورة عند القدماء :

نجد هذه العناصر في الوصف المباشر والأشكال البلاغية كالتشبيه، الاستعارة والمجاز المرسل والكناية والخيال، وهذا ما يؤكد قول الأستاذ قاسم الحسني: " على الرغم من أن مصطلح الصورة كان غائباً في شعرنا العربي القديم إلا أن مقاييسه موجودة في النقد لا تخرج في مجملها عن صرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه ومناسبة المستعار له[2]، ونرى هذا جلياً من خلال تعريفهم للشعر، يقول ابن خلدون معرفاً إياه :" الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف".[3]

بينما نجد ابن رشيق يضيف التشبيه حيث قال : " الشعر ما اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع وما سوى ذلك فإن لقائله وصل الوزن "[4].

ومن خلال هذين التعريفين لمفهوم الشعر نلاحظ بأن الصورة عند القدماء محصورة في الاستعارة والتشبيه، وهي بذلك استعملت لدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي للكلمات، وقد ربط عبد القاهر الجرجاني التشبيه والاستعارة بقدرتهما على التصوير أي تجسيد المعنوية في صورة حسية حيث يقول:" وأول ذلك ولاه وأحقه بأن يستوفيه النظر وتيقناه القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة فإن هذه أصول كبيرة كانت جل محاسن

---

[2] المرجع نفسه، أبو هلال العسكري، ص15.

[2] نواري بوحلاسة ، الصورة في الشعر الزياني، مجلة العلوم الإنسانية، العد 10، جامعة منتوري قسنطينة، 1998 ص 68 .

[3] عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، دار الرائد، بيروت، لبنان، 1982، ص 573 .

[4] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، تح : محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل – بيروت، لبنان، ط 5، 1985 م، ص 302 .

الكلام متفرعة عنها وراجعة إليها وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني وأقطار تحيط بها جهاتها"[1].

وقد إهتم الجرجاني بالاستعارة إهتماماً كبيراً، فأعلى من شأنها ورفع من قيمتها إذ عند توظيفها يقف القارئ على معاني مكثفة مجسدة في قوالب لغوية محددة ومن هذا الجانب تأتي خصوبتها و تميزها، فهو يرى بأن الإستعارة "أمد ميداناً وأشد إفتناناً وأوسع سعة وأبعد غواراً وأذهب نجدا من الصياغة وغوراً أن نجمع شعبها وشعوبها وتهدر فنونها ومن خصائصها أنها تعطيه الكثير من المعاني بالسير من اللفظ، وتخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر[2].

وذهب إبن رشيق نفس المذهب، حيث جعل الإستعارة مقياساً ومعياراً تقاس به براعة الشاعر وعبقريته والأفق الأعلى للبلاغة فهي عماد الصورة إذ وظفت توظيفاً حسناً، واضحاً جليا لا غموض فيه، إذ يقول: إنَّمَا أفضل المجازر وأول أبواب البديع، وليس في حل الشعر أعجب منها وهي من محاسن الكلام إذ وقعت موقعها[3] .

غير أن النقاد القدامى كانوا يفضلون التشبيه على الإستعارة ويؤثرون عليها في كثير من المواضع، ولعل ذلك راجع إلى ميل القدامى إلى الوضوح والمباشرة، وفي التشبيه كما يقول أبو هلال العسكري. يذهب المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً ولهذا ما أطبق بجميع المتكلمين من العرب والعجم عليه ولم يستغن أحد منهم عنه وقد جاء من القدماء، وأهل الجاهلية من كلّ جيل ما يستدل به على شرفه وفضله[4].

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

---

[1] عمر الطالب، نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني وعلاقتها بالصورة الشعرية، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد 31، 2000، ص 42 .

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ش، ت، محمد شاكر عبد المنعم خفاجي مكتبة القاهرة، ط 3، 1979 ،ص 15

[3] المرجع نفسه، ابن رشيق، ص308.

[4] أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح.د: مفيد قميحة – دار الكتب العلمية – بيروت، لبنان، 1981، ص 265.

كما يقول ابن الأثير:" إنك إذا مثلتَ الشيء بالشيء فإنما نقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه، وذلك أكد في طرفي الترغيب في شيء أو التنفير منه"[1] .

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

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

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

ب- خصائص الصورة عند القدامى:

تتميز الصورة قديماً بجملة من الخصائص الفنية، غير أنها لا يمكن تعميمها على الشعر العربي لأن لكل شاعر طريقته الخاصة في تشكيل صورة أو خاصية من خصائص تصوير ما، واصطلح عليه النقاد بالحسية، والحسية حسب المفهوم التقليدي تحددها نظرية المحاكاة التمثيلية أو المحاكاة النمطية وكلتاهما محاكاة حرفية، ومنها يفيد الشاعر تمثيل

[1] ابن الأثير، المثل السائر، تح محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ج 1، 1990، ص 378.
[2] فايز الداية, جماليات الأسلوب, الفكر المعاصر, بيروت, لبنان, ط 1, 1990, ص 120.

تجربته الشعرية بالدلالة التي يستعمل فيها هذا المصطلح في الرسم التقليدي، وهكذا فإن الحسية تعني الحرفية العرضية التي لا تمت بصلة إلى عالم النفس[1].

حيث اختلفت طبيعتها من شاعر إلى آخر، فبعضهم كانت الصورة عندهم لا تعدو أن تكون مجرد نقل حرفي للواقع دون ارتباط واضح بعواطف وأحاسيس الشاعر، فهي لا تتعدى حدود الحواس الظاهرة ومن ذلك قول النابغة داليته:

كَانَ رِحْلِي وَقَدْ زَالَ النَهَارَ بِناَ يَوْمَ اَلْجَلِيلَ عَلَى مستأنس وحدِ

مِنْ وحشِ وجرة موشى أكارعهِ طاوي المصير كسيف الصقيل الفردِ

أَسَرَتْ علَيهِ مِنَ اَلْجَوْزَاءِ سَارِيَةٌ تَرْحَى عَلَيْهِ حَامَدْ اَلْبَرْدُ [2].

فالطرف الأول للصورة هو البطن الظاهر لهذا الثور الوحشي الذي يخافه الناس لوحشته، أما الطرف الثاني فهو السيف الحاد إذ أن العلاقة بين طرفي الصورة حسية ومرئية لا تحمل أي دلالة نفسية خاصة وليس ناتجة عن موقف نفسي معين فهي تسجيل أمين لما رآه، هذا يدل على قدرة الشاعر في تصوير المشاهد كما هي مجسدة في الواقع والبعض الأخر رغم إيمانهم بالصورة الحسية في أشعارهم إلا أننا نجد فيه إشارة لملامح نفسية وهذا ما يجسده قول الأعشى :

غراء فرعاء مصقول عوارضهمْ تمشي الهوني كما يمشي الوجي الوحلِ.

كأن مشيتها من بين جارتهاَ مر السحابة لا ريث ولا عجلِ[3].

فالشاعر في هذين البيتين يصف مشية صاحبته الهادئة فلا هي مسرعة ولا هي متثاقلة بطيئة ويصورها لنا في تناقلها من بيت إلى آخر كمشي الفرس في موضع كثرت فيه الطين وصعبت فيه الحركة، وهي مشية المتثاقلة كأنها سحابة عابرة بهدوء غير مسرعة، ونلمح

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

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

[3] السيد فرح، نوادر أمراء الشعراء، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992 ،ص 40.

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

وركب كأن الريح تطلب عندهمْ بها ترغمهن جذبها بالعصائبِ

يغضون أطراف العصي كأنهاَ تخمرم بالأطراف شوك العقارب[1]

ثانيا : **الصورة الشعرية في النقد الحديث ·**

مصطلح الصورة مصطلح نقدي أدبي قديم وحديث في الوقت ذاته، قديم، لأنه يضرب بجذوره إلى أرسطو وإلى كتابه فن الشعر. وحديث، لأنه أصبح الموضوع الأثير لدى أقلام النقاد المعاصرين الذين اختلفوا في طريقة تناول وعرض هذا الموضوع.

والصورة في النقد الحديث، شديدة الارتباط بالخيال فهي مولد نضر لقوة خلاقة هي الخيال[2]، ولهذا إبتدأ الرباعي حديثه حول التصور الحديث للصورة بنظرية الخيال، وعاد إلى الجذور والأصول اليونانية، وأشهر فلاسفتها أفلطون – Aflatoun وأرسطو –

[1] شرح ديوان الفرزدق, شرح إيليا الحاوي, ج 1, منشورات دار الكتاب اللبناني ط 1, 1983 ص 53.
[2] عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، مكتبة الكيتاني – إربد، ط 2، 1995 ،ص. 60.

Arestou، اللذان انشغلا في الكشف عن ماهية الشعر، وتأثيره في النفوس أكثر من انشغالهما في تعميق البحث عن الملكات النوعية التي ابتدعته.

لكن ما يسجل لهما هو وعيهما بخطر الصور في الشعر، وبمدى ما توقضه تلك الصور من مشاعر نفسية عميقة في متلقيها. والى أرسطو – Arestou تحديداً يعود الفضل كما صرحت بذلك سهير القلماوي ووافقها الرباعي- في إتحاد الأسس الأولى للتفكير في ملكة الخيال، وعلى الرغم من أنه لم يذكرها أو يتحدث عنها بوضوح.

وجاء (لونجينوس – Leunginous) ليكمل الطريق، وليكون أول من يصرح بمصالح الخيال و يقسمه إلى قسمين :

1-**خيال الإلياذة** :الذي يستمد عناصره من الواقع.

2-**خيال اللأوديسا** : الذي يستمد عناصره من الخرافات غير الواقعية[1] التي يتضح من خلالها أثر الخيال في الصورة الفنية، وحين يسوق الخيال مقارنة فهي نوع من تصوير الحقيقة عن طريق المشابهة ثم لا تزال تباشر سلطاتها على العقل منذ لحظة إدراكها، وتتوقف هذه المشابهة على التعبير والأثر، أكثر مما تتوقف على السمة الظاهرية والشكل، كما تتوقف على الخصائص الجوهرية الذاتية أكثر مما تتوقف على الصفات العرضية الخارجية، ثم إن الصور يؤثر بعضها في بعض على نسق واحد، والخيال وعي ذو سلطان ثابت الدعائم، لا يهتدي المرء إليه، لأنه يعجز عن الوقوف على عظمته إلا إذا عرفه عن طريق الشعور، يومئذ لا تستطيع قوى أخرى من قوى العقل إن تضعفه أو تفسده أو تنقص منه[2] ثم يعرض الرباعي لجملة من آراء النقاد حول نظرية كوليردج – Koulurdj مثل :" ريتشارد – Ritcharde"، و" جون ديوي – Jeun duoui" وأصحاب " المدرسة الحديثة "(New.Cristism) الذين ينكرون تفسير الرومانتيكين للخيال، ويصفونه بالفرد القاصر

[1] عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار القائدي للطبع والنشر والتوزيع، د ط، د . ت، ص 102.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دارالعودة، بيروت، 1982، ص 412-413.

الذي يعمد اتجاها سيكولوجيا، ثم ينتقل إلى الساحة العربية الحديثة التي تأثرت بالنظارات الأوربية للخيال، ويتوصل من خلال المفاهيم المتعددة للخيال في تلك الدراسات إلى مفهوم عام وشامل للخيال يقول فيه : "قوة ذات نشاط ذهني توجثين القلب والعقل بين الوعي واللاوعي، تثار بحافر عميق، ويصحبها انفعال منطلق ناتج صورا وأشكالا تعتبر عن تجارب متجاذبة متنافرة، لكنها منظمة منسجمة وتؤلف كلاماً منسجماً[1].

ويلتفت الرباعي في تأصيله إلى (هوارس) الذي يعلّي بشكل كبير من الصنعة الشعرية ويؤمن بأن الخيال هو إحدى نفحات الموهبة الفطرية التي منحت للشعراء على وجه خاص، كما وتوقف لدى آراء المذاهب النقدية مقتصراً على الكلاسيكية والرومانسية منها، وكانت الوقفة الأطول عند الرومانسيين وخاصة لدى كوليردج – Koulurdj، صاحب النظرية الأشهر على سلم نظرية الخيال والوهم، الذي قسم الخيال إلى نوعين : خيال أولي وخيال ثانوي، وفرق ما بين الخيال والوهم، وعرف الأول حسب مفهوم الرباعي- بأنه "نشاط عقلي روحي يعمل على جمع أشتات من الصور المستدعاة لغاية المشابهة أو المنافرة، لكنها تنتظر بتأثير قوته، وقوة الانفعال داخل نسق متحد ومنسجم" أما الثاني فهو " قوة ذهنية تستدعي صوراً كثيرة بينها نوع من الترابط ولكن على غير نسق أو نظام. ومن خلال ما سبق يتضح لنا مكانة الخيال التي تفوق كل القوى العقلية الاخرى[2].

ويقول نقلاً عن مصادر غربية حديثة : "إن أفكار «كوليردج – Koulurdj »الواعية لطبيعة الشعر و الخيال مرت دون أن تفهم جيداً في عصره، لكنها أصبحت أفكاراً تقود أكثر القوانين النقدية للأجيال اللاحقة إن لم تكن قائدة لها كلها[3].

ومن أفكار «كوليردج – Koulurdj » التي أصبحت تقود أكثر القوانين النقدية الحديثة إلا صدى متطور لأراء من سبقوه، فالخيال الأولي والثانوي لدى «كوليردج – Koulurdj »

[1] المرجع السابق، عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 85
[2] محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990 ص 7.
[3] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف العلمية القاهرة، د. ت، ص 23.

هما الخيال الإنتاجي والجمالي لدى (كانط – Kanett)، ومفهوم الخيال السابق ما هو إلا تكثيف وإعادة صياغة لآراء (وردز ورث – wordez worth).[1]

أهمية الصورة الفنية في النقد الحديث :

عمق النقد الحديث وظيفة الصورة الفنية و قيمتها في النص الأدبي, فهي وسيلة معبرة مؤثرة موحية تفوق بكثير اللغة التعبيرية المباشرة إنها" تكشف في كثير من الأحوال عن طبيعة التجربة، ويعني هذا أنها ليست إقحاماً على الشعور بل تظل معه وتتطابق داخله"وهي بهذا تكون العلاقة بين الذات المبدعة والموضوع، وبعبارة أخرى فهي كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل " كشف نفسي " للحقائق الإنسانية، هذه الحقائق التي تبقى خفية متوارية عن الأبصار والأذهان فتأتي الصورة الفنية لتجسدها وتخرجها إلى الواقع في شكل فني مثير للانفعال والوجدان، وهنا تكمن قيمة الصورة، فهي تؤدي وظيفة دلالية توحي بالموافقة النفسية التي تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها[2]

ولعل هذا ما جعل (أدونيس – Adounis) يربط بين الصورة الفنية وبين مفهوم" الشعرية"، فالفرق عنده بين الشعر والنثر "ليس في الوزن بل في طريقة استعمال اللغة، فالكلام النثري إعلامي إخباري، والكلام الشعري إيحائي تخييلي يقوم على ما يسميه "بالمجاز التوليدي " المتصق بما يتضمنه من البعد الأسطوري الترمذي الذي يكشف عن الجوانب[3]، الأكثر خفاء في التجربة الإنسانية، و يدفع إلى رؤية العالم بشكل جديد.

مما سبق نرى أن النظرة النقدية الحديثة تتعدى النظرة البلاغية القديمة فيما يتعلق بالصورة، وقد تولدت هذه النظرة نتيجة الفهم الجديد لوظيفة الشعر الذي يرتبط- كما أسلفنا- بالفلسفة الظواهرية التي قطعت كل صلة مع الشعر القديم، وفتحت آفاق الإبداع والخلق.

---

[1] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د ط،2000م،ص 97.

[2] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،د.ط.2005ص 71

[3] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب – دار العودة الإسكندرية - 1981 ص 96.

وهذا الفهم الجديد لوظيفة الشعر هو الذي كان وراء قيام الصورة الفنية على حدود مغايرة " تخولنا افتراض انهدام هوية هذا العنصر أو إخلاف سمته المميزة السابقة, وولادة هوية أو سمة جديدة ", يتأكد ذلك من خلال " خروج التركيب – الصورة في القصيدة الحديثة على ما نص عليه بندان من بنود العمود الشعري العربي[1]، أي الخروج على المقاربة " في التشبيه، وعلى "مناسبة" المستعار منه للمستعار له, بحيث تمكننا القول أن لا مقاربة ولا مناسبة في التركيب-الصورة في القصيدة الحديثة، وهكذا تقوم الصورة على أصول جديدة تناقض تمام المناقضة تلك التي ورثناها منذ قرون "وإذا كان المفهوم القديم قد قصر الصورة على التشبيه والاستعارة بجميع أشكالها فإن المفهوم الجديد يوسع إطارها. فلم تعد الصورة البلاغية هي وصدها المقصودة بالمصطلح, بل قد تخلو الصورة - بالمعنى الحديث- من المجاز أصلا فتكون عبارات حقيقية الاستعمال، ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب"[2].

أنواع الصورة الشعرية :

الصورة الحسية :

تعد الصورة الحسية أظهر أنواع الصور الشعرية وأكثرها حضوراً في المدونة الشعرية، إذ إن الأخيلة التصويرية تكشف لنا عادة عن تشبيهات خارجية تنعش حواسنا على الدوام وتشير البهجة في نفوسنا وهي لا تتعدى حدود الحواس، ولكن الاستعارة تكون أكثر عمقاً في الشعر حيث تلتئم الفكرة أو العاطفة مع الصورة الحسية لتؤلف تشكيلا شعرياً متعاضداً[3].

إن الشاعر في صناعته الفنية الدقيقة للصور الشعرية ((يطابق بين الصور المرئية والصور العقلية حين يزول التوتر النفسي، أما إذا لم يحقق هذا التطابق فسوف يظل يعاني من توتّر))، وبذلك تأتي الصورة الشعرية لتدخل تجربة القصيدة عموماً بوصفها ((نتيجة

[1] الرجع السابق, عبد الحميد هيمة- الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري- ص 73.

[2] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1979، ص 62.

[3] سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، 1432 هـ-2011م، ص77.78.

تأثير كل الحواس وكل الملكات))، على النحو الذي تكون فيه الصورة ذات((أهمية كبرى في إدراكنا الحسي)) ونحن نتلقى الصورة الشعرية داخل القصيدة على هذا الأساس.[1]

إلا أن القصيدة يجب أن لا تقتصر في بنائها الصوري الحسي على الرؤية البصرية المجردة، بل يجب أن تتضافر وتمتزج وتتفاعل بما تعطيه من آفاق وتصورات «الرؤية العقلية»، التي تعكس دلالات وقيماً فنية جديدة يفرزها الحوار المستمر المثمر، والتفاعل الجمالي الحميم والمنتج بين الصورتين«البصرية والذهنية»، من أجل إعطاء زخم فني وجمالي أكبر للنص يرتفع بالقصيدة على اعلي مستوى فني وتعبيري ممكن.

الصورة البصرية«الحسية»تشغل دائما حيزاً كبيراً وواسعاً في القصيدة الجديدة التي أصبحت تعبّر عن مشروع الشاعر في الحياة. وهو لا يبخل في هذا السياق عن أن يصوّر كل ما يشاهده ويلاحظه ويعيشه ويجربه بأسلوب جمالي قابل للتداول والتلقي البصري من جهة المتلقي.

في هذه القصيدة يشير الشاعر محمد مروان إلى شبكة من المظاهر الإنسانية التي تقدمها الصورة البصرية.

ينبوع

وجهك يرويني

حقلٌ من نورٍ

وشذاكِ

جداول عطرٍ[2]

و تنقسم الصورة الحسية إلى :

[1] جمال عبد الملك، مسائل في الإبداع والتصوير، دار التأليف والترجمة والنشر، 1972 ، ص 51.
[2] المرجع السابق، سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة، ص 79.

أ-الصورة البصرية :لا يعني الابتداء بالصورة الشعرية البصرية أنها هي التي تمثل الصورة الحسية، فالمرئي حسي، ولكن الصورة الحسية ليست دائما هي الصورة المرئية[1]، لأنها نتاج لكل الحواس الأخرى، ولكنها تمثل النسبة العليا بين سائر المدركات الحسية فالشاعر يرى ما لا يرى....ومادة(رأى) تثمر صور فنية بصرية[2]، وأهم ما تعتمد عليه الصورة البصرية هو اللون ذلك أنه «أحدُ الصفات الملموسة الأكثر بروزاً في أشياء هذا العالم »، لأن الأشكال والألوان تمثل"وسيلة للشاعر في إحداث التوترات التي تصاب التجربة الشعورية بوصفها مثيرات حسية، ولأن التعبير الحسي وسيلة من وسائل تأثير الصورة، الذي هو هدف كل مبدع في أن يصل إلى المتلقي.

إن استخدام اللون في الشعر العربي أصبح يمثل "إلغاء للنموذج اللوني الموروث انزياحا شاملا عن الدلالة القديمة، لذلك لم تعد الدلالة اللونية حبيسة المعجم والبلاغة الموضوعية. يقول الشاعر :

اللون الأبيض غرنيكاَ

والطفل النائم لا يسهرُ

أحلام العاشق داليةً

تتماهى من ألق المرمرِ

اللون الأخضر غرينكاَ

والعشب الطالع لا يكبرْ[3].

الوردة لا تختار العطرْ.

وتنكر رائحة العنبرْ.

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الشعرية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط, 199 ص 130.

[2] عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحد اثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، 1999 ص 60.

[3] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف القاهرة، مصر، 1981، ص 32.

إن الجملة المهيمنة (أو المفتاح)في الأسطر الشعرية هي السطر الشعري السابع عشر (غرنيكا الرايس بالأحمر)، لأنها إنزاحت عن النسق التعبيري، فقد استمد هذا الإجراء الأسلوبي قيمته من المفاجأة في كسر الرتابة، فكأن اللون الأحمر ليس من طائفة الألوان لتميّزه عنها فقد خلق هذا الانزياح إستثناءً ألغى وظيفة الألوان السابقة وعطّل طبيعتها[1].

ب- الصورة السمعية : تعوّد الدارسون التركيز على حسية الصورة من خلال اقتصارهم على الصورة البصرية، ويعود ذلك إلى أن المدركات البصرية تمثل النسبة العليا بين المدركات الحسية، ولكن الصورة الحسية تتجاوز البصرية ولا تقتصر فقط على إحداهما,ويعد الصوت من العناصر التي تشكل الصورة الشعرية، وحاسّة السمع هي الحاسية الوحيدة التي لا يستطيع الإنسان التحكّم فيها، فهي تعمل ليلاً ونهاراً، بينما المرئيات لا تدرك إلا بتوافر الضوء، ومن هنا يتميز السمع عن البصر[2].

ج-الصورة اللمسية : على الرغم من أهمية حاسة البصر وغلبتها في تشكيل الصورة الشعرية الحسية، إلا أنها لا تستطيع أن تقوم مقام حاسة اللمس، لذلك استعان بها الشعراء في تشكيل صورهم من الزاوية التي لا يستطيع غيرها القيام بها، وهي قليلة مقارنة بالصورة السمعية والبصرية، وتأتي غالباً مختبئة مع الحواس الأخرى، يقول الشاعر :

بقايا الشمس أنثرهَا على صدري قناديلاَ

وهذي الأرض أحملهاَ على كفّي مناديلاَ

شفاه الكفّ أعصرهاَ مدى عشقي مواويلاَ

ومن لحني أصوغ لناَ لك الدنيا أكاليلا[3]

[1] المرجع نفسه، محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري, ص 32.

[2] عبد الله حسين البار، الصورة الفنية في القصيدة الجاهلية، دار حضر موت للدراسات والنشر، اليمن، 2006 ص 95.

[3] عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، منشورات دار المعارف، 1988، ص 18.

يستنبط الشاعر في هذا المقطع ذاته، ويتعمّق في فهم أغوارها وإدراك خفاياها، فبعد أن يصوغ من بقايا الشمس قناديل من الضوء تضيء له الدنيا كمرآة عاكسة للنور، ينتقل إلى السطر الثاني الذي نرصد فيه صورتنا الشعرية المستهدفة، وهي الصورة الشعرية اللمسية :

"وهذي الأرض أحمُلهَا على كفَّى مناديلاَ"[1]

د-الصورة الذوقية :إن مبدأ الاختيار الذي تعتمده الأسلوبية مهم جداً، ذلك أن الشاعر حينما يختار كلمة معينة دون غيرها يعني أنها تبادرت إلى ذهنه مجموعة من الكلمات التي تراكمت عليه، ولكنه رأى في اللفظة التي اختارها القدرة دون غيرها على أداء المعنى المقصود، حتى ولو كان في لحظة الإبداع وخرجت الألفاظ من سلطته، بل إن ذلك أفضل لأنه يمكّن الدارس من مقاربة حقيقية، والشاعر في حالة براءة ساذجة، تلك السذاجة الايجابية التي تعكس[2]، عفوية الإبداع، والتي يتميز من خلالها المبدع عن غير المبدع، وهو ما نعتقده متوفراً في هذه الأسطر الشعرية التي يحس متلقّيها بمرارة، بفعل ما توحي به الأفعال المسهمة في تشكيل الصورة الذوقية.

قريبا من النهرِ

أبصرت شمعةً

وطفلا وآنيتين و دمعةً

وسيدة في الملائمةِ[3]

2-**الصورة الذهنية** :ليس المقصود بالصورة الذهنية المصطلح اللساني المقابل للدال، وإنما المقصود هو الصورة الشعرية العقلية التي تكون عناصرها مستمدة من الموضوعات العقلية المجردة، فهي"نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه له، لأنها تخترق

---

[1] المرجع نفسه، ص 19.

[2] سعيدة قدام، الصورة الشعرية عند الرابطة القلمية في أمريكا الشمالية، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر،2000،1999، ص 55.

[3] المرجع نفسه، سعيدة قدام، الصورة الشعرية عند الرابطة القلمية في أمريكا، ص 56.

الحدود المرئية لتبلغ عمق الأشياء فتكشف عما تعجز عنه الحواس[1]، وهي كذلك نتيجة خيال واسع، لأن الخيال هو القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، لذلك سنتناولها من خلال الصورة الرمزية والصورة الأسطورية، لأن الصورة الشعرية في الشعر الحديث حقّقت طبيعتها عن طريق شكلين من أشكالها هما الرمز والأسطورة، ونتيجة لهذا إرتبطت أنماط الصورة في الشعر الحر بهذين[2]، الشكلين الفنيين في الغالب ذلك أن الخطاب الشعري الحديث أصبح مثقلا بالرموز والأساطير.

أ-الصورة الرمزية: تتعدّد وجوه التعبير الأدبي، ولكن لكل وجه من هذه وجوه خصوصيته وموضعه الذي لا يقوم غيره مقامه، والرمز أحد هذه الوجوه، فهو ليس إلا "وجهاً مقنّعا من وجوه التعبير بالصورة"، وإنما يلجأ المبدع إلى الصورة الرمزية بتوجيه من تجربته الشعورية المطردة التي لا يمكن التعبير عنها إلا بالصورة الرمزية دون غيرها، وقد سميّ الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره[3].

ب-الصورة الشعرية الأسطورية: يلجأ الشاعر إلى وسائط عدة لكي يعبر عن تجربته الشعرية وتزداد هذه الوسائط تأكيداً في الشعر الحديث، ومن هذه الوسائط الأسطورة التي وجد فيها الشعراء ضالتهم باعتبارها من أفضل أشكال الإسقاط بالعودة إلى التاريخ والموروث الشعبي وغيرها، فعودة الشعراء إلى الأسطورة، هو ملمح على الإحساس الجديد بالماضي إحساساً طاغياً، يفسر أزمة الإنسان الحديث في ظل الحضارة العلمية الصاخية وأن استخدام الأسطورة لا يتم عشوائيا مثلما مثل الرمز، وإنما بعد تمثلها وحسن استخدامها لكي لا تبدو ناشزة مصطنعة[4].

تعد الصورة الشعرية في التراث النقدي من أهم القضايا التي واجهت النقاد منذ القديم، وخاصة من حيث تحديد المصطلح وهي بحد ذاتها مشكلة خلقت تضارباً في إدراك المفاهيم

---

[1] علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط 2، 1981 ،ص 28.
[2] صبحي التميمي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، 1986 ، ص 12.
[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط ، 1994 ص 19.
[4] غالي شكوى، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الأفاق الجديدة ط 2، 1978، ص 132.

الحقيقية للألفاظ ولعل من أهم المصطلحات التي شاع ذكرها في مجالات النقد والأدب الحديث والمعاص، مصطلح الصورة الذي برز بمفهومه النقدي في أوروبا في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وعلى الرغم من أن هذا المصطلح حديث في تراثنا، إلا انه رسم طريقه إلى نقدنا الحديث عن طريق التأثر الحاصل بين ثقافتنا العربية والثقافة الغربية.

الفصل الثاني

تمهيد:

أخذت الدراسات النقدية والأدبية الحديثة بدراسة الأدب دراسة دقيقة متأملة، تلغي النظرة التي تجزئ العمل الفني فهي كالكائن الحي في اتصال بعضها بالبعض الأخر.

وقد تعددت الدراسات التي تناولت مصطلح الصورة وبحث فيها أصحابها فيه لغة واصطلاحا ليتسن لهم النظر في انتقال اللغة من معناها العام إلى معناها الخاص الذي استعملت فيه وأدته بدقة ووضوح دون إثارة أي لبس أو غموض في أذهان القراء والسامعين وبيان المناسبة والعلاقة بين المعنيين[1].

ومن بين الشعراء نجد الشاعر العباسي بشار بن برد الذي إغترق من بحر التراث الشعري الكثير، هذا بالإضافة إلى ما إستوعبه من تقاليد ومقومات وأصول فنية، واستطاع أن يطور ويجدد ويزاوج بين التراثة الشعري القديم وما أضافة إليه من عناصر جديدة استمد روافدها من الحضارة التي عاشها[2].

- **بشار بن برد** :هو بشار بن برد يرجوج، وُلد بالبصرة في نهاية القرن الأول للهجرة، وجدّه من سبايا المهلّب بن أبي صفرة، فنشأ هو وابنه بُرد على الرقّ، وحيث أعتقت العقيلية (مالكته) برداً، تحرر بشار ابنه معه، فهو من موالي بني عقيل وهو فارسي الأدب رومي الأم.

ولد أعمى، ولم ير النور أبداً، وكان والدهُ فقيراً فعاش عيشة كفاف وشظف وكان له شقيقان أحدهما أعرج والأخر أبتر اليد[3].

أدبه : له ديوان يضم قسماً من شعره ويدور حول الهجاء والغزل والمدح.

---

[1] الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1980 م ص 5.
[2] مصطفى السيوفي، تاريخ الأدب في العصر العباسي, الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر، 2008م ص 119.

[3] أمين أبو الليل، د : محمد ربيع، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، مؤسسة الوارق للنسر والتوزيع، الأردن، د ط، د ت ،ص 147

الشاعر المجدد :بشار أول المولدين وآخر المتقدمين حفل شعره بالمعاني الجديدة والعادات الحضرية، ونزع منزع الرقّة واللين والخفة والطلاوة والجمال الفني.

بشار شاعر الغزل :الغزل معظم شعر بشار، والعشق عند حقيقة غير ادّعاء، وهو بسبب العشق كيان سَهَارْ وسَهْرٌ مُضْنٍ وإحتراق وموت، وغزله مادّي وعباراته لينة رقيقة موسيقية عذبة، وأن وصف الغرام وأفاتينه هو معظم شعر بشار، وإنه لمن العجب ان يستطيع رجل أعمى مشوه الوجه قبيح الصورة والسريرة وضعف الثروة، من مغازلة النساء حتى يُقبلن عليه هذا الإقبال، ويعاشرنه عشرة المجين[1].

بشار شاعر المدح: يعد أهم غرب وصل بشاراً بالتراث القديم، وذلك بمحافظته الشديدة على نهج السابقين، من حيث الصياغة أو من حيث المنهج الذي سار عليه القدماءأو بل حتى في المعاني والأصالة.

- وهو يتابع القدامى في معانيه إذ نراه في مدح الخلفاء والولاة يلبسهم نفس الشيم الرفيعة التي عرفناها لدى الجاهليين والإسلاميين من كرم ومروءة وشجاعة ونجدة.

- إستطاع ان يستبطن الكثير من المعاني والصور الجديدة إعتماداً على حسه المرهن وذوقه الحضاري المترف.[2]

بشار شاعر الهجاء :

- حب الشهرة وذياع صيت شهرة جرير والفرزدق. ولقد تمنت نفسه اللحاق بجرير لكنه خيب ما كان يتطلع إليه.

- تعصبه الشديد لأصوله ولمن كان يعيش في كنفهم من القيسيين والمضربين أسمه يقول :

إذا ما غضبنا غضبةُ مُضْرِيَةٌ هَتكنا حجاب الشمس أو تمطر الدَّمَا.

[1] حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، لبنان، د ط، 2005م-1426هـ. ص 679، 686.
[2] المرجع السابق :مصطفى ألسيوفي، تاريخ الأدب في العصر العباسي، ص 119،120.

- معارك هجائية حامية الوطيس بينه وبين جماعات من الشعراء يتقدمهم حما دعجرد الذي أعمل فيه لسانه، وأصلاه بناره، واختلاف مضامين الهجاء بينهم بين التهديد والتحقير، وإنتهاك العرض وقذف الزوجات والأخوات والأمهات، وإتهام كل منهما صاحبه بالزندقة.[1]

الصورة في غزليات بشار

إن الخيال الإنساني هو "المبدأ في كل إدراك فعَّال نشيط"[2]، وقد قلل أرسطو من شأنه.

- وإن إعترف بدوره- حين لم يعطه المكانة اللائقة به، ورأى ضرورة وصاية العقل عليه، وجاء النقاد العرب، وأدخلوا الخيال دائرة الصدق والكذب، وإنطلقوا من ذلك ليحدوا من إنطلاقة الشاعر في عالم تخيله وتصاويره الشعرية، فربطوا الخيال بالكذب، وألزموا الشعراء بالواقع. وهكذا إرتبط "التصوير القديم بأرض الواقع، فكان الشاعر محاكياً أكثر منه مبتكراً[3]، لكن تلك النظرة ما لبثت ان تغيرت، وجاء النقد الحديث بنظرة مغايرة لا تقيد الشاعر بحدود معينة، وتعطي له العنان كي يعبر عن نفسه كيفما شاء له التحليق في عالم الخيال. هذا الخيال مرتبط بالعاطفة و"ليس مجرد تصوير أو تذكر اشياء غائبة عن مجال الحس المباشر، وإنما هو حدث معقد ذو عناصر كثيرة، التجربة الأولى فيه ليست الا بذرة تثمر تجارب جديدة كل الجدة، حتى تغدو تلك التجربة الأولى مجرد مناسبة" وعلى هذا فالصورة الأدبية والشعرية خاصة مبنية على الخيال، لانها هي التمثيل النابض لشعور المبدع وإحساساته، هذه الصورة يمكن ان نعرفها بأنها " تلك التعبير اللغوي الذي يتخذ نسقاً معيناً، يستثير في النفس مدركات حسية، مستخدماً في ذلك كل وسائل التأثير الكائنة في اللغة "[4].

وقد كان للنظرية الرومانتيكية في الشعر بعامة أثرها القوي في الحركة النقدية الجديدة.

---

[1] مصطفى ألسيوفي، تاريخ الأدب في العصر العباسي، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر، 2008م ،ص 120،121.

[2] مصطفى عاصف، الصورة الأدبية، مكتبة مصر، 1958م، ص 18.

[3] عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1980م، ص 90.

[4] عبد المطلب زيد، محاضرات في النقد العربي، دار الثقافة العربية، القاهرة، 1989م، ص 90.

- التي ظهرت في العالم العربي- وحمل لواءها العقاد والمازني وميخائيل نعيمة وغيرهم. فقد غيرت النظرة للصورة الشعرية عمّا كانت عليه في البلاغة القديمة، فحررتها، وجعلت منها أداة فنية، لها قيمتها في العمل الأدبي، ولم يعد الاهتمام بالتشبيه-مثلا- قائما على التباعد ما بين طرفيه أو تركيبهما من جزيئات متعددة، دون الالتفات إلى ربطه بالشعور أو الإحساس[1] لا لم يعد بعد ذلك، بل صارت الصورة الأدبية هي الكاشف عن نفس المبدع، ومختلف أحاسيسه بطريقة لا شعورية، وذلك ما حدا ب (إزرا باوند-Izera bownd) إلى أن يقول عن الصورة الأدبية "إنها هي التي أقوم مركباً عاطفياً وعقلياً في لحظة من الزمن....وإنه لخير للمرء أن يقوم صورة واحدة في حياته من أن ينتج أعمالا وافرة غزيرة"، ولا يعني ذلك صرفية الصورة الواحدة، بل يعني الجودة والإتقان والتعبير عن عاطفة المبدع، فالصورة الأدبية كما يقول(كوليردج-Koulurdj). " لا يصبح دلائل على العبقرية إلا بقدر ما يسيطر عليها من شعور قوي، أو ما يبعثه ذلك الشعور القوي من صور أو أفكار مترابطة، لكن ينبغي علينا أن ندرك شيئا مهماً، وهو " إن الأفراد لا يختلفون فيما بينهم في أنماط الصور الجزئية الخاصة التي يولدونها"، نتيجة الاختلاف المنظور، وتعدد الرؤية[2].

وقد كانت الصورة مكوناً له أهميته بشعر بشار كله، أمَّا في غزلياته فقد كانت له خصوصيته، هذه الخصوصية جاءت من خلقة بشار فقد ولد أعمى ولم يرى الحياة قط,فكيف يتسنى له أن يعبر بالصورة؟ ونحن إن كنا نريد الإجابة عن هذا التساؤل فقد سئله شاعرنا- قبلا- فيما يرويه صاحب الأغاني، يقول :"ولد بشار أعمى فما نظر إلى الحياة قط، وكان يشبه الأشياء بعضها ببعض في شعره، فيأتي بما لا يقدر البصراء لأن يأتوا بمثله، فقيل له، يوماً وقد أنشد قوله :

[1] شفيع السيد، التعبير البياني، رؤية بلاغية نقدية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3، 1989م، ص 30، ص 163.
[2] ريتشارد، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة،1963م، ص 175.

كأَنَّ مَثَارَ النَقْع رُؤُوسِنَا وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كواكُبُهْ[1].

ما قال أحد أحسن من هذا التشبيه، فمن أين لك هذا ولم تر الدنيا قط ولا شيئا فيها، فقال :إن عدم النظر يقوي ذكاء القلب، ويقطع عنه الشغل بما ينظر اليه من الأشياء، فيتوفر حسه، وتذكو قريحته، ثمَّ أنشدهم قوله :

عُميتُ جَنيناً وَالذكاءُ من الغمى فجئتُ عَجِيبَ الظَنِّ للعِلم موئِلاَ

وَغاضَ ضَيَاءُ العَيْنِ للعِلْمِ رَافداً بِقَلْبٍ إِذَا مَا ضَيَّعَ الناسُ حَصَّلا

وَشعرٍ كنورِ الرَّوضِ لاءمتُ بينه بقولٍ إذا مَا أحزن الشعر أسْهَلاَ[2].

لقد تنبه بشار إلى ما يرمي سائله، وما كان يعتدي به النقد قديما، وهو الحسية والارتباك بالواقع، ذلك الارتباط الذي يحتاج إلى بصر، وبشار فاقد البصر، فكيف له أن يعبر بالصورة دون نظر إلى ما يصور؟ فأجابه إجابة فيها قدر كبير من الصحة، ففقد البصر[3].

قوى إدراك القلب لديه، فقام مقام البصر في التصوير، ولا شك انه – فقد انتمى للمعتزلة فترة من حياته – رد سائله ردا منطقيا أقنعه، فليس البصر وحده وسيلة التصوير، فهناك غيره، وغير الصور البصرية، فالصورة ليست بهذا التضييق، "وقد ذهب فريق من علماء النفس والجمال المحدثين المشتغلين بالنقد الأدبي إلى التوسع في مفهومها، وتجاوزوا بها الإدراك البصري إلى كل المدركات الحسية، ورأوا أنها استحضار العقل أو التوليد العقلي Mental Reproduction . بما سبق إدراكه بالحواس، وليس بالضرورة أن يكون ذلك المدرك مرئيا Visuel فتدخل مدركات الحواس الأخرى, من المسموعات والمشمومات والمذوقات والملموسات"[4]، وعلى هذا فبشار وان كان فاقد النظر وما تراه العين، فما زال أمامه الكثير، فالخيال الشعري– فيما يعتمد– لن يتوقف عند حد الرؤية البصرية، بل انه

[1] أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، دار صعب بيروت، ج 3، د ت، ص 22،23.
[2] المرجع السابق، شفيع السيد، التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، ص 28، 29
[3] د :عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع والإعلام، عمان الأردن،1983م، ص 176 .
[4] المرجع السابق، عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص 176 .

"تركيب سحري و مزيج عجيب، يعتمد على ما تختزنه الذاكرة، و ما تراه العين، وما يتنسمه الأنف، أو يتذوقه الفم، أو تحسه الأنامل أو تسمعه الأذن، هو ربط بين هذه جميعا، وبقدر ما تقدم الذاكرة من مختزنها من رد فعلها تجاه الأشياء يكون الخيال قويا، يؤدي انفعال الشاعر وإحساسه "فعاهة العمى لن تقف حائلا أمام تصوير بشار الشعري، ومن ثم فأمامه أمران[1].

- أَسَاورُ الهمّ تحت الليل مُجتنحاً قَدْ شفّني قمَرٌ في السِّتر مَحْجُوب.

- قَمَرُ المَجَرَّةِ لا يَنِي قمراً يزورُكَ في المراقِدْ

قَمَرُ الليل قد سَرَى في قرفل يتصدَّى لي فأهلا بالقَمَرْ[2].

أو يصورها في موضع واحد بالشمس والقمر، وتأخذ أبرز صفات جمال كل منهما، يقول:

هي كالشمسِ في الجَلاءِ وكالبَدِ ر إِذَا اقَنَعَتْ عَليها الرِّدَاء

قَمَرُ الليلَ إِذَا مَا إِ نتقبَتْ وَهِي كالشمس إِذَا لَمْ تَنْتَقِبْ

أو يصورها بالمصباح مثل :

خَوَدٌ إِذَا جنحَ الظلامُ فإنها تَكْفِي الأَوانِس فَقْدةَ المِصبَاحِ

وَكَيْفَ لا يَصْبُو إِلَى غَادَةٍ تَكْفِيكَ فِي الظلماءِ مِصبَاحَا[3]

فالدكتور "رجاء عيد" يرى في تصوير بشار لمحبوبته بالشمس، وتفوقها عليها أحيانا تمحكاً فكرياً، وتمحكاً ذهنياً، لا طائل وراءه، فحين عقد بشار شبهاً بين محبوبته والشمس، وأراد أن يشعرنا بتفوق صاحبته، فجعلها تصطاد الناظرين، وجعل ذلك مزية لها على الشمس لا تشعر إلا أن الرجل يعقد مقارنات خارجية لا تتعدى السطح.

---

[1] د :عبد الباسط محمود، الغزل فيشعر بشار بن برد، دراسة أسلوبية ديوان بشار بن برد، دار طيبة للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، ص336.

2 ج3 ص 47 - ص 260.

[3] ديوان بشار بن برد، ج 1، ص 220.

وترى عليه طه بدر في رسالتها عن فن الاستعارة في شعر بشار: أنه إستعارة الشمس لمحبوبته، "ومن الواضح انه إستعارة علواً ورفعة وسمواً، لا حسناً أو بهاءاً أو إشراقاً، فلم تكن عاهتة لتسمح له بأن يدرك الجمال.[1]

الأول :حواسه الأخرى.....

الثاني : المخزون التصويري الكبير الذي وصل إليه سماعاً، إمّا عن طريق نشأته بين فصحاء بني عقي، وتعلقه بشعراء بأعينهم، وتأثره بهم إلى الحد الذي نرى فيه طابعهم وبصماتهم على شعره، وإمَّا عن طريق البيئة التي يعيش فيها، وما بها من مؤثرات وشخوص[2].

- **تصوير بشار للمرأة بمصدر نور وعلاقة ذلك بعماه** :

غالباً ما كان بشار يصور محبوبته بالشمس، مثل :

كالشمسِ إنْ بَرَقَتْ مَجَاسِدُهَا تحكي لنا اليَاقُوتَ وَالذهَبَا.

أَنْتِ يا نَفْسُ أنيبي آبَتِ الشمسُ فَأوبي.

لاَ بَلْ هِيَ الشمس أتِيحَتْ لَنَا وَسْوَاسَ هَمٍّ, زَعَمَ الناسِبِ.

صُورَةَ الشمسِ في قِنَاعِ فَتَاةٍ عَرَضَتْ لي فليسَ لبي بلبٍّ[3].

فَجَاءَتْ ثقالَ الرِّدْفِ مهضومة الحشَا وكالشَّمْسِ تُلْفَى إِلَى أخواتِ[4].

فَلَهوْتُ وَالظَّلْمَاءُ جَاثمةٌ بالشمس إلا أنها جَسَدُ.

---

[1] رجاء عيد، المذهب البديعي في الشعر والنقد، منشأة المعارف بالإسكندرية، د ت، ص 70.
[2] المرجع السابق، د، عبد الباسط محمود، الغزل في شعر بشار بن برد، ص 107، 108.

[3] ديوان بشار بن برد، ج 1، ت : الشيخ : محمد الطاهر بن عاشور، نشر الشركة التونسية للتوزيع، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1976 ص 201, 245, 289.
[4] ج 2، ص 289.

بل ويجعلها أحياناً تتفوق جمالاً على الشمس يقول :

كَأنَّها الشمس قد فاقت مَحَاسِنُهَا مَحَاسِنَ الشمس إذ تبد ولأسفارِ

الشمس تدنو ولاتصطاد ناضرها ولو بَدَتْ هي صَادَتْ كُلَّ نظارِ[1].

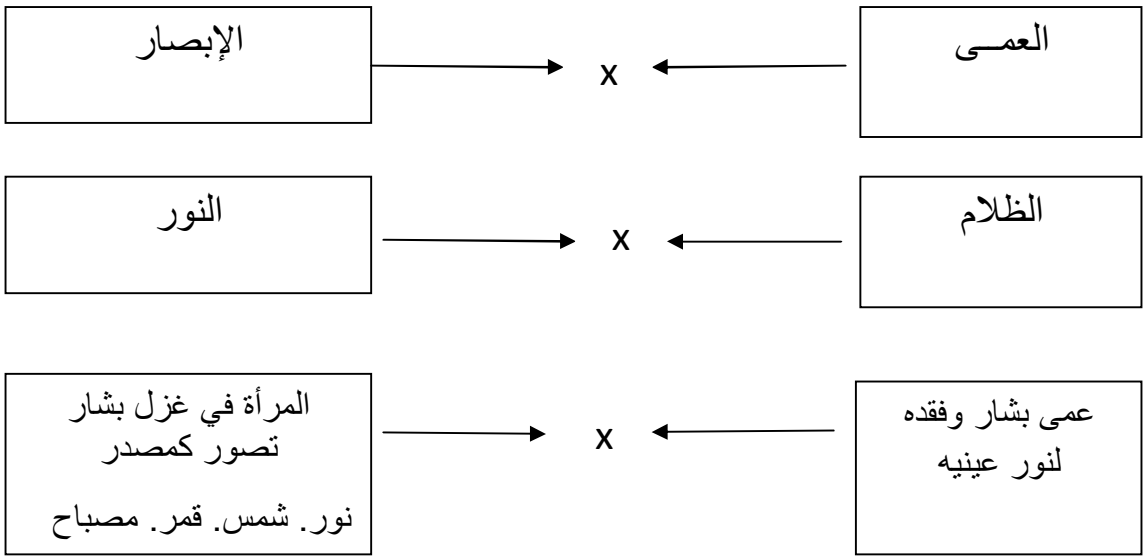
أو يصورها بالقمر، مثل: والحسن، لكنه يعلم بعدها وعلوها، لكننا لا نرى في تصوير بشار لمحبوبته بالشمس ما يراه الدكتور "رجاء عيد"، فلم يكن ذلك تمحكاً فكرياً وتمحلا ذهنياً، بل تلك هي النظرة الشعرية ورؤية الشاعر لمحبوبته، فهو صورها بالشمس جمالاً ورفعة وسمواً وعلواً، بل إنه حين أراد أن يعلي قدرها على الشمس، ويجعلها تتفوق عليها، لم يكن ذلك إلا مبالغة غير ممنوعة عليه، فله أن يعلي قدر حبيبته كيفما شاء وشاءت له رؤيته الشعرية أن يلحق في عالم التصوير الشعري.

كما أن "علية طه بدر" حين ترى انه إستعار الشمس لمحبوبته رفعة وسمواً لا حسناً أو بهاءً، لأنه عاهته لا تسمح له بأن يدرك جمالها، بل يعلم بعدها وعلوها فقط، نرى أن رؤيتها في حاجة لإعادة نظر، فلم لا يستطيع أن يدرك بشار جمال الشمس؟ إلا يستطيع أن يدرك جمالها من دفئها الذي يحسه، أو من كلام الشعراء السابقين عليهأ أو من حيث الناس الذين يعيش بينهم. إن بشاراً حين إستعار الشمس لمحبوبته إستعارها جمالاً وعلواً أو سمواً ورفعة، لكن فوق ما مضى نرى قاسماً دلالياً مشتركاً، يجمع بين تصوير بشار لمحبوبته بمصدر نور، سواء أكان الشمس أو القمر أو المصباح، هذا القاسم الدلالي المشترك ينبع من عمى بشار, الذي أسهم في تصويرها، وطبعها بطابع خاص، فقد لوَّن عماه صورة، وأخرج مركب النقص، ليبدو واضحاً في تصويره لمحبوبته بمصدر نور، سواء أكان هذا المصدر أكبر مصادر الإضاءة في الكون، وهما الشمس والقمر، أو كان هذا المصدر هو المصباح الذي ينير الطريق للمبصر ليلاً[2].

[1] ج 3 ،ص 66-152.

[2] علية طه بدر، فن الاستعارة في شعر بشار بن برد، رسالة ماجستر، آداب طنطا، 1988م, ص84.

إن القاسم الدلالي بين مصادر الضبط التي صورت بها الحبيبة، هو أنها صارت معادلا موضوعيا للضوء أو النور الذي فقدته عينا بشار بعماه، نلاحظ الشكل التالي:



فالمرأة صارت لدى بشار مصدر كل النور، من حيث الإبصار والنور أولا[1]، ثم الجمال وغيره بعد ذلك، فهو لا يبصر الحياة بدونها، فهي العين التي يرى بها كل ما في الكون،ويستكشف مجاهله، ومن ثم أحس معها انه كالمبصر، الذي لم يفته شيئا من عالم المبصرين، فهو إذا لا يحس نقصه ويستشعر عماه حقا، إلا إذا فارقته المرأة، أو أمر بالبعد عنها، ويؤكد ذلك ما جاء على لسانه، حينما أمره المهدي بالبعد عن التغزل بالنساء،

وما ترك التغزل بالنساء لديه إلا بعدا عن النساء، يقول[2]:

هجرت الآنِسَاتِ وَهُنَّ عِنْدِي كَمَاءِ العَيْنِ فَقَدَهُمَا سَوَاءُ

فالمرأة حين صورها بشار بمصدر نور صارت معادلاً موضوعياً لنور بصره الذي فقده، ومن ثمَّ إذا هجرته أو بَعُدَ عنها جبراً أحسَ واقعه، وأمسى كما خلقه الله، ولا يفوتنا في هذا المقام أن نذكر إن صورة المرأة لم تكن على النحو الماضي فقط بل، تعددت صورها

[1] المرجع نفسه، ص85.
[2] عبد الباسط محمود، الغزل في شعر بشار بن برد، دراسة أسلوبية ديوان بشار بن برد، دار طيبة للنشر والتوزيع، دط، د ت، ص 339.

بغزليات بشار، من هذه الصور ما ورد بأشعار من قبله. ودل على أصالة مبعثها الواقع البيئي. وما فيه من أشياء تساعده على التصوير، فقط إستعار بشار لمحبوبته صورة الريم، كما في قوله :

رِيمٌ أغنُّ مُطَوَّقاً ذَهَبًا صِفْرُ الحَشَا بيضٌ تَرَائِبُهُ

ريمٌ تَعَرَّضَ كالبُرُودِ لرأيهِ فَصَبَا ووكلُّهُ الصَّبَا بِطِلابِه.

والريم "هو غزال، لكنه خالص البياض، فإذا إستعاره بشار فإنه مدفوع بذلك اللون المحبب في المرأة لدى الرجل العربي"، وقد يكون أكثر تحديداً، فيستعير لمحبوبته صورة الغزال، كما في قوله :

يقولونَ داءُ القلبُ جِنٌّ أَصَابَهُ وَدَائِي غَزَالٌ فِي الحِجَالِ رَبيبُ.

مَا زَالَ مُذْزَالَ الغَزَالُ مُنَقَّبا بِطَرِيفَهٍ مِنْ عينِهِ ونِقَابِهِ[1]

أو يستعيدها صورة الظبين، وهو الغزال الأعفر، كما في قوله :

عَادَ الغَدَاةَ الصَّبَ عيدُ فالقلبُ مَبْتُولٌ عميدُ.

مِنْ حُبِّ ظِبْيٍ صَادَهُ يا مَنْ رأى ظَبياً يَصِيدُ[2]

وقد يستعير لها صورة الرشا، كما في قوله :

وَدَعَانِّي الرَّشَا الغَرَ يرُ إلى اللُعَابِ فَمَا أَتَيْتُهْ.

فقد إستعار الرشا وهو ولد الظبية "لمحبوبته الصغيرة البريئة التي لا يستطيع الصيد, لكنها ببراءتها تدعو إليها"[3]

---

[1] ديوان بشار بن برد، ج 1، تح الشيخ : محمد الطاهر بن عاشور، نشر الشركة التونسية للتوزيع، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1976، ص 128، 243، 300، 144.

[2] ج 2، ص 153.

[3] علية طه بدر، فن الاستعارة في شعر بشار بن برد، رسالة ماجستر، آداب طنطا، 1988م, ص89.

فصور المرأة بشعر بشار تعددت تعدداً كبيراً, يلاحظه من يتصفح ديوانه, وينعم النظر في إحدى غزلياته, وقد أخذت هذه الصورة حظها في عالم البصر والرؤية, وانطلقت إلى الحواس الأخرى لتأخذ القدر الأكبر, خاصة من حاسة السمع, التي ظهرت في كثرة الصور السماعية بغزلياته, وتصويره لحديث الحبيبة, مثل :

وحديث كأنه قطع الرَّو ض زَهَتْه الصفراء والحمراء[1]

كما أننا لا نفتقد في تضاعيف تلك الصورة الجمة نموضج الجمال البشاري, فهو يتناسق وراء الذوق العربي في تحديد مواصفات هذا النموذج. حتى لنجده أكثر تحديداً لخصوصياته. كل ذلك يجعلنا نتيقن مدى ميل بشار للمرأة، وقيمة الاستمرار فيها عند الرجل، فإن هذا الشاعر الأعمى مدفوع برغبة داخلية لان يعيش هذا الحب، خيالاً كان أم واقعاً[2].

القصة الشعرية والصورة المركبة بغزليات بشار :

لقد عرف الشعر العربي القديم القصة الشعرية، وكان لها مكانة كبيرة به، إذ كان الشعراء "يدونون في قصائدهم مفاخرهم، ويسجلون انتصاراتهم, وبلاءهم في الغزوات، بيد أن قصصهم لم يكن قصصاً منتظما, متسلل الرواية، مطرد الحكاية، وإنما كانت ترين عليه آثار البداوة، وتغلب على نسجه سذاجة الفطرة الأولى، واضطرابات الطفولة الإنسانية، فلم تكن هناك قواعد مرعية، ولا نظم مضبوطة، إنما هناك عواطف مرسلة على سجيتها إرسالاً حراً[3] ولا شك أن الصيغة القصصية في أوزان موسيقية تنساب إلى القلوب، وتؤثر فيها، إذ إن القصة المصاغة تبرز جمالين: جمال الإيقاع الشعري، وجمال أسلوب القصص أو الحكاية، وقد وجدنا هذا الأسلوب عند أمير شعراء الجاهلية، امرئ القيس، وعند غيره، لكنهم جميعاً لم يهدفوا إلى أسلوب القصة الشعرية قصداً، ففكرة القصة لم تكن لترد على

[1] ديوان بشار بن برد، ج 1، ص 144.
[2] عبد القادر الرباعي، تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القدع، فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م 4، ع 2، 1984م، ص 64.
[3] د :مختار الوكيل، رواد الشعر الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1982م، ص 21.

أذهانهم، ومن ثمَّ لن ننتظر من امرئ القيس مثلا: " قصة ذات بداية وعقدة ونهاية، فهو أولا وأخيرا لم يقصد أن يروى لك قصة، وإنما هو يحكي لك شيئا مما وقع له في أسلوب قصصي....، ونستخلص أن هذا الفن جزء من النفس الإنسانية، تنشئه إنشاءً إن لم تكن تعرفه، وقد تطور هذا الفن في الشعر العربي حتى أصبح قصصا مكتملا في العصور التي تلت عصر امرئ القيس, فلم تأخذ القصة شكلا بديعاً رائعاً إلا عند عمر بن أبي ربيعة [1] ، فهو "من أعظم الشعراء الذين أحسنوا فن القصة، وقدموا منها الكثير في قصائدهم".

وبتأمل نماذج عديدة من شعر بشار الغزلي نجدها عبارة عن قصص شعرية، غير مكتملة البناء، مصاغة من مجموعة من الصور الجزئية، المكونة لصورة كلية، هذه الصورة تعبر عن موقف غزلي، أو لنقل مغامرة غزلية، من هذا القصص القصير المعبر عن موقف غزلي قوله :

لَمْ انْسَ مَا قَالَتْ وَأَتْرَابُهَا فِي مَعْرِكٍ ينظمن مِسْبَاحَا.

أَقلِلْ مِنْ إِذَا زرتنا إِنِي أَخَافُ المِسْكَ إِنْ فَاحَا.

لاَ تَتْرُكنَّا غرَضا للعِدَى إِنْ كنتَ للأهوال سبّاحَا.

لم أدر أنَّ المِسْكَ واش بنا إِنْ حاز بابُ الدَّار مِسْبَاحَا.

فسمَّحت أخرى وقالت لهَا لا تَحْرمَا ما كان إصلاحَا.

لا بدَّ من طِيبٍ لمُعتادِه يغدرو به نفسا وأرواحا[2].

ومن يتأمل الأبيات الماضية يجد أن الصورة فيها"مبنية على الأسلوب القصصي القائم على الحوار :

[1] عبد الباسط محمود، الغزل في شعر بشار بن برد، دراسة أسلوبية ديوان بشار بن برد، دار طيبة للنشر والتوزيع، دط، د ت، ص 339.

[2] ديوان بشار بن برد، ج 2 ص 113.

مجموعة من الفتيات جلسن يتسامرن، ويتضاحكن مع الشعر، وَيُسَلين أنفسهن بالمسباح، وقد لبس الشاعر أجمل ما عنده من الثياب، وضمَّخَ نفسه بالمسك، ففاحت منه رائحة الطيب، وانتشرت، فملأت المكان حوله, مما أخاف فتاته من الفضيحة، فترجوه ألا يكثر من الطيب، وإلا يجعل منهن هدفاً للألسن والأقاويل، فألسنة السوء كثيرة، والوشاة منتشرون،ويجيب الشاعر في معرض دفاعه أنه لم يكن يدري أن المسك يمكن أن يشي بالمحبين ويفضحهم، ولو عرف هذه الحقيقة لما فعل ما فعل، ويتدخل شاهد دفاع عن الفتيات لينقذ موقف المتهم المحرج قائلا: إلا تظلموا الشاعر، فهو لم يأت قبيحاً، بل ما أحسن ما فعل وما أطيبه، فلا تحرمي حلالاً، ولا تفسدي إصلاحاً، فالرجل إعتاد على الطيب، وتأصلت به العادة، فلم يعد بإمكانه أن يتركه، وما في إستعماله له من خطأ أو جريرة، فالطيب يغذو النفس، وينعش الروح، ويبعث الراحة والمتعة في النفوس[1].

فالأبيات كما تبدو لنا كأنها تصور جلسة في محكمة، يقف الشاعر فيها متهماً، جزيرته أنه أكثر من المسك، وفتاته تقف موقف المدَّعي، توجه التهمة، وتوجه العتاب، واللوم والزجر أحيانا، وصديقة من صديقاتها تقف موقف المحامية عن الشاعر، تدافع عنه، وتخفف من ذنبه، وتقلل من عظم فعلته، والفتيات الجالسات جمهور السامعين المشاهدين جلسن ينصتن لما يدور، في حين أخذت أصابعهن تتلاعب بحبات المسباح، وتنتهي الصورة المتكاملة هنا لتبقى رائحة المسك في النهاية تسيطر على جو الجلسة، تغذي الأرواح والأنفس وتبعث النشوة والمتعة[2] ومن القصص القليلة التي يبدوا فيها بشار عفيفاً، وحبيبته مثله، متأثراً في ذلك بالعذريين وبُعدهم عن الحب الجسدي والحديث ملذاته ونذواته، فيتحدث عن عاطفة الحب وعن الرسل بينه وبين من يحب، وعن مجالس الهوى، يقول[3]:

أَرْسَلنَ فِي لطفٍ إِلَى ان إئتنا غاب الرقيبُ وما تخافُ وعيدَا.

فأتيتهنَّ مع الجريِّ يقودُني طربًا ويالك قائدًا ومقُودَا.

---

[1] عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع والإعلام،عمان الأردن، 1983، ص 216 .

[2] المرجع السابق، د.عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص 216.

[3] المرجع السابق، ديوان بشار بن برد، ج 2، ص 231.

لَمَّا إِلْتَقَينَا قُلْنْ :هاتِ فقد مضت سَنَةٌ نُؤمِّلُ أن نراكَ قعيدَا.

حدّث فقد رقَدَ الوشاة وليتهُمْ حتى القيامةِ يلبثون رُقُودَا.

قلتُ اقترحنَ مِنْ الهوى, فسألنني طُرَفَ الحديثِ فُكاهةً ونشيدَا.

حتى إِذَا بعث الأذينُ فِرَاقنا ورأيتُ مِنْ وجهِ الصّباحِ خُدُودَا.

جرت الدُّمُوعُ وقُلْنَ : فيك جلادةٌ عنّا ونكرهُ أن نراكَ جَليدَا[1]

إن الأبيات الماضية تدل على تأثر بشار بالعذريين وبنهج كثير عزة وجميل بثينة، وما أشبهما بقصة قصيرة، صيغت شعراً، مجموعة من السيدات يرسلن إلى الشاعر يستدعينه ويشجعنه على القدوم، فقد غاب الرقيب، ولم يعد هناك ما يخشينه، ويلبي الدعوة، فيسير إلى مجلسهن، يقوده الرسول، وقد إستخفه الطرب والسرور، وما يلب ثان يلتقي بهن، فيسألنه فهي لهفة أن يقدم ما عنده فقد مضت سنة كاملة يؤملن رؤيته، وينتظرن هذه الفرصة، فيسألهن أن يقترحن عليه صنف الهوى الذي يردنه ويحببن الخوض فيه، فيسألنه أن يحدثهن من طرف أحاديثه وفكاهاته، وان ينشدهن من أشعاره ما يستطيع، ويجيبهن إلى طلبهن ويسعدهن بأحاديثه، حتى إذا كان صوت المؤذن وإطلالة الصباح، وعرف النسوة أن وقت الفراق قد حان إنسابت دموعهن وقلن له أن فيه لوناً من الصلابة والصبر لا يحببنه، وأنهن[2] كن يوددن لو كان اقل جلادة مما هو عليه !.

واستطاع بشار عن طريق هذا النوع من الشعر القصصي أن يعبر عن عاطفته وعواطف النساء، وان ينقل ما يدور في مجالسهن من أحاديث، وما يتصل بحياتهن من أسرار، كما استطاع أن يعبر عن أحاسيس المرأة وعواطفها، تعبيراً قصيصاً جميلاً.

لكن الوجه الواضح للشكل القصصي بغزليات بشار ليس ذلك الوجه العفيف الماضي، بل الوجه الواضح هو ذلك الذي نجد فيه بشاراً ماجناً، يتكلم عن الجنس كلاماً

[1] عبد الباسط محمود، الغزل في شعر بشار بن برد، دراسة أسلوبية، ديوان بشار بن برد، دار طيبة للنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص 344.

[2] عبد الباسط محمود، الغزل في شعر بشار بن برد، دراسة أسلوبية، ديوان بشار بن برد، دار طيبة للنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص 345.

ظاهراً، فاضحاً، ويحكي ما يجري بين الرجل والمرأة حكاية صريحة دون مواربة أو تعريض، ومن أبرز النماضج لذلك رأيته، التي كثر الحديث عنها، وكانت سبباً في غضب المهدي عليه، يقول المازين :

إنها قصيدة تمثل نزعة بشار أصدق تمثيل وادقة، والمرء يقرؤها فيخيل إليه أن هذا بيت من بيوت الدعارة، والصورة كلها صورة فتاة (بنت عشرين بكر)، فقد كان بشار يحبهن صغيرات، بضة، لينة من حوريات الأمصار المستراد لأمثالهن، يغازلها، ويلاعبها، ويقارصها، ويهم بها رجل قوي، متين الأسر، خشن الشعر، وهي ذليلة مطواعبين يديه، تقرّله، وتعترف بقوته، ويلذها- وان كانت عينها تدري الدمع، أن تلهج باقتداره عليها، ومساورته لها، وظفره بها، ولا يحيرها إلا عضة بشفتها، لا تدري كيف تخفي أثرها عن أهلها حين يعودون[1].

ويرى طه حسين أن هذه الرائية وحدها كفيلة بان تدل على خلاعة بشار ومجونه، يقول : ولست أروي لك غير هذه القصيدة من خلاعة بشار، فهي تكفي، وأظن أنها تقوم عذراً للمهدي في نهبه بشاراً عند ذكر النساء، وللواعظ وللعلماء في سعيهم ببشار إلى السلطان....[2] .

وينبه إلى أن من يقرأ هذه القصيدة يجد أن أولها جيد متين مستقيم، لا نكير فيها، ولكن الشاعر لا يكاد يبدأ هذه القصيدة الخليعة، حتى يفحش لا في اللفظ، فليس في اللفظ فحش كثير، بل في المعنى، فالمعنى كله فحش. يقول :

قد لا مني في خليلتي عُمَرُ وَاللَّوْمُ فِي غير كُنهِه قدرُ.

قال: أفقْ قُلْتُ لا فَقَالَ بَلَى قَدْ شَاعَ فِي النَّاس عَنْكُم الخَبَرُ.

فقلت إن شَاعَ مَا إِعْتِذَارِي مِمَّا لَيْسَ فِيهِ عندهم عُذرُ.

لا أكتُمُ الناسَ حُبَ قاتلتي لا لا ولا أكرهُ الذي ذَكرُوا.

---

[1] إبراهيم عبد القادر المازني، بشار بن برد، مطبوعات دار الشعب، القاهرة، 1971م، ص 64.65.
[2] طه حسين، حديث الأرباء، دار المعارف، ط 13، د ت، ج 2، ص 206.

لو مَا فلا لو مَ بعدها أبدا صاحبكم والجليل محتضرُ.

قم قم إليهم فَقُل لهم قَدْ أَبَى وَقَالَ لاَ لاَ أَفِيق فانتحرُوا.

ماذا عسى ان يقول قائِلُهُم وذا هوى ساقَ حِينَهُ القدرُ.

يا قوم ما لي وما لهم أبدَا ينظر في عيب غيره البَطِرُ.

حسبي وحَسْبُ التي كلفتُ بها مني ومنها الحديث والنظَرُ.

أو قُبْلةٌ فِي خِلال ذاك ولا بأسَ إذا لم تُحَلَّلِ الأزُرُ.

وإسترخت الكفُ للغزالِ وقالتْ ألهُ عنّي والدمع مُنْحَدِرُ.

يا رب خُذْ لي فقد ترى ضَعْفِي مِنْ فاسق الكفِّ ماله شكرُ[1]

فالقصيدة عبارة عن قصة قصيرة، بطلاها إثنان :بشار، الذي يفخر بقدرته الجنسية، وخبرته الواسعة في غواية الفتيات، وقدرته على الإيقاع بهن في شباك حبه، والفتاة الصغيرة، التي يخدعها بشار، وتنساق وراءه، وبعد ان ترى فتوته "تدعو الله أن يخلصها من هذا الفاسق القوي المقتدر، الذي إنقض عليها....".

ونلاحظ أنّ بشاراً هو الشخصية السادية المتحكمة والمديرة لعجلة الحدث لصالحها، حتى وإن هزأ بتلك المحبوبة الصغيرة، التي يرضيها رضاء الأطفال.

وهكذا تبدوا العديد من قصائد بشار عبارة عن مجموعة من الصور الكلية التي تأخذ شكلا قصصياً، يُدار فيه الحوار، وينمو الحدث، وتتشابك مصائر الشخصيات، لنصل إلى ما يشبه العقدة، ومنها إلى النهاية، التي غالباً ما تتوافق مع ما يريده الشاعر المبدع للسياق الشعري.

وعليه نستنتج أن بشار كان رجلاً غزلاً يملأ الغزل عليه دخائل نفسه، ويسرى حبه للمرأة، وكلاهما وجهان لعملة واحدة، وقد جرَّ هذا الغزل ما قابله باللامبالاة، ومضى غير

[1] بشار بن برد، ديوان، ج 2، تح : الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، الشركة الوطنية للنشر التوزيع، الجزائر، 1976، ص 153-154.

مكترث يتغزل، ويرسل عاطفته مشبوبة، تدل على حبه القلبي الطاهر، البعيد عن الحسية أحيانا، وكثيراً ظاهرة، تدل على ميلة، ورغبته في إصابة فنون الحب وملذاته ممَّن يحب، وحينما أحس بعض الخوف يتسرب إليه احتال لغزله احتيال المتجرئ لا الخائف.

خاتمة

خاتمة :

وكخاتمة لهذا الطرح قدمنا خلاصة عن أهم النتائج التي توصلنا إليها خلال عملنا هذا كما يلي :

* الصورة الشعرية ضرب من التعبير الأدبي يلجأ إليه الشاعر ليعبر من خلاله عما يجيش في نفسه من مشاعر وأحاسيس تجاه موقف من المواقف مع الحياة وأحداثها، فهي وليدة عدّة عوامل تتداخل في تكوينها وتوجيهها وأول هذه العوامل النفس الشاعرة بما تمتلكه من موهبة قادرة على تطويع مفردات اللغة ودمجها في نسق معين لتشكل منها صورة شعرية.

* والصورة في مفهومها الحديث، لا تختلف كثيرا عن مفهومها القديم، فالكلمات والمعاني والخيال ركائزها، والتجربة والعاطفة أساسها، وكلما استطاعت الصورة أن تجد صداها في نفس الملتقى مع اختلاف الأزمنة والأمكنة، شهدنا بفنيتها وبفاعليتها، لان عناصرها واحدة، والقدرة الفنية على تكوينها متوفرة كان تأثيرها واضحا ملموسا، واستطعنا أن نحكم على تطورها بما نجده فيها من طرافة وجدة.

* الصورة في القديم كانت عقلية برهانية، بينما في الحديث منحت لها حرية لا حدود لها.

* كانت الصورة في القديم تميل إلى البساطة والوضوح، لأن كل شيء في البيئة العربية كان بسيطا، أما في العصر الحديث أصبحت الصورة أكثر عمقا وتعقيدا لانضمام القصيدة الحديثة بالأساطير والتاريخ والقصص.

- الصورة الشعرية وساطة التحام الإنسان مع الكون لتشكيل نوع من الوجود الإنساني الخاص، ونظرا لأن علاقات متشابكة تتداخل في تركيب الصورة عن الشاعر فإن الاهتمام بدراستها للكشف عن هذه العلاقات غدا من الموضوعات المعامة التي يعني به النقد الحديث.

الصورة وظيفتها تكمن في التحديد والكشف. وإنها لا تبدو في قدرتها على عقد التماثل الخارجي بين الأشياء، وإيجاد الصلات المنطقية بينهما، وإنما قدرتها في الكشف عن العالم النفسي للشاعر، والمزج بين عاطفته والطبيعة.

- من بين أنواع الصورة الشعرية نجد الصورة الحسية مثلاً : وهي التي 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 يتصوره من معان ودلالات.

- بشار رأس المحدثين وأقدمهم وأرقهم «ديباجة كلام، سمي أبا المحدثين لأنه فتق لهم أكمان المعاني ونهج لهم سبيل البديع فاتبعوه».

- الغزل في شعر بشار بن برد ينمط بثلاثة أنماط :غزليات خالصة للغزل- مقدمات غزلية- قصائد شارك فيها الغزل غرض آخر.

- لم تكن غزليات بشار الخالصة طويلة، فأطولها على الإطلاق قصيدة على بحر البسيط (59 بيتاً).

- من خلال دراستنا لغزلياته نستطيع أن نبرهن على عقم الربط بين البحور الشعرية وموضوعات بعينها، فالموضوع لا يحدد الوزن، والوزن لا يحدد الموضوع.

- حين يصور بشار محبوبته بمصدر نور كالشمس أو القمر أو المصباح, فإنه يتخذها معادلاً موضوعياً لنور عينيه الذي فقده، فكان يرى بها، ومن خلالها الحياة، ويحس أنه لم يفته شيئا من دنيا المبصرين، فإن هجرته أو أُجبر على تركها أحس نقصها.

- كثيراً ما يصيغ بشار تجربته الغزلية في صورة قصصية، عبارة عن لوحة تضم مجموعة من الصور الجزئية، هذا القصص قد يكون قصيراً، جزءاً من القصيدة، وقد يمتد ليشمل القصيدة كلها، وهو في ذلك يعبر عن جانبي غزل بشار.

﴿قائمة المصادر والمراجع﴾

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع دار ابن كثير.

- الحديث النبوي : صحيح البخاري، دار الكتب العلمية، بيروت، 1415.

المصادر :

1- ابن الأثير، المثل السائر، تح :محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية لبنان، ج 1 1990.

2- الجاحظ، الحيوان، تح :عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، ج 3. ط 3، 1969.

3- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، لبنان ط 5، 1985.

4- ابن سيدة، المحكم والمحيط الأعظم، معهد المخطوطات الجامعية للدول العربي، ج 1، 1388ه/1958م.

5- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح :عباس عبد الستَّار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان, 2000م.

6- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج 3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1969م.

7- ابن منظور، لسان العرب، ج 7، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط 3، مادة(ص،و،ر).

8- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، دار صعب، بيروت، ج 3 د ت.

9- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح :مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1989م.

10- بشار بن برد، ديوان، ج1، ج2، ج3، تح :الشيخ محمد الطاهر عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1976.

11- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح :محمد شاكر عبد المنعم الخفاجي، مكتبة القاهرة، ط3،1979م.

12- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، منشورات دار المعارف، 1988م.

13- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح : د- محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، 1979.

المراجع :

1- ألن تيتن دراسات في النقد، تح :عبد الرحمان يافي، دار المعارف، بيروت، ط2، 1980.

2- أمين أبو الليل، محمد ربيع، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، مؤسسة الورّاق للنشر والتوزيع، الأردن، د ط، د ت.

3- إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الشعرية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

4- إبراهيم بن عبد الرحيم الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي، مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996.

5- إبراهيم عبد القادر المازني، أعلام الإسلام، بشار بن برد، مطبوعات دار الشعب، القاهرة، د ط، 1971.

6- إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر بيروت، لبنان، ط1،1996.

7- جابر عصفور، الصورة الفنية والنقدية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992.

8- جمال عبد الملك، مسائل في الإبداع والتصوير، دار التأليف والترجمة والنشر، ط1، 1972.

9- جودة أمين عن التاريخ الأدبي في العصر العباسي، دار الثقافة العربية، القاهرة، 1990.

10- حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب، دار الجيل، بيروت، لبنان، د ط، 2005م-1426هـ.

11- خالد الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية، د ط، د ت.

12- خلدون الشمعة، الشمس والعنقاء، دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق، دمشق، د ط، 1974.

13- رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف الإسكندرية، د ط،1979.

14- رجاء عيد، المذهب البديعي في الشعر والنقد، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط1، د ت.

15- ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، د ط، د ت.

16- سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، 1432هـ،2011م.

17- شفيع السيد، التعبير البياني، رؤية بلاغية نقدية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1989م.

18- صبحي البستاني، الصورة الشعرية للكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، لبنان، ط1، 1986.

19- صبحي التميمي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، 1986.

20- طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، ط13، د ت، ج2.

21- عاطف جودة، نصر الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط, 1984.

22- عباس محمود العقاد، مراجعات في الآداب والفنون، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1403هـ،1983م.

23- عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركزالثقافي العربي، ط1، 1999م.

24- عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار القائدي والنشر والتوزيع، د ط، د ت.

25- عبد الباسط محمود، الغزل في شعر بشار بن برد، دراسة أسلوب، ديوان بشار بن برد، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، د ط، 2005.

26- عبد الحميد هيمة، الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ت، ط1.

27- عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، دار الرائد، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

28- عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1980م.

29- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، مكتبة الكيتاني، إربد، ط2، 1995م.

30- عبد الله حسين البار، الصورة الفنية في القصيدة الجاهلية، دار الحضرموت للدراسات والنشر، اليمن، 2006م.

31- عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث، قسنطينة (الجزائر)، 1986م.

32- عبد المطلب زيد، محاضرات في النقد العربي، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط1، ص 1989م.

33- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أخر القرن الثاني الهجري، دار الاندلسن ط2، 1981م.

34- علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2003م.

35- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط1،1981.

36- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الشعرية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994م.

37- عيسى إبراهيم السعدي، جماليات الشعر العربي على مر العصور، دار المعتز، ط1، 2009م، 1429هـ.

38- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الأفاق الجديدة، ط2، 1978م.

39- فايز الداية، جماليات الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.

40- كامل حسن البصير، بناء الصورة الشعرية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987م.

41- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979.

42- محسن طيمش، دير الملاك، دار الرشيد للنشر، بغداد، د ط، د ت.

43- محمد بوزواوي، الوجيز في شرح المعلقات العشر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013.

44- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف العلمية، القاهرة، ط1، د ت.

45- محمد زكي الهشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، 1979.

46- محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتب الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

47- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982.

48- محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي، بيروت، 1990.

49- محمود الربيعي، في نقد الشعر، دار المعارف بمصر، ط3، 1975.

50- مختار الوكيل، روّاد الشعر الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط3،1982م.

51- مصطفى السيوفي، تاريخ الأدب في العصر العباسي، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر، 2008م.

52- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مكتبة مصر، ط1، 1958م.

53- نعيم اليافي، تطور الصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث، منشورات إتحاد الكتاب العربي، ط1، 2008م.

المجلات :

1- مجلة آفاق الثقافة والتراث، الجزائر، ع31، 2000.

2- مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة، ع10، 1998.

3- مجلة النقد الأدبي، مصر، ع2، 1984.

الرسائل :

1- علية طه بدر، فن الاستعارة في شعر بشار بن برد، رسالة ماجستر، آداب طنطا، 1988.

2- سعيدة قدام، الصورة الشعرية عند الرابطة القلمية في أمري الشمالية، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 1999-2000.

الفهرس

الفهـــــــــــــــــــــــــــرس

كلمة شكر

الإهداء

مقدمة.....أ

مدخل.....2

الفصل الأول : مفهوم الصورة الشعرية بين القديم والحديث.

أولاً : الصورة في النقد القديم.....15

أ-عناصر الصورة عند القدماء.....20

ب-خصائص الصورة عند القدامى.....22

ثانياً : الصورة الشعرية في النقد الحديث.....24

ثالثاً : أهمية الصورة الفنية في النقد الحديث.....27

رابعاً : أنواع الصورة الشعرية.....28

أ-الصورة الحسية.....28

ب-الصورة الذهنية.....32

الفصل الثاني : الصورة الشعرية عند بشار بن برد

أولاً : نبذة عن حياة بشار بن برد.....36

ثانياً : الصورة في غزليات بشار.....38

ثالثاً : تصوير بشار للمرأة بمصدر نور وعلاقة ذلك بعماه.....42

رابعاً : القصة الشعرية والصورة المركبة بغزليات بشار.....46

خاتمة :.....54

قائمة المصادر والمراجع.....57

ملخـــــــص

الصورة الشعرية تركيب لغوي، يمكِّن الشاعر من تصوير معنى عقلي وعاطفي، ليكون المعنى متجلياً أمام المتلقي، حيث يتمثله بوضوح ويستمتع بجمالية الصورة التزينية، وتعتمد التجسيد والتشخيص والتجريد والمشابهة وهي تعتمد على ثلاث مكونات : مكوّن اللغة، مكوّن العاطفة، مكوّن الخيال.

وأن الشاعر العباسي بشار بن برد لم يشغله شيئا كما شغله عَماه، فبالغ في تصوير العين، لأن عاهة العمى من أكثر الإعاقات إيلاماً، وفقدانها خسارة كبيرة لصاحبها. مما لا شك فيه أن وراء هذه الشخصية عوامل ومؤثرات دفعت إلى تكوينه وتأهيله إلى ما وصل إليه من مكانة ورفعة.

الكلمات المفتاحية *: الصورة الشعرية، الخيال، الغزل، بشار بن برد.*