

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي



جامعة عبد الحميد بن باديس



- مستغانم -

كلية: الآداب والفنون

قسم: اللغة العربية وآدابها

التخصص: بلاغة عربية

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر موسومة بـ :

تطور الصورة الفنية في الشعر الحر

تحت إشراف الأستاذ:

د - مكروم سعيد

المناقشين :

- كوفي أحمد

- فريحي مليكة

إعداد الطالبة :

حمو منصورية

السنة الجامعية : 2016-2017

شكر و تقدير

سُبْحَانَكَ اللَّهُمَّ رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ
الْأَعْلَى
يَوْمَ الْقِيَامَةِ

و الصلاة و السلام على أشرف
الأنبياء و سيد المرسلين
سيدنا و حبيبنا محمد و على آله
و صحبه أجمعين و من تبعهم
بإحسان إلى يوم الدين

كَلِمَةُ شُكْرٍ

لا تسعني كلمات و التقدير لمن علمني حرفا منذ نعومة أظفاري بداية بالكتاتيب : " إقرأ باسم ربك" مرورا بمحطات يتقاسمها التعب الخوف ،الشوق ،الطموح والنجاح وصولا إلى هذا المولود الذي رعته أيادي مخلصة وعقول نيرة تغار على العلم وتبني هذا الوطن ،إلى أولئك الذين كانوا خير سند طوال مدة التحضير ،الإعداد تم التحرير نقول لهم جميعا شكرا لكم على كل شيء بكل تواضع و احترام .

إلى الأستاذ المشرف مكروم سعيد لقبوله الإشراف على هذا البحث وتتبع مراحلہ والذي لم يبخل علي بتوجيهاته واقتراحاته الصائبة للوصول بهذه الدراسة إلى مبتغاها .

كما أتقدم بفائق الشكر والاحترام إلى الأم الحنونة التي قسمت معي التعب وإلى كل من كان لي عوناً وسنداً من قريب أو بعيد .

شكرا

إهداء

إلى التي كانت دائما نبراسا يضيء لي طريق ، وإلى من حولت نبض قلبي سنفونية حب تترنم لها

دواخلي وتطرب لها شجوني ، إلى من علمتني الصبر وأعطتني القوة لمواصلة الدرب وكانت دعواتها سندا لي : الأم عائشة .

إلى الإنسان الذي ملأ قلبي حدائق حنان وروى ظمأ حياتي في الزمان بالأمان: الأب محمد إلى الذي لم أجد له مثيل في هذه الحياة ، وإلى من أوقد لي شمعة الأمل وساندني عند الفشل ، وعندما إحتجت إليه ، وسامحني عندما أخطأت إلى الذي كان بمثابة الأب: أخي منصور

وزوجته حفظهما الله

وأهدي هذه الثمرة إلى الكتكوت الصغير ابن إخي "فتح الله"

إلى أخواتي: نعيمة ♦ نجاة ♦ سهام ♦ رشيدة

إلى رفيقات دربي ، من تدوقت معهن معنى الصداقة :

فاطمة ♦ جهيدة ♦ فوزية

إلى كل طلبة معهد اللغة والأدب العربي ، دفعة 2016-2017



الطالبة منصورية

مقدمة

مقدمة :

التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة ، فالشعر هو الاستخدام الفني للطاقة الحسية و العقلية و النفسية و الصوتية للغة ، ولغة الشعر هي الوجود الشعري الذي يتحقق في اللغة انفعالا وصوتا موسيقيا، وفكرا...

ولغة الشعر إذا هي مكونات القصيدة الشعرية من خيال وصور موسيقية ومواقف انسانية بشرية.

فالصورة الشعرية بمكوناتها و أبعادها جانب من اللغة الشعرية، و الصورة الموسيقية بأنغامها و إيقاعها، و أطرها التركيبية جانب من اللغة الشعرية، و التجربة البشرية كموقف إنسان – على أي نحو كان – جانب اللغة الشعرية.

و يشير الدارسون إلى أن بمقدور دراسة الصور الفنية أن تلقي على الشعر من الضوء مالا تلقيه دراسة أي جانب آخر من عناصره، حيث يرى كولردج أن الهدف الرئيسي للشاعر و أعظم خاصية لفنه هو الصور الجديدة المؤثرة ويرى س. داي . لويس أن هذا القول يصدق على عصرنا أيضا بمقدار ما يصدق على عصر كولردج، ويعقب عليه كما يبرز أهمية الصورة فيقول " إن الجراة والخصب في الصورة هي نقطة قوة الشيطان المسيطر في الشعر المعاصر ومثل كل الشياطين، فإنها عرضة للإفلات من سيطرتها وكلمة صورة نفسها قد اتخذت في أثناء الخمسين عاما الأخيرة أو نحوها قوة غامضة، وتأثيرا خفيا ومع ذلك فالصورة هي الشيء الثابت في الشعر كله وكل قصيدة إنما هي صورة. "فالاتجاهات تجيء وتذهب و الأسلوب يتغير وأنماط الأوزان تتبدل ولكن التعبير بالصورة هو الخاصية الأساسية منذ تكلم الإنسان شعرا.

ولقد كانت الصورة دائما موضع الاعتبار في الحكم على الشاعر إذ نجد حولها اجتهادات ومحاولات عديدة، ويمكن أن تعود إلى كتاب مثل طبقات فحول الشعر لنرى الخصائص المميزة لكل طبقة أو لكل شاعر على حدة، أو كتاب آخر هو " الموشح " لنرى أهم الانتقادات الموجهة إليه وسنجد الصورة تأخذ مكانها البارز في المفاضلة بين الشعراء، وينبغي أن نفرق بين بحوث فلسفية تعني بمراحل تشكل القصيدة ويعنيها منها موقع الصورة في شكلها النهائي لتكتشف بها أو لها أفاق متصورة تحتاج إلى جهد التأمل والربط والتحليل على أن الاتجاهين كليهما يعتمدان على نظريات عملية وكشوف نفسية واختبارات وتجارب.

إلى أي مدى أو حد في انتقاء وصياغة الصورة ؟ وكيف تتوارد الصور المتتابعة في العمل الشعري الواحد وما درجة التلقائية أو الإدارة الموجهة في كل هذه المراحل ؟

لكن إذا كان المذهب الأدبي يمثل ثقافة الشاعر أو جزءا من ثقافته فهل قام المذهب على استخلاص مجموعة من المبادئ والقيم الفنية للحكم على دلالات الصورة وعلاقتها وشرائطها في مذهب من المذاهب أو مرحلة من المراحل تطور الشعر العربي الحديث.

ولقد وضعها لهذه الدراسة محورا رئيسيا دارت حوله، وهو الوضع الغالب للصورة في كل فترة من فترات تطور الشعر العربي الحديث بدءا من التقليدي ثم الرومنسي فالمعاصر الحر وذلك للوقوف على الكيفيات المختلفة للتيار البلاغي من مراحل تطوره وقد اخترنا لذلك منهجا تحليليا تكامليا حاولنا من خلاله دراسة موضوعنا ألا وهو تطور الصورة الفنية في الشعر وقادتنا هذه الدراسة إلى تقسيم البحث إلى مدخل و فصلين.

تطرقنا في المدخل إلى المفهوم الكلاسيكي للشعر وإلى مفهوم الصورة لغة والصورة بين يدي القرآن الكريم، ثم إلى مفهوم الصورة عند البالغين العرب القدامى مثل عبد القاهر الجرجاني، الجاحظ، وفي الأخير قدامة بن جعفر.

أما تقسيم الفصول فكان وفقا للمراحل أو الفترات الكبرى التي مر بها الشعر العربي الحديث التقليدي و الرومنسية والمعاصرة ، فجاء الفصل الأول بعنوان الصورة الفنية في الشعر التقليدي وتضمن ثلاثة مواضيع هي طبيعة الصورة الفنية في الشعر التقليدي وأشكال الصورة ثانيا وثالثا طرز الصورة الفنية في الشعر التقليدي.

وجاء الفصل الثاني بعنوان الصورة الفنية في الشعر الحر وضم ثلاثة مواضيع هي أولا بناءا لصورة في الشعر الحر وثانيا الرمز و الأسطورة في الشعر الحر وثالثا أنماط الصورة الفنية في الشعر الحر.

مدخل لدراسة الصورة الفنية

- 1 - المفهوم الكلاسيكي للشعر .
- 2 - الصورة لغة .
- 3 - مدلول الصورة بين يدي القرآن الكريم .
- 4 - الصورة في التراث العربي .
- أ - الصورة والتصوير عند الجاحظ .
- ب - قدامة بن جعفر ومصطلح الصورة في بناء الشعر العربي .
- ج - عبد القاهر الجرجاني والصورة والخلق الأدبي .
- 5 - تطور الصورة الفنية في الشعر الحديث (دراسة وصفية للكتاب) .

المفهوم الكلاسيكي للشعر :

ارتبط الشعر في نشأته الأولى بفترة مبكرة في حياة الإنسان تتصل اتصالاً وثيقاً بتلك المرحلة من نمو اللغة التي أصبحت فيها دالة على الصور أي استحضر الشيء الغائب بلفظ يدل عليه (1) وهي مرحلة متلازمة مع اكتشاف الإنسان الشعر، فكان الشعر لغة الكهان الأولى ولغة الفلاسفة والمشرعين، وكانت للشعر صيغته الميتافيزيقية التي ترتبط بعالم غيبي أسطوري. (2)

ولكن حينما بدأت اللوحات الأولى للنقد عند اليونان، ظهرت بوضوح رسالة الشعر الخلقية والاجتماعية، وأن الشعر ليس غذاءً للروح فحسب، ولكنه إلى جانب ذلك مصدر العلم ومنبع العرفان (3) ، وهذا ما أكدته بحوث السوفسطائين التي كانت منطلقاً خصباً لبحوث أفلاطون وأرسطو في النقد فحينما أراد أفلاطون أن يعرف طبيعة الشعر قرر أن الشعر تقليد أو محاكاة " فالحقيقة ليس في الظواهر العابرة، ولكن في المثل أو الصور الخاصة لكل أنواع الوجود الحقيقي ونحن حينما ندرك فإننا في الواقع لا ندرك سوى أشكال الصور الحسية، وهي ليست إلا الأشباح المنعكسة على الحائط ". (4)

ولقد تأثر أرسطو بنقد أساتذة أفلاطون فاتفق معه في نظريته إلى رسالة الشعر الاجتماعي التربوية وفي الاعتداد بالمحاكاة في الشعر، وقد قصر أرسطو المحاكاة على الفنون الجميلة والنافعة، ولم يعممها على كل شيء، كما أنه فصل بين أنواع الفنون على حسب أسسها الفنية وعلى أساس محاكاتها للأشياء .

كما بين أرسطو أن المحاكاة قد تكون مثالية أي بتصوير الشيء كما ينبغي أن يكون، وقد تكون واقعية بتصويرها الشيء كما هو، وتعد القصيدة محاكاة في نظره إذا كانت كلاماً محسوساً.

1 - الدكتور محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة، بيروت لبنان 1973 ، ص 369 .

2 - المرجع نفسه ، ص 376 .

3 - الدكتور احسان عباس ، فن الشعر ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، طبعة 1 ، 1996 ، ص 140 .

4 - الدكتور محمد غنيمي هلال، المرجع السابق ، ص 26 - 32 .

وبعد ذلك جاء هوراس الذي قرأ مدونات أفلاطون عن سقراط وغيره، ودرس كتاب الشعر لأرسطو، معلنا في قصيدته فن الشعر أن غايته إما الإفادة والإمتاع، وإما إثارة اللذة وشرح عبر الحياة في آن واحد، أثبت هوراس أن " للشعر ثلاث قيم، قيمة عرفانية، قيمة جمالية، قيمة عرفانية جمالية " (1)

الشعر إذا في المفهوم اليوناني و اللاتيني القديم مصدره الإلهام، وهو مفهوم يتناسب مع النشأة الأولى للشعر و ارتباطه بسحر الكلمات المستخدمة في الطقوس الدينية و السحرية وارتباط الشعر بالدين من هذه الناحية كان يعني ارتباطا نفعيا، ومن هنا ظهرت الوظيفة الاجتماعية للشعر والشاعر، ولهذا كان التلازم بين الإلهام و الصنعة فالشاعر الذي يعتمد على الإلهام فقط كما يرى هوراس شاعر مجنون " كالأجذب أو المريض بالصفراء، أو المجذوب يفر منه العقلاء " (2)

وقد أثر المفهوم في الكلاسيكية الغربية، كحركة أدبية ظهرت في القرن السابع عشر ميلادي، فقد كان همّ كتاب هذا القرن أن يطمحو إلى أن يخلقوا أدبا جديدا يشبه الأدب اللاتيني واليوناني في جودته وفي موضوعه على السواء. (3)

أما عن خصائص الصياغة الشعرية لهذا الشعر الكلاسيكي، فيذكر النقاد أنها تعتمد على الصور الحسية الخاطفة لتصوير الحالات النفسية أو هذا ما يفسر لنا تغليب جانب الصنعة في الفن الكلاسيكي الغربي، أما القصيدة الكلاسيكية العربية هي قصيدة ذات طابع غذائي مفتوح.

في الغالب لمجموعات من المشاعر الجزئية المتفرقة، ولعل ما يبرر ذلك هو ظروف المجتمع العربي الاجتماعية و الطبيعية أو طبيعة اللغة ذاتها ومن ناحية أخرى لم تكن لدى العربي فنون أخرى غير الشعر، حقا كان لدى الجاهلي فن تشكيلي آخر هو صناعة الأصنام لكن الإسلام أبطله، ومن هنا كان على الشعر العربي الكلاسيكي أن يكون عوضا عما يمكن من فنون، خاصة وأن الشعر كان يستخدم في الغناء، فكأن الشاعر العربي حاول أن يسد بهذا اللون

1 - الدكتور لويس عوض، ترجمة فن الشعر لهوراس ، دار العودة ، بيروت ، لبنان 1979، ص 23 .

2 - المرجع نفسه ص 84 .

3 - الدكتور محمد مندور، في الأدب و النقد ، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، طبعة 5 - 1949 ص 107 .

الشعري نقص التعبير الموسيقي الخاص، بما يضيفه على شعره الذاتي من ذبذبات ورنات منتظمة غنائية، وليس معنى هذه الغنائية أن القصيدة العربية الكلاسيكية كانت تجربة خاصة خالصة، فقد حدد الدور الاجتماعي للشعر هذه الغنائية.

وقد أدى هذا المزج بين الغنائية الذاتية و الوظيفة الاجتماعية للشاعر في الشعر الجاهلي إلى أن يكون هذا الشعر في أغلبه تصويرا حسيا للبيئة والطبيعة البشرية، وهو ما يجعل الناقد العربي الكلاسيكي ينظر إلى الشعر باعتباره متعة بصرية تستخدم فيه صور كالأصباغ الزائدة تستعمل للحلية والزركشة والتزيين، فاستعارة في مصطلحاته النقدية المصطلحات المستمدة من صفات الأزياء والثياب كالتقسيم والتذييل والتدبيح والتوشيح.

الصورة لغة :

يقتضي تمثل معاني لفظة الصورة وتجسيد مدلولاتها لغة : إلتماس أصول أحرفها وصيغ اشتقاقها في المعاجم العربية .

يقول ابن فارس في مطلع حديثه عنها " الصاد والواو والراء كلمات كثيرة متباينة الأصول وليس هذا الباب بباب قياس ولا اشتقاق " (1) ويسانده في ذلك ابن منظور حين قال : " عين اللفظة وردت واوا وياءا بمعنى واحد " ، قال الأزهري : " ورجل صير شيرأي حسن الصورة والشارة " (2).

ومهما يكن فإن المتفق عليه أن لفظة الصورة اسم مصدر من فعل رباعي ورد مصدره قياسا بصيغة التصوير وفعله يفيد التأثير في الشيء .

وعليه فمادة الصاد والعين الجوفاء والراء يتفرع منها الفعلين الرباعيين الأول فتنير ومعناه جمع الأشتات ولملمتها ثم جعلها كيانا حيا و متحدا .

1 - أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة ، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، مجلد 3 ، دار الجيل بيروت لبنان، طبعة 1 1991 ص 319 .

2 - محمد ابن منظور، لسان العرب ، إعداد وتصنيف يوسف خياط ، دار كسان العرب، بيروت ، لبنان م 2 ص 492 .

والثاني صور يستوي معينا للفظة الصورة التي جمعت في النصوص العربية فروعاً من المعاني :

أولها : الشكل عامة، وقد اعتمد الباحثون على هذا المعنى اللغوي حيث رأوا أن مدلول الصورة اصطلاحاً يقتصر على ألفاظ النص الأدبي وشكله الظاهر دون معناه.

ثانيها : الوجه من الإنسان وهذا المعنى للصورة لا يعني ظاهر الشيء والانحباس في قشرته وإنما جعلها دالة على الجسم والروح، وبذلك هي دالة على ألفاظ النص ومعناه .

ثالثها : الهيئة بشتى جوانبها من شكل وأمر وصفة، والصورة في هذا تتمرد على التحديد والحصر وتمتد متسعة لتنبض لمفاهيم تجمع بين الظاهر و الباطن .⁽¹⁾

ومن هنا فإن الصورة بمعنى الوجه تجد ما بيتنا من معانيها ملاذاً في هذا المعنى وتتخذة ظهيرا في استقرار واطمئنان، وبما تختلط معاني الصورة هذه وتتداخل، لا سيما أن المعاجم لم توردتها في نسق تاريخي بالنصوص التي وردت فيها كما أن معظمها قد ورد في أحاديث تنسب إلى النبي الكريم وأن التأويل قد عمل عمله في استنباطها و التنويه بها .

إذا فليس لنا إلا أن نلجأ إلى القرآن الكريم الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه لنستخبر آياته التي وردت فيها مادة " ص، و، ر "، وعليه نتبين فيها مدلول لفظة الصورة .

مدلول الصورة بين يدي القرآن الكريم :

وردت مادة (ص، و، ر) في آيات الذكر الحكيم ست مرات : مرتين بصيغة الفعل الماضي وهما صوركم⁽²⁾ وصورناكم⁽³⁾ ومرة بصيغة الفعل المضارع يصوركم⁽⁴⁾ ، ومرة بصيغة اسم الفاعل المصور⁽⁵⁾ ومرة بصيغة الجمع صوركم⁽¹⁾ ومرة بصيغة المفرد صورة⁽²⁾

1 - محمد ابن منظور ، لسان العرب ، إعداد وتصنيف يوسف خياط، دار كسان العرب ، بيروت ، لبنان، م 2 ص 493 .
2 - سورة غافر الآية 64 .
3 - سورة الأعراف الآية 11 .
4 - سورة آل عمران الآية 6 .
5 - سورة الحشر الآية 24 .

ولقد ترسخت أبنية هذه المادة وتطورت معانيها فاستوت مدلولاتها مخصوصة لها جذور في معجم اللغة العربية قبل ظهور الإسلام كما لها إيماءات فكرية ودينية .

فصيغة الفعل صور قد جاءت في إحدى مدلولاتها مطلقا في قوله تعالى : " الله الذي جعل لكم الأرض فراشا و السماء بناءً وصوركم فأحسن صوركم ورزقكم من الطيبات ذلكم الله ربكم فتبارك الله رب العالمين " .⁽³⁾

يقول المفسرون أن الفعل صور يفيد خلق الإنسان على هيئة ميزته عن سائر المخلوقات وقوله : " أحسن صوركم " قيل : " لم يخلق حيوانا أحسن من إنسان وقيل لم يخلقهم منكوسين كالبهائم " ⁽⁴⁾ ، وعليه فإن هذا التفسير يشير على أحد معاني لفظة الصورة الذي يدل الهيئة والأمر والصفة ومن ثم سيتقيم لدى النقاد الذين يرون مصطلح الصورة نابضا بعنصري النص الأدبي شكله ومضمونه .

أما في قوله تعالى : " ولقد خلقناكم ثم صورناكم ثم قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس لم يكن من الساجدين " ⁽⁵⁾ فإن الدمخشري قد لاحظ أن الفعل صورانكم قد جاء معطوف على الفعل خلقناكم في تراخ، ففسر الآية بقوله : " يعني خلقنا أباكم آدم طينا غير مصور ثم صورناه بعد ذلك " ⁽⁶⁾ فالتصوير يفيد التزيين والتجميل، وعليه فإن مفهوم الصورة مصطلحا هو الشكل لدى طائفة أخرى من البلاغيين والنقاد الذين فصلوا ما بين ألفاظ النص ومعانيه ورأوا أن الصورة تقع في الألفاظ وتقتصر عليها .

وما يؤازر هذا التفسير ويسانده هو ظاهر قوله تعالى : " يصوركم في الأرحام يشاء لا إله إلا هو العزيز الحكيم " ⁽⁷⁾ فتفسير هذه الآية هو أن الله تعالى : " يصور الإنسان كيف يشاء

1 - سورة غافر الآية 24 .

2 - سورة الإنفطار الآية 8 .

3 - سورة غافر الآية 24 .

4 - الكشاف ، الجزء 4 ، ص 176 .

5 - سورة الأعراف الآية 11 .

6 - الكشاف ، الجزء 2 ، ص 89 .

7 - سورة آل عمران الآية 6 .

من الصور المختلفة المتفاوتة " (1) التي لا تكون إلا أشكالاً ظاهرة لأن ظواهر الناس في أرواحهم وقوام أدميتهم وحدة من حيث الخلق و المنشأ .

وأيا كان شأن مدلولات صيغ الأفعال فإن صيغة الصورة قد وردت كمدلول الشكل الظاهر في قوله تعالى: " يا أيها الإنسان ما غرك بربك الكريم(6) الذي خلقك فسواك فعدلك(7) في أي صورة ما شاء ركبك (8) " (2) ففي هذه الآيات يأتي تركيب الإنسان في المرحلة الرابعة بعد خلقه وتسويته وتعديله، وتفسير هذه المراحل المتعاقبة يطلعنا على مفهوم لفظة الصورة على أنها تؤدي عن شكل الإنسان فيما يتراء للناظر إليه من حسن وقبيح .

إن مادة (ص،و،ر) في القرآن الكريم لا تقتصر على ما يتعلق بالإنسان وإنما وردت في صيغة اسم الفاعل المصور لتدل على صفة البارئ عز وجل خالق للكون كله في قوله تعالى: " هو الله الخالق البارئ المصور له الأسماء الحسنى يسبح له ما في السموات والأرض وهو العزيز الحكيم " (3) ومعنى ذلك أن مادة (ص،و،ر) بشتى صيغها قد رفدت المعجم العربي بمدلول واسع في طبيعته ووسيلته وموضوعه وغايته، ومن هنا فقد صارت منبثاً لمصطلح الصورة في الدراسات البلاغية والنقدية العربية الأصيلة نجم عنه في تأصل وتفرع ليؤدي عن الهيئة و الشكل والصفات .

الصورة في التراث العربي :

لم تكن مسألة " الصورة " مطروحة عند علماء البلاغة العرب، ولم يخصص لها بالتالي أي فصل خاص في مؤلفاتهم لذلك يضطر الباحث ، من أجل اقتفاء أثرها وتتبع معناها ، للعودة إلى الدراسات العربية المختلفة والدائرة حول الأدب بشكل عام والبلاغة بشكل خاص، خاصة أن هذا العلم الأخير بقسميه البيان والبديع ، كان الوسيلة الوحيدة التي يحكم بواسطتها على جمال الشعر، لعله يلقي مصطلح الصورة أو ما يدانيه لفظاً ومدلولاً .

1 - أبو القاسم محمود بن عمر الدمخشري الكشاف، ج 1 ، القاهرة ، مصر ، 1953 ، ص 336 .

2 - سورة الإنفطار الآيات 6 ، 7 ، 8 .

3 - سورة الحشر الآية 24 .

أ - الصورة والتصوير عند الجاحظ :

يعتبر الجاحظ أقدم مصنف حفظ لنا تلك الآثار التي رواها المحدثون والرواة منذ أقدم عصور اللغة العربية وأدابها، ونقلها مؤدياً بها عن فكره الثاقب وعقله النير في فهم أضرب الإشارات وفقه طبائع الأصوات و الخطوط والرسوم .

ومما يدل على ذلك في هذا الباب أنه قرن بين أثر اللسان في المسامع وثمره القلم في الصحائف، فرأى أن اللسان يصنع في الفم وفي خارجه ولهاته، وباطن أسنانه، مثل ما يصنع القلم في المداد والليقة والهواء والقرطاس، وعليه فإن صنع اللسان أصوات الألفاظ وكلمات الجمل وتعابير الفقرات في عقول السامعين مثل صنع القلم خطوطاً وألواناً وحجوماً في نظر المشاهدين. (1)

ويمضي الجاحظ في مذهبه من الموازنة بين الصوت و الصورة أداتين للتعبير والتأثير حتى منتهاه، فيفهم الشعر خاصة على أنه جنس من التصوير ويثير مسائل نقدية وبلاغية بشأن المعنى واللفظ وطبيعة فن القول فيقول: " والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروين، والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن وتحيز اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السمك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج وجنس من التصوير " (2) فالملاحظ من هذا النص أن الجاحظ يفصل بين المعنى واللفظ في ظاهر قوله بيد أن هذه النتيجة تنقلب إلى ضدها وتتمثل في فكرة أخرى تنقضها مقرررة أن الجاحظ كان يرى فن القول وحدة متداخلة ، أجزاءه متحدة، عناصره لا تقف عند المعنى و اللفظ عدداً ولا تقتصر على المضمون والشكل، وآية ذلك أنه يحرر مقاييس بشأن جودة الشعر ضرباً من فن القول .

كما أنه رأى المعاني تجارب إنسانية في معترك الحياة، تعتري الإنسان أياً كانت درجة ثقافته، ومهما كان انتماءه ومنشأه، فينقلب إلى حظه من صناعة ذخيرة لغوية ومخيلة فنية

1 - أبو عثمان الجاحظ، الحيوان ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، بيروت، لبنان، الطبعة 3 ، ج 1 ن 1969 ص 70 .
2 - أبو عثمان الجاحظ، المرجع السابق ، ج 3 ، ص 131 .

وبصرا بالعلوم فتنفوت درجته في هذا كله قياسا إلى سواه، وبعد ذلك يعلن الجاحظ أن شأن فن القول في ست مسائل هي :

1 - قامة الوزن: تعني موسيقى الألفاظ التي يوقعها جرس أصوات الكلمات وتجانس الحلم لحنا داخليا .

2 - تخير اللفظ يشير ذلك إلى وعي الشاعر بصناعته فلا يمكن العفوية في التعبير، وإنما يترك وعيه اللغوي ميزانا يختار بإحدى كفتي الألفاظ المناسبة التي تعدل كفة معانيه وأحاسيسه .

3 - سهولة المخرج، بدل على الخلاص من التعقيد المعنوي واللغوي .

4 - كثرة الماء التي يجري مصطلحها في الكتب النقدية و البلاغية الأصيلة .

5- صحة الطبع، أن يكون منشأ النص صادقا مع نفسه سالما في تصوراته فلا يعتقل المواقف ولا يصطنع التعابير .

6 - جودة السبك، ذلك أن كلمة السبك لغة واصطلاحا تدل على عملية يدوية تجمع التفاريق من المواد وتمزج فيما بينها في خلق عضوي متحد وكلمة الجودة، فتؤكد أن ثمرتها ترتفع فوق الارتجال والعفوية، وتتمثل في الدقة والمهارة .

وعليه فينبغي أن نفهم رأيه في الموازنة بين الشعر والتصوير، فقوله أن الشعر صناعة من غير تقييد لنوع هذه الصناعة دليل على أن الجاحظ يرى أن الشعر لقاح الوعي وثمره الدراية يجرى وفق قوانين تتحكم في إخراج عناصره كما تتحكم القوانين في أي لون من ألوان الصناعة، وعندما يحدد الجاحظ هذه الصناعة بضرب من نسيج ، إذ أن النسيج الذي مادته الخيوط والأصباغ ومهارته التركيب والتنسيق وثمرته الصور .

وبعد هذا كله يصل الجاحظ إلى أن الشعر في النهاية جنس من التصوير، وأنه ليس التصوير نفسه ، ذلك لأنه بحكم أدواته ومواده ينزوي في مرمى حاسة البصر ملتصقا بسبيله إلى نفس الرأي ووجدانه وإحساسه، أما الشعر فيتسلل بخفة عن طريق وسيلة اللغة التي تتألف من الكلمات في ضوء قواعد من نظمها المميز .

إذن فالجاحظ حين رأى الشعر تصويرا من أحد أجناسه والتمس التصوير شعرا في إحدى غاياته وضع دراساته النقدية والبلاغية العربية بين يدي القرآن الكريم والمعجم العربي في أصالة وإبداع ملتصقا لها مصطلح الصورة والتصوير عن علم بطبيعة الأدب وبصر بوسائله وأهدافه .

ب - قدامة بن جعفر ومصطلح الصورة في بناء الشعر العربي :

تلقى قدامى بن جعفر المتوفى سنة 337 هـ مصطلح الصورة من التراث العربي وأداره في أكثر موضوع من كتابه، وتحدث عن الشعر حدا وتعريفا ومحلا أركانه لفظا ومعنى، مشيرا إلى طبيعته مادة وشكلا، ومن أبرز آراء قدامة بن جعفر بشأن الشعر الذي ذكر مصطلح الصورة في تحليل قوامه، ونوه بالمصادر العربية الأصيلة لهذه الآراء في مسألتين:

1 - تعريف الشعر وحده :

قال قدامه بن جعفر في هذا الباب إن الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى (1) إذ يصدر في تعريفه للشعر وحده عن نظرة القرآن الكريم إلى الشعر مصدر وطبيعة وغاية، فيراه قولاً آدمياً أو حبا إلهياً ، ولا إلهاما غيبيا يتسم بالوزن مرة للصيغة ويتصف بالقافية نتيجة للإدراك .

2 - جعل الشعر صناعة :

إن قدامه بن جعفر قد حرر (2) في مجال معايير تقويم الشعر طرفين أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة، وحدود ما بينهما تسمى الوسائط وملاكه في تلمس هذه المعايير هو جعل الشعر صناعة، فجميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن له طرقات .

فالمعروف أن الشعر العربي كان يسعى إبان عصر ما قبل الإسلام إلى خدمة مجتمعه شأنه في هذا الشأن، أي صناعة أخرى من الصناعات، والمعروف أيضا أن القرآن الكريم قد

1 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، مصر 1963 ، ص 12 .

2 - قدامة بن جعفر ، المرجع نفسه ، ص 13 .

أدار الفعل علم في نفي معرفة الرسول الكريم بالشعر وابتغائه له وأن طبيعة الشعر في عصر صدر الإسلام قد اقترنت بمصطلح العلم وتحررت على هذا الأساس المقولة التي تقرر " أن الشعر ديوان العرب وعلمهم الذي لم يكن لهم علم أصح منه "

ويقين أن العلم بقواعده المكتسبة في مضمار الحياة هو لحمة الصناعات وسداها ، ومن هنا فإن الناقد العربي ابن سلام الجمحي المتوفى سنة 232 هـ يسيير في ضوء هذه الحقيقة فيرى أن " للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات " (1) وهو أيضا ما ذهب إليه الجاحظ بشأن الشعر فيما مضى حين قال أن "الشعر صناعة وضرب من النسيج". (2)

في ضوء هاتين المسألتين نستطيع أن نقدر أصالة قدامه بن جعفر في إدارته لمصطلح الصورة متحدثا عن معاني الشعر وألفاظه بقوله: " إن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وأثر من غير أن يحضر عليه معنى يدوم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيه كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور فيها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة " (3) ولعل المسألة التي ينبغي أن نقف عندها هي جعله المعاني مادة، وإنزاله الشعر ضربا من الصورة ويذهب إلى تشبيه ذلك بمادة الخشب التي يتعهد النجار بالزخرفة والتلوين وبمادة الفضة التي يعالجها الصائغ بالنقش و التزيين، وعليه فإن مفهوم الصورة عند قدامه بن جعفر في النصف الثاني من القرن الرابع للهجرة سيمتد من التراث العربي الأصيل لغة واصطلاحا نقديا، ويمضي في ميدان التطبيق على هدى من منهج تعليمي موازن بين الشعر وسائر الصناعات .

1 - ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء ، لبنان، بيروت، طبعة 1 ، 1982، ص 6 .

2 - الجاحظ، المرجع السابق ، ج 3 ، ص 131 - 132 .

3 - قدامه بن جعفر ، المرجع السابق ، ص 14 .

ج - عبد القاهر الجرجاني والصورة والخلق الأدبي :

لعل عبد القاهر الجرجاني المتوفى سنة 471 هـ هو نموذج آخر من هذا المنبت، يستمد من أصوله أسس منهجية وهو يتحدث عن الصورة الشعرية ثم يصدر عنها في منهج متميز عما لمسناه عند قدامه بن جعفر .

قد تكلم الجرجاني في كتابه " أسرار البلاغة " و " دلائل الإعجاز " على المسائل البلاغية والنقدية في شمولية متداخلة تنساب مثل ماء النهر العذب، لا نستطيع أن نحكم عليه في أحد مقتطفاته، وإنما لا بد أن نجري معه ونتبع تدفقه، ويدير عبد القاهر الجرجاني في هذه المسائل مصطلحات ترجع في جماهيرها إلى منبت الثقافة العربية الأصيلة مثل النفس و العقل والإدراك والحواس والقياس فينقلنا إلى عالم رحب يكشف فيه عن شتى مظاهر تكوين شخصية الأديب وحال المتلقي ومقومات النص الأدبي ويقرر أن " أول ذلك وأظهره أن أنسى نفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن ترددها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هو بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها من العقل إلى الإحساس، وعمما يعمل بالفكر إلى ما يعلم بالإضرار و الطبع.⁽¹⁾

إن يضع بذلك اليد سبيلين متلازمين يسلكهما الأديب في تحقيق نفس المتلقى بالأدب الذي يقرأه ويسمعه :

أولها : اتباع خطوات المحسوسات والمركوز في الطباع .

ثانيهما : استنكار المؤلف وبعث المعهود من الذكريات وجد مع هذين السبيلين ، هو إضاح الغامض وإظهار الخفي والكشف عن المستور واستنباط المغمور ، وما إلى ذلك من الأمور التي يؤدي عنها مصطلح البيان العربي الذي ترسخت معانيه اللغوية في المعجمات، وأخذت مدلولاته الاصطلاحية طريقها إلى البلاغة العربية بين يدي القرآن الكريم وأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم وأثار الصحابة و التابعين من السلف الصالحين جيلا بعد جيل، ومهما يكن

¹ - عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تحقيق ، هـ . ريتز استانبول ، مطبعة وزارة المعارف ط 3 ، 1954 ، ص 108 .

فإن عبد القاهر الجرجاني في تحديد غاية الأدب وارساء سبيله في تحقيق هذه الغاية يلتفت دائما إلى تجربة الأديب ومعاناته مصدرا لأدبه فيقول : " وأنا نعلم أن المشاهدة تؤثر في النفوس مع العلم بصدق الخبر " (1)

أما مفهومه عن الصورة فإن تفاصيله تتخذ صياغة جديدة تمتاز بالدقة والوضوح، ويبدو هذا في قوله " ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار " (2)

ويلح عبد القاهر الجرجاني على مذهبه هذا، ويسعى في ترسيخ أسسه فيعييب الذين يرون المذبة في الأدب قاصرة على الألفاظ أو المتحصرة في المعاني جاهلين عنصرا ثالثا يجمع بين هذه المعاني وتلك الألفاظ وهو عنصر الصورة، فيقرر في محاجته القوم قائلا: " إنهم لما جهلوا شأن الصورة وضعوا لأنفسهم أساسا وبتوا على قاعدة، فقالوا: " إنه ليس إلا معنى واللفظ ولا ثالث " (3)

وهكذا فإن عبد القاهر الجرجاني يجمع في نهاية القرن الرابع للهجرة التراث العربي في مضمار البلاغة والنقد ويمحصه بحثا متميزا عن الصورة يستقر في مفهومها على ثلاث أركان: أولها :تناول الصورة والتصوير في خصم البحث البلاغي نقدا تطبيقيا يعتمد على الشاهد العربي الأصيل في تسلسل تاريخي بدءا بالقرآن الكريم وما قبله وبين يديه.

ثانيها : هضم معاني الصورة لغة واصطلاحا من شتى مصادرها العربية الأصلية وربطها بالنظرية الأدبية العربية التي ترى فن القول صناعة في عملية خلقها وفي غايتها .

ثالثها : يلتمس مصادر الصورة ووسيلة خلقها ومعيار تقويمها في الواقع بأبعاده الموروثة ومقوماته الحيوية .

1 - عبد القاهر الجرجاني ، المرجع السابق ، ص 108 - 109 .
2 - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ، القاهرة ، مصر ، 1961 ، ص 175 .
3 - المرجع نفسه ، ص 312 .

الفصل الأول : الصورة الفنية في الشعر التقليدي.

- دراسة في كتاب -

1 - طبيعة الصورة الفنية في الشعر التقليدي :

- أ - وظائف الصورة الفنية في الشعر التقليدي .
- ب - خصائص الصورة الفنية في الشعر التقليدي .
- ج - خصائص الصورة في النسق العام .

2 - مصادر الصورة الفنية في الشعر التقليدي وأشكالها :

- أ - مصادر الصورة الفنية ومنابعها .
- ب - أشكال الصورة الفنية .

3 - تشكيل الصورة الفنية في الشعر التقليدي :

- أ - الطراز الجاهز .
- ب - الطراز الحرفي .
- ج - الطراز الزخرفي .

مدخل لدراسة الصورة الفنية

- 1 - المفهوم الكلاسيكي للشعر .
- 2 - الصورة لغة .
- 3 - مدلول الصورة بين يدي القرآن الكريم .
- 4 - الصورة في التراث العربي .
- أ - الصورة والتصوير عند الجاحظ .
- ب - قدامة بن جعفر ومصطلح الصورة في بناء الشعر العربي .
- ج - عبد القاهر الجرجاني والصورة والخلق الأدبي .
- 5 - تطور الصورة الفنية في الشعر الحديث (دراسة وصفية للكتاب) .

الفصل الثاني : الصورة الفنية في الشعر الحر

1- بناء الصورة الفنية في الشعر الحر :

أ-طبيعة الصورة الفنية في الشعر الحر

ب-خصائص الصورة الفنية في الشعر الحر

2-الرمز والأسطورة في الشعر الحر:

أ-الرمز

ب-الأسطورة

3-أنماط الصورة الفنية في الشعر الحر:

أ-الصور التيمية

ب-الصور الفطرية

ج-الصور العنقودية

د-الصور الإشارية

مقدمة

خاتمة

شكر و تقدير

قائمة المصادر و المراجع

فهرس البحث

1 - طبيعة الصورة الفنية في الشعر التقليدي : (1)

جعلت البلاغة من عالم الشعور و العواطف ميدانا لنموها وتطورها، إذ يروي لنا الناقد "روجي كايو" حادثة في كتابه " الفن الشعري " مفاها أن رجعا أعمى كان يتسول، فكتب على صدره في المرة الأولى الجملة التالية : " أعمى منذ الولادة " ولكنه عدل عنها فيما بعد وكتب الجملة الثانية " سيأتي الربيع ولن أراه " تشير الحادثة إلى التمييز الذي أراد المؤلف إظهاره بين نوعين من التعبير يؤديان أو يدلان على فكرة واحدة هي العمى، الجملة الأولى لها معنى مباشر ومحدود لا علاقة له بالبلاغة، بينما الجملة الثانية تأثيرية تتوجه مباشرة إلى قلب القارئ كما يرى فيها المؤلف قاسما مشتركا بين مادة البلاغة والشعر. (2)

ومن هنا فإن الشاعر يسلك مسلك المتسول إذ أنه يحصر المعنى في نفسه نثرا، ثم يلبسه بواسطة خياله أثوابا فنية مناسبة له، ويضبطه وفق أوزان وقوافي معينة، مقدما لنا في النهاية إبداعا فنيا متكاملًا .

وانطلاقا من الفكرة القائلة أن الشعر فن كالرسم والنحت وباقي الفنون الجميلة التي تندرج تحت مصطلح الأرابيسك باعتباره فن زخرفي عربي يعتمد على تكرار الوحدات في أنساق طباقية، سواء كان ذلك في صلب المادة التي يتشكل منها الفن، أو فيما يلحق بها من زخارف، فبوسعنا أن نعتبر تكرار التفعيلات المنتظم في الشعر العربي خاصية من صميم الأرابيسك، وأن تعد أشكال الجناس والطباق وغيرها من ألوان الزخرف البديعي مظهرا لسيطرة هذه الخاصية .

غير أنه عند إطلاق هذا المصطلح على أسلوب شعري حدائي نلاحظ فيه عاملا جوهريا أكثر أهمية وخطورة من تلك المظاهر الشكلية وهو التعبير المعتمد على أساليب التجديد الفني فهو لا يقدم محاكاة لما يبدو في الحياة الخارجية، ولا تمثيلا عضويا لخواصها الطبيعية ، لكنه في الآن ذاته لا يلغي أثرها الوظيفي و الجمالي ولا ينتهي إلى إطلاق التجديد وعفويته، إنه

1 - د. نعيم اليافي ، تطور الصورة الفنية في الشعر الحديث ، منشورات إتحاد العرب ، ص 13 .

2 - روجي كايو، الفن الشعري ، نقلا عن الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، د. صبحي البستاني ، دار الفكر اللبناني ، لبنان، ط 1 ، 1928، ص 18 .

يكرر عدد من الوحدات المتجانسة والمتطابقة لتكوين نماذج كلية، ومن ثم فإن الصورة تقع في منطقة وسطى بين التجديد والتعبير لها خواصها الأصلية، وأصربها المتعددة تبعاً لارتباطها بفكرة محددة وظيفتها وأهميتها في القصيدة العربية .

1 - وظائف الصورة في الشعر التقليدي : (1)

تنبع أهمية الصورة من طريقتها الخاصة في تقديم المعنى، وتأثيرها في الملقى، ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير، فإن الصورة لا تغير من طبيعة المعنى في ذاته، بل تغير من طريقة عرضه وكيفية تقديمه ولكنها بذاتها لا يمكن أن تخلق أي معنى، بل إنها يمكن أن تحذف دون أن يتأثر الهيكل الذهني المجرد للمعنى، الذي تحسنه أو تزينه، وبناءً على ذلك تقوم الصورة الفنية في القصيدة التقليدية - تبعاً لارتباطها بالفكرة - بوظيفتين أساسيتين تتصل أولهما بالمنفعة المباشرة وهي الشرح والتوكيد والتوضيح، وتقتصر الثانية على المتعة الشكلية الخالصة وهي التزيين والزركشة والتحلية.

أ - الوظيفة التوصيلية المباشرة :

عندما يهدف الشعر إلى المنفعة المباشرة فإنه يثير في الملقى انفعالات من شأنها أن تقضي إلى أفعال، فيوجه سلوك المتلقي ومواقفه إلى مجهات خاصة تتفق، والأعراض الاجتماعية المباشرة للشعر كنصرة عقيدة، أو الدفاع عن مذهب ومن الطبيعي أن نترك الوظيفة الاجتماعية للشعر آثارها في تطور الجانب الوظيفي من الصورة المتمثل في الشرح والتوكيد والتوضيح.

وعندما تستخدم الصورة لتحقيق النفع المباشر فإنها تهدف إلى اقناع المتلقي بفكرة من الأفكار، والاقناع له أساليبه ووسائله المتنوعة التي تبدأ بالشرح والتوضيح، وتقتصر بالمبالغة وتتصاعد حتى تصل إلى التحسين والتقبيح فيلجأ الشاعر إلى توظيف الأساليب البلاغية كالتشبيه والاستعارة يقول العسكري: " إن التشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً " (2) أما

1 - د . نعيم اليافي ، المرجع السابق ، ص 16 .

2 - أبو هلال العسكري ، الصنائع ، تحقيق محمد أبو الفضل ، ابراهيم وعلي الجاوي، القاهرة، مصر، 1952 ، ص 243 .

الاستعارة فقد ذهب إلى أن الغرض منها " إما أن يكون شرح المعنى وفصل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه والإشارة إليه بالقليل من اللفظ " (1) وقد ورد أمثال هذه الصور في شعر مدرسة الإحياء .

يقول البارودي :

وثقي بكمان الحديث فإنما شفتاي ختم والفؤاد وعاء (2)

فكرة تقريبية صورة موضحة

ويقول: الفكرة: لا تركزن إلى العدو فإنه يبغى سقاطك بالحديث المعجب

الصورة: كالنار تخذع الفراش بحسنها فينال منه البؤس إن لم يعطب (3)

ويقول شوقي يصف حركة الجيش وتدفعه ويشبهه بلجع البحر

يجيء بها حيناً ويرجع تارة كما تدفع اللجج البحار وتجذب

ويرمي كالبحر من كل جانب فكل خميس لجة تتضرب

وينفذها من كل شعب فتلتقي كما يتلاقى العارض المشعب

ويجعل ميقات لها تنبري له كما دار يلقي عقرب السير عقرب (4)

ففي هذه النماذج يحاول كل شاعر طرح فكرة يود ايصالها للمتلقين، ثم يضيف إليها صورة واحدة أو مجموعة من الصور قصد إيضاحها وشرحها وتدعيمها، وتمثلت الصورة في النموذج الأول في الاستعارة إذ أنها توضح المعنى وتبينه أكثر مما تفعل العبارة الحرفية، أما في النموذج الثاني والثالث فتمثلت في التشبيه .

1 - أبو هلال العسكري ، المرجع نفسه ، ص 268 .

2 - محمود سامي البارودي ، الديوان تحقيق وضبط علي الجازم ومحمد شفيق جبر ، دار المعارف ، مصر، ج 1 ، 1971 ، ص 67 .

3 - محمود سامي البارودي ، المرجع نفسه، ص 126 .

4 - أحمد شوقي ، الشوقيات ، دار العودة ، بيروت، دون طبعة، م1، ج1، ص 45 .

ويترتب على مفهوم الشرح والتوضيح نتيجة هامة مفادها أن الصورة البليغة تتم النقلة فيه من الواضح إلى الأوضح أو من الناقص إلى الزائد، إن الشرح والتوضيح يهدفان إلى الإبانة وتتم عندما نقرن المعنى الذي يريد شرحه بمعاني أخرى أكثر وضوحاً منه، ومن هنا ينبغي أن تتحرك النقلة الدلالية في الصورة في طريق صاعد من الأدنى إلى الأعلى، فيصبح المشبه به أكثر تمكناً في الصفة المقصودة من المشبه، والمستعار منه والمستعار له .

وكما سلف الذكر أن هذه الصورة يمكن حذفها دون أن يتأثر المعنى أو يختل فهي زائدة ونستدل على ذلك بحذف الصور من النموذج الثالث (الشوقي) : " يجيء بها حيناً، ويرجع تارة، ويرمي بها من كل جانب، ثم ينفذها من كل شعب فتلتقي، أخير يجعل لها ميفاتاً تنبيري له... " فنلاحظ أن المعنى لم يفسد ولم يتحول، وأن الصور زائدة وظيفتها الشرح والتوضيح.

ب - الوظيفة الجمالية :

أما الوظيفة الثانية فتقتصر على تحقيق نوع من المتعة الشكلية فهي غاية في حد ذاتها وليس وسيلة، فلجأ الشعراء إلى الهندسة اللفظية في الشعر والتدبيخ والزر كشة، فقد كان الشعر لديهم " صناعة كلام وتنميق ألفاظ وبراعة في المساجلة والإفهام " (1) فحاول شعراء الأحياء وعلى رأسهم محمود سامي البارودي أن يرفعوا الشعر أثقال الصيغة وذلك بالعودة إلى التراث البعيد أحياء لديباجة الشعر العربي في عصور جزأته فكانوا :

1 - يقدمون صورهم الفنية سعياً وراء التنميق والتزويق معتمدين على نظرية المحاكاة والصيغة وعلاقتها الشكلية والتصميم والإطار الصلب واستطاع البارودي أن يحقق نجاحاً هائلاً في القدرة على استعارة الإطار الشعري التقليدي، وتحمله خواطره وعقله والتعبير عن مضمون عصره، فامتأ شعره بالأحياء ورسم المنازل والمرعى الضباء، وانتقل في القصيدة كما يقول الدكتور محمد حسين هيكل " من العدل إلى المدح إلى الفخر إلى الحماسة إلى الحكمة كما

¹ - عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط3، 1965، ص 22 .

كان يفعل البحري وأبو تمام والمتنبي، وغيرهم من كبار الشعراء وذلك أن رسالته لم تكن تجديدا للشعر العربي في حياته المتدفقة الفياضة، بل كانت بعث الشعر العربي من مرقدته " (1)

2 - وكانوا في سبيل التزيين يطنبون في أوصافهم ويستطردون وينساقون وراء نعوت كثيرة يضيفونها إلى المشبه والمشبه به، فنرى مثلا "البارودي" قد لبس لغة أحاسيس الشاعر العربي القديم في قوله واصفا النجوم :

وترى الثريا في السماء كأنها	حلقات قرط بالجمان مرصع
بيضاء ناصعة كبيض النعامة	في جوف أدحى بأرض بلع
وكانها أكر توقد نورها	بالكهرباء في سماوة مصنع (2)

3 - كما كانت أبيات الحكمة والأمثال بمهمة التزيين فيقول البارودي في مقدمة ديوانه: " إن الشعر لمحة خيالة يتألق وميضها في سماوات الفكر فتنبعث أشعتها بألوان من الحكمة ينبجج بها الحالك ويهتدي بها السالك " (3) وهو تعريف شاعر يؤمن بالفيض والإندفاع الخالص، فالشعر عنده ترجمان حي لحياته بأحزانها وأفراحها، وتعبير حر طليق عن انفعالات صاحبه، فهو ليس لعبا يتضمن حيناً تشطييراً وحيناً تخميساً، كما تتضمن حيناً تورية وحيناً جناساً، فمن قبله لم يكن الشعراء ينظمون للإفصاح عن خلجات نفسية، إنما كانوا يتعلمون عروض الشعر وصناعة أوزانه، ويحاولون السير عليها ليؤدوا ألعاباً بهلوانية لا ليؤدوا شعوراً. (4)

خصائص الصورة في الشعر التقليدي : (5)

تميزت الصورة الفنية في القصيدة التقليدية بخصائص حددت ملامحها وأيا كانت دراسة الصورة سواء فردية في النسق فإنهما مرتبطان ارتباطاً الداخلي والخارجي، لا يمكن الفصل بينهما إذ أن للصورة المفردة خصائص معينة لكنها إذا ارتبطت بالنسق فيصبح لها حكم وخصائص

1 - محمود سامي البارودي، مقدمة الديوان ، بقلم محمد حسن هيكل ، تحقيق وضبط وشرح علي الجازم محمد شفيق جبر، دار المعارف، مصر، ج 1، 1971 .
 2 - محمود سامي البارودي، الديوان 21 نقلاً عن شوقي ضيف ، المرجع السابق ، ص 279 .
 3 - المقدمة بقلم محمد حسين هيكل ، ص 21 .
 4 - ينظر شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده ، دار المعارف ، مصر، 1971 ، ص 272 .
 5 - الدكتور نعيم الباقي ، المرجع السابق، ص 20 وما بعدها .

أخرى يقول الجاحظ " وأما إذا صارت مركبة فإن لتركيبها حكما آخر ذاك أنه يحدث عنه من فوائد التأليفات والامتزاجات ما يخيل للسامع أنها ليست تلك التي كانت مفردة " (1)

وتتميز الصورة المفردة بخاصيتين أساسيتين، أولهما شكلية وثانيهما وصفية .

أولا الشكلية : ترتبط هذه الخاصية بالوضعية الثانية للصورة وهي تحقيق المتعة الشكلية بواسطة التزيين والتدبيح والزركشة، إذا أن الشاعر التقليدي ربط شعره بالجانب الحسي الجمالي العرضي التي تعبر ملامح الشكلية .

أ - الملمح الحسني : تحدده نظرية المحاكاة ففي ضوء ارتباط الشعر بالمحاكاة التي تنطبق فيه صورة الشعر على صورة الواقع الطبيعي غلب الطابع الحسي على الصورة وساد النمط البصري الذي عبر عنه " أدسيون " بقوله " أنا لا نستطيع أن نتخيل صورة ليست بصرية في أساسها " (2) ومن أمثلة هذه الخاصية الحسية قول البارودي :

نمت شمائله على أغراقه نم النسيم على أريح الطبيب

أكني يزهر الروضي عن أخلاقه وبنشره عن فضله المرغوب... (3)

ويقول شوقي يصف البحر

وجبالا موائجا في جبال تتدجى كأنها الظلماء

لجة عند لجة عند أخرى كهضاب ماجت بها البيداء (4)

إن كلا الشاعرين عبرا عن تجربتيهما من خلال الصور الحسية التي لا يربط لها بنفسيهما بقدر ما يربطانها بانطباعاتهما الحسية للأشياء الخارجية .

ب - الملمح الجمالي: إن كان الشاعر في الحسية يعتمد على محاكاة الواقع والطبيعة وحتى يصبح شعره جيدا لا بد له أن يحالي الأمور الممتعة الجميلة حتى قال أمهم " لا يكفي أن ينقل

1 - أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخارجي

2 - د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، لبنان، 1983، ص 311

3 - محمود سامي البارودي، المرجع السابق، ص 21.

4 - أحمد شوقي، المرجع السابق، م1، ج1، ص 17.

الشاعر الطبيعة لأن بعض صورها قاسية غير ممتعة، وإنما عليه أن يختار منها ما هو جميل" (1)

وبهذا صارت الجمالية الملمح الثاني للشكلية، فلجأ الشاعر إلى الإكثار من المشقة من الحلي والدرر والجواهر كالزبرجد والماس والذهب واللؤلؤ فيكون بذلك كالصانع الذي يحول الذهب والفضة إلى حلي رائع، لكن مادة الشاعر هي الكلمات، ومثال ذلك قول حافظ ابراهيم :

صغت القريض فما غادرت لؤلؤة في تاج كسرى ولا في عقد بوران

أغرية بالغوص أقلامي فما تركت في لجة البحر من در ومرجان (2)

كما اهتم الشاعر العربي عبر عصور مختلفة بجمال المرأة فصاغه في صور فنية رائعة راح يشبه فيها الوجه بالشمس والقمر، والأسنان باللؤلؤ والمرجان، والخد بالورد والتفاح والشفتان يقوتتان أو عنابتان...

ج - الملمح العرضي : يركز الملمحين السابقين الشكلية، الحسية والجمالية على الخصائص والصفات العرضية دون الجوهر ومن ثم فإن العرضية هي الملمح الثالث للشكلية يقول ديكرت " إن العالم جواهر وأعراض، والعرض هو المعنى القائم بالجواهر كالألوان والطعوم والروائح" (3)

ثانيا الوصفية : كانت الصورة في الشعر التقليدي تقوم في الإسم وهو نعت زائد لا يحمل أية رؤية ولا أي تعبير، فكان الشاعر يصف تجربته وعواطفه منساقا خلق نعوت مختلفة متأثرا بنظرية الخيال البياني أو الوصفي، ومن ذلك قول شوقي :

بأبي وروبي النعمات الغيرا الباسمات عن البيتيم نظيرا

1 - أحسان عباس ، المرجع السابق ، ص 23 .
2 - حافظ ابراهيم، الديوان، دار العودة بيروت ، ج 1 ، ص 28 .
3 - الجويني عن كتاب "الإرشاد" باب القول / في نصوص فلسفية عربية / أبو زيد عبد الهادي القاهرة / 1955 ص 36 نقلا عن د. نعيم اليافي المرجع السابق ص 27 .

الرويات من السلاف محاجرا الناهلات سوافا وحنودا ...⁽¹⁾

ويمكن أن نفرع من هذه الخاصية ثلاثة ملامح هي التقرير ، المباشرة والتعميم.

أ - **التقرير والوضوح** : وتتصل بالوظيفة الأولى للصور، والتقرير والوضوح صفتان مهمتان في الشعر وقد كان العرب يؤمنون بأن الكلام البليغ هو الذي يسابق معناه لفظه ولفظه معناه كقول الجارم " هل رأيت النجم الذي يظهر العين ويمحوا دياجر الظلمات هل رأيت الغدير ينساب في القفر فيهتز مخصب الجنبات " ⁽²⁾ وقد كانت معظم الصور التقليدية من هذا النوع فهي صورة تقريرية واضحة لادراكات حسية جزئية يستخدمها الشاعر ليؤكد فكرته الإشارية وذلك لأن الذهن التقليدي لم يكن ذهنًا صوريًا يدرك وجوده على أساس الصورة، بل كان في معظمه ذهنًا سالبًا يقوم على التفكير المجرد .

ب - **المباشرة** : تتضمن هذه الصفة ظاهرتين فهي إما حرفية تسجل السطح الظاهر للعلاقة بين الموضوعات، وإما قريبة التناول لا تغوص في الأعماق فهي بذلك عادية مألوفة لا تحمل أي عمق لأنها لم تتجاوز قشور الموضوعات ومثال ذلك قول البارودي يصف أيام الخريف

توازن الصيف و الشتاء واعتدال الصبح والمساء

واصطلحت بعد طول عتب بينهما الأرض والسماء ⁽³⁾

في هذه الأبيات تقرب الصور من الإشارات الحرفية لأنها تقوم على المباشرة والسطحية فهي لا تحمل أي عمق وقد طبعت معظم الصور التقليدية بهذه الصفة ولا سيما صور الطبيعة.

ج - **التعميم** : بما أن الصور التقليدية هي صور وصفية فإنها ستحمل صفة التعميم التي تتجلى في نمطين هما الصورة المطلقة وتستعمل في مواقف مختلفة، وصور مجردة لا تميز التجربة وفي النوع الأول نجد أن الصور التي تستعمل في النسب تحولت عند شاعر آخر إلى صور تستعمل في المدح كقول البارودي في الرثاء

1 - أحمد شوقي ، المصدر السابق ، م 1 ، ج 1 ، ص 109 .

2 - الدكتور نعيم اليافي ، المرجع السابق ، ص 27 .

3 - محمود سامي البارودي ، المصدر السابق ، ج 1 ، ص 75 .

وما كان إلا كوكبا حلّ بالثرى لوقت فلما تم شال ضياؤه
نضا عن أثواب الفناء ورفرفت إلى الفلك الأعلى به مضواؤه (1)
واستعمل الجارم نفس صورته في المديح كقوله :

من ذلك الشعشاع طال كأنه صدر القناة وعامل العسال (2)

أما النوع الثاني فيصف فيه الشاعر شعر شاعرين متميزين بصورة واحدة يقول الجارم:

هل نعيتم للبحثري بيانه أو بكيتم لمبعد ألقانه
نبرات تخالها صوت داو د بلفظ تخالها تبيانه (3)

ثم يقول عن حافظ :

حافظ زين القريض بفن بحتري عذب رشيق المعاني (4)

وقد حققت الصور الفنية تحت تأثير هذين المفهومين الخصائص العامة المطلقة أبلغ تحقيق إلا أنها صور تشير أن الشاعر كان بعيدا عن الوعي بها فقد كان يستخدمها كما يستخدم إشارته الحرفية استخداما واحدا تحت شتى الظروف والأحوال بيد أنها لم تعبر أبدا عن ظرف أو حال .

1 - المصدر نفسه ، ص 82 .

2 - الدكتور نعيم اليافي ، المرجع السابق ، ص 29 .

3 - المرجع نفسه ، ص 29 .

4 - المرجع نفسه ص 29 .

الصورة الفنية في النسق العام : (1)

يعتبر الموقف الفلسفي والنظرية الشعرية الخلفية العميقة للنتاج الفني، وقد كان الذهن التقليدي في مجال الموقف الفلسفي يتصف بالإنعزال والتحطيم وعدم النسقية لأنه ذهن ثنائي إنفصالي أما في مجال النظرية الشعرية واللغوية والبلاغية اتصف بالإتكاء الشديد على الوحدة الصغيرة كلمة أو لونا بيانيا أو بيتا، والنظر إليها على أنها جزء مفرد مستقل لا علاقة له بالكل العام، وفي ظل ذلك يمكن أن نضع ثلاث خصائص للصور الفنية التقليدية في علاقتها النسقية هي التفكك والتراكم والتناقض .

أ - التفكك (فقدان الوحدة والتماسك) :

يعتبر التفكك أهم ملامح البناء الصوري القصيدة التقليدية ويرجع ذلك لطبيعة الذهن التقليدي غير متماسك، وقيام القصيدة على الثنائية المتقابلة بين الفكرة والصورة، وانعدام الوحدة العضوية إذ أن الصور هي وحدات مستقلة لا علاقة لها ببعضها البعض، وللتفكك عدة أشكال انفصالية منها : انفصال الألوان البيانية عن الأفكار وهناك انفصال الصور عن القيمة الكلية للقصيدة وانفصال الصور عن بعضها البعض لأن كل صورة هي مستقلة بذاتها تخدم عرضا معيناً ينفصل عن العرض الذي يليه أو يسبقه ومثال ذلك قول شوقي في وصفه للطبيعة

تلك الطبيعة قف بنا ياساري حتى أريك بديع صنع الباري

من كل ناطقة الجلال كأنها أم الكتاب على لسان القارئ

من شك فيه فنظره في صنعه تمحوا أئيم الشك والإنكار (2)

فالملاحظ على هذه الأبيات أنها تتميز بالتفكك سواء في نطاق الصور والأفكار ، إذ أن حذف الصور لا يؤثر على الأفكار، أما في نطاق الصور فيما بينها فيمكننا حذف بعض الصور وهذا ما يؤكد ظاهرة الاستغلال والتفكك والتحطيم، وسبب ذلك هو أن القصيدة التقليدية كانت غير مقيدة ومطلقة وتفنقر إلى رباط يشدها إلى وحدة العمل، غير أن الإخفاق في تلاحم الصور

1 - الدكتور نعيم اليافي ، المرجع السابق ، ص 30 وما بعدها

2 - أحمد شوقي ، المصدر السابق ، م 2 ج 3 ، ص 46 .

وترابطها لم يكن في درجة واحدة لدى جميع الشعراء، فقد كان البارودي يمثل أعلى درجات الإخفاق في تلاحم الصور بينما كان شوقي يمثل أقل درجاته .

ب – التراكم والازدحام : بالإضافة في التفكك تميزت القصيدة التقليدية بتراكم الصور وازدحامها، ويعود سبب ذلك إلى كراهية الغرام والإعتماد على التكرار، مما أدى إلى جمع صوري مكثف يرتكز في حيز واحد من القصيدة إما في أولها أو وسطها أو آخرها، فأتثناء سير القارئ مع الشاعر في خط بياني ضئيل التذبذب يصطدم فجأة بحائط صلب كثيف الأحجار الصورية المزركشة المتركمة، ويرجع ذلك إلى محاولة الشاعر إظهار براعته التي جره إليها اعتقاده القديم بأن تمام البراعة في الشعر القدرة على التشبيه والإكثار من الأشكال البيانية والألوان الصورية ومثال ذلك قول شوقي في مطولته " **صدي الحرب** "

ورحنا يهب الشر فينا وفيهم وتشمل أرواح القتال وتجنب

كأننا أسود رابضات، كأنهم قطيع بأقصى السهل حيران مذئب

كأن خيام الجيش في السهل أينق نواشز فوضى في دجى الليل شرب

كأن القنادون الخيام نوازلا جداول يجريها الظلام ويسكب...⁽¹⁾

ففي هذه الأبيات تتكرر أداة التشبيه عدة مرات وتتجمع الصور الفنية بشكل مكثف ويعود ذلك إلى طبيعة الذهن التقليدي الذي لا يعرف الاستمرار بقدر ما يعرف التجمع، وبذلك تكون نتيجة التكرار والتراكم المثقل تأثير جاف وجامد.

ج – التناقض وانعدام الوحدة الشعورية :

تميز البناء الصوري للقصيدة بالتناقض وانعدام الجامع النفسي والوحدة الشعورية، وهذا ما يؤكد أن البناء الصوري القصيدة كان يتسلسل عند الشاعر حسب ما تمليه عليه ذاكرته من المعطيات الخارجية، لا تمت بصلة إلى التجربة الموحدة، فكانت بذلك كل صورة تحمل تأثيرا يخالف ويناقض التأثير الذي حملته سابقتها أو الذي ستحملة لاحقتها، من أسباب التناقض فضلا

¹ - المصدر نفسه ، م 1، ج 1 ، ص 54 .

عن الرؤية الجزئية لعناصر العمل، وعن فقدان النسقية للكل العام، هناك الطبيعة المنطقية العقلية للتركيبات الصورية، ومهما كانت الأسباب يمكن أن نرى التناقض في الأبيات المتجاورة ومثال ذلك قول البارودي:

صخوك ثنايا البرق تجرى عيونه بودق به تحيا الربى والصحاح (1)

ثم يقول :

ضحكة كثيرة النواح منشورة في الأفق كالوشاح (2)

وقول حافظ :

ما تغور الدهر في أكامها ضاحكات من بكاء السحب (3)

وقول الجارم :

ضاحكات إذا بكى عابس الغي ث وفاضت عيناه بالعبرات (4)

فالملاحظ أنه لا يمكن أن يربط بين صورة الضحك وصورة البكاء جامع نفسي واحد فكانت بذلك محاولة الشعراء عابثة ومجرد خداع كاذب .

أما التناقض في نطاق النسق الكلي فنجد عند شوقي في قصيدة " أبي الهول " (5) حيث يصوره في البداية أنه مثال القوة والجبروت والخلود، ثم ينتقل إلى تصوير مناقض أي أنه مثال الضعف والشلل والعجز، واعتبر بذلك شوقي من الشعراء التقليديين الذين يفتقر شعرهم إلى الوحدة العضوية والنفسية والإطار النسقي المنسجم والمتلاحم .

مصادر الصورة الفنية في الشعر التقليدي وأشكالها :

للصورة الفنية مناهجها المتعددة، وأساليبها المختلفة، ونلمسها عند الشعراء في تعبيرهم عن وجدانهم وأفكارهم، وإن كان استخدامهم لها يختلف من شاعر لآخر، فمثلا صورة المرأة أو

1 - محمود سامي البارودي، المصدر السابق، ج 1 ، ص 159 .

2 - المصدر نفسه ، ص 173 .

3 - حافظ ابراهيم ، المصدر السابق ، ج 1 ، ص 38 .

4 - د. نعيم اليافي ، المرجع السابق ، ص 39 .

5 - أحمد شوقي ، المصدر السابق ، ج 2 ، ص 243 .

الوطن يشترك فيها الشعراء التقليديون جميعاً، ولكن كل شاعر يرتب صورة حسب خياله وحسب عناصره التي يستمدّها من حياته، مستخدماً في ذلك كل الأدوات والوسائل التي تعينه على إظهار مقدرته الفنية .

1 - مصادر الصورة الفنية ومنابعها :

إن الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر، والاهتمام بها يظل قائماً مادام هناك شعراء، غير أن هناك تأثيرات متنوعة تشكل مصادر الصورة ومنابعها، ويمكن رد العناصر التي تولفها إلى أصل واحد تخرج منه الأصول الأخرى وهذا الأصل أو المصدر الأساسي في الصورة للشعر التقليدي هو " الموروث الثقافي "، حيث كان الشعراء يقتبسون من القديم ويستمدون منه صورهم لأن شعارهم هو " الإحياء والبعث " .

أما المصادر الأخرى تمثلت في صور الإنسان (الذكر والأنثى)، فقد استعملوا صور الذكر في المديح والثناء لأنها كانت تتشكل طبقاً لعلاقة الأحاسيس بالأفكار وهي آنية قلت عند "البارودي" و "حافظ إبراهيم" وكثرت عند "شوقي" و "الجارم" أما صورة المرأة فقد كانت تتشكل تبعاً لعلاقة العواطف بالأفكار، وقد كان استعمالها في الغزل، ويهبط هذا النوع من الصور عند "حافظ إبراهيم" و "الجارم" ويعلوا عند "البارودي" و "شوقي" ، وهكذا كان جمال المرأة يثيرهم، وينطق ألسنتهم بوصفه ووصف ما تنزّين به المرأة يقول العقاد :

" والعرب أصح نوقاً، لأنهم يصفون المرأة الجميلة كما ينبغي أن تكون " .⁽¹⁾

أما صورة العاطفة الرابطة بين الرجل والمرأة وهي الحب، فقد وردت بكثرة ولم يفرق في الغالب بين الحب والشهوة والغريزة الجنسية، وكان المحور الأساسي لذلك هو جسد المرأة الذي يمثل عنصراً هاماً من عناصر القصيدة، ويدفع الشاعر إلى استكمال أغراضه فيها إذ قيل " إن الحب في القصيدة هو منبت الأغراض فيها " .⁽²⁾

¹ - عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، القاهرة، 1960، ص 43 .

² - إبراهيم عبد الرحمان، أشكال التجديد في شعر الغزل، مكتبة الشباب، القاهرة، 1977، ج 1، ص 44 .

وترتبط بصورة الحب والمرأة صورة الخمر، تكاد هذه الصورة تنعدم عند "حافظ إبراهيم" و "الجارم" أما "البارودي" و "شوقي" فقد وقفا عند الخمر وربطها بنفسيهما وبالطبيعة، وقدما فيها صوراً عديدة، كما ارتكزت عند "البارودي" على اللون وعند "شوقي" على الأثر، كما ارتبطت صور الحب والمرأة بصور الحياة، لأن الحب هو شريان الحياة لكن في مقابل ذلك تداخلت قضية الحب بشجن الشاعر وأحزانه فتوالدت صور الموت والكره، كما يقال " أن الشاعر يتخذ من المرأة منطلقاً فكرياً يصب من خلاله هموم ذاته ولواعج نفسه " (1).

أما الطبيعة فقد كانت ومازالت الأم الحنون والمعلم الأول للإنسان، وقد أغرم بها الشعراء التقليديون وخاصة بالأزهار والأجرام (الشمس، القمر، النجوم)، وكانت معظم صور الطبيعة لديهم مستمدة من القديم أو الثقافة، كما شاركهم في أحزانهم وأفراحهم يقول الدكتور أحمد الحوفي " لقد أدرك العرب الجمال، وتذوقوه، أدركوه في الطبيعة وأدركوه في المرأة " (2) وما يؤكد ذلك أيضاً قول شوقي " الشعر ابن أبوين التاريخ والطبيعة " (3).

2 – أشكال الصورة الفنية في الشعر التقليدي : (4)

هناك أشكال عديدة للصورة الفنية في الشعر التقليدي منها: الشكل البلاغي، الشكل النفسي، النمط الفني والنمط الغالب....

أ – الشكل البلاغي (الصور التشبيهية) :

يعد التشبيه أوسع ضروب البيان استعمالاً في الشعر التقليدي، قال عنه علماء البلاغة أنه أشرف أنواع البلاغة وأعلاها: من بينهم أبو هلال العسكري الذي قال " أن التشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً، ولهذا أطلق عليه جميع المتكلمين من العرب والعجم ولم يستغن أحد

1 - الدكتور رجاء عيد ، المرجع السابق ، ص 138 .

2 - الدكتور أحمد الحوفي، الغزل في العصر الجاهلي ، مطبعة نهضة مصر، القاهرة ، 1962 ، ص 24 .

3 - أحمد شوقي ، المصدر السابق ، ص 25 .

4 - الدكتور نعيم اليافي ، المرجع السابق ، ص 50 وما بعدها .

منهم عنه " (1) وقد لجأ الشعراء الإحيائيين إلى استعمال الصور البلاغية للتشبيه في معظم أغراض الطبيعة والغزل والمدح والرثاء، من أهمها قول البارودي في وصف الطبيعة :

فالترب مسك والجداول فضة والقطر در والبهاء نضار (2)

ولشوقي في مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم :

البدر دونك في حسن وفي شرف والبحر دونك في خير وفي كرم

سم الجبال إذا طاولتها انخفضت والأنجم الزهر ما وأسمتها تسم (3)

ولحافظ :

خلق كضوء البدر، أو كالروض أو كالزهر أو كالخمر أو كالماء (4)

بناء الصورة التشبيهية :

و كما هو معروف أن التشبيه هو عقد علاقة مقارنة بين المشبه و المشبه به إذ يشتركان في صفة أو أكثر يقول الدكتور " جابر عصفور " : "التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لإتحادهما أو إشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات و الأحوال " (5) لكن ما يميز التشبيه عن الإحيائيين هو أنه إنفصالي لأن الطرفين يعرضان كفتي ميزان، كما أنه خارجي لا يرتبط بنفس الشاعر و لا يمت إليها بصلة، و مما يميز هذا اللون من الصور أيضا أنه أقرب من البناء الحرفي المباشر منه إلى البناء الصوري الموحى، ومن ثم هو أقرب إلى الإستعمال النثري منه إلى الإستعمال الشعري، و مما يؤكد ذلك هو إستعمال النعوت و الصفات كقول الجارم :

صف البحر في أمواجه و كنوزه وقل هذه الآؤه و مواهبه

1 - أبو هلال العسكري ، المرجع السابق ، ص 243 .

2 - محمود سامي البارودي ، المصدر السابق .

3 - أحمد شوقي ، المصدر السابق ، م 1 ، ج 1 ، ص 200 .

4 - حافظ إبراهيم ، المصدر السابق ، م 1 ، ج 2 ، ص 135 .

5 - جابر عصفور، المرجع السابق، ص 172 .

صف الأنجم الزهر اللوامع في الدجى و قل هذه أقداره و مراتبه (1)

و رغم التوافق بين طبيعة الشكل و الموقف العام فإن التشبيه قد جر على الفن الكثير من المساوئ، و ذلك لأنه ارتكز على الآلية و السطحية و الرصد الخارجي لبعض الصفات العارضة، فلم يقدم التشبيه سوى مظهرا جافا خاليا من ماء الحياة، و لم يجدوا فيه من فرط ارتباطهم بالحدود و التصنيفات إلا الغيرية و النيابة، لأن منوطن السر في الفنون جميعها "أن يتكسر الحاجز الذي يبدوا عصيا بين العقل و المادة، فيجعل الخارجي داخليا، و الداخلي خارجيا و يجعل من الطبيعة فكرا، و يحيل الفكر إلى الطبيعة"⁽²⁾، كما ظن بعضهم أن التشبيهات مفروضة عليه إذ يجب عليه أن لا يدع شيئا يذكره ألا و ربطه بصورة تشبيهية في شكله و لونه .

أما فيما يخص الإستعارة فيمكن إدخالها تحت الصرورة التشبيهية" فهي ابنة المجاز و هي تشبيه في أصلها"⁽³⁾، وقال عنها الجرجاني "هي كل صورة تشبيهية لا يصلح دخول أدوات التشبيه عليها بعد حذف احد طرفيها"⁽⁴⁾ .

ب- النوع النفسي :

تعتمد دراسة الصور من الناحية النفسية أو المادية تبعا لارتباطها بالحواس و خاصة حاستي البصر و السمع حيث أن طبيعة الصور ترتبط بطبيعة ذهن الفنان قبل ارتباطها بذهن المتلقي، استعمال الكلمة الواحدة يختلف باختلاف الشعراء، إذ يكون كل شاعر مهيبا فيولوجيا و نفسيا لإنتاج نمط مميز من الصور الحسية .

اعتمد الشعراء الإحيائيون في بناء الصور الفنية على حاسة البصر أكثر من الحواس الأخرى، إذ أن للشكل من الناحية الجمالية أهمية أكثر من المحتوى كما أنهم حاولوا ربط الشعر بالرسم و تقريبه منه، و من مظاهر هذا الإتجاه أن ذات الشاعر تقف من موضوعها موقفا خارجيا يتصف بالبعد و المباشرة، فكان الشعراء يرون الأشياء أمام أعينهم لا داخلها، كما كانوا

1 - علي الجارم، الديوان، ص118 .

2 - مصطفى ناصف، الصور الادبية، دار الأندلس، بيروت لبنان، ط2، 1983، ص 27 .

3 - إيليا الحاوي، في النقد و الأدب، دار الكتاب اللبناني، لبنان ج5، ط2، 1986، ص 18 .

4 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص120 .

يتناولون الموضوعات معتمدين على ارتباطها بالمكان أكثر من الزمان ، و كنتيجة لذلك يمكن القول أن معظم الصور الفنية كانت صوراً بصرية .

أما الصور السمعية فكانت نتيجة لموسيقى الشعر (القصيدة) سواء كانت خارجية متمثلة في وزن القافية ، أو داخلية متمثلة في تناسق الألفاظ و العبارات و انسجامها، و مثال ذلك قول الجارن :

عجز الناي فابتكر من قوافيك و رناتهن نايًا و عودا

و تخير من الخمائل انسدا ها وردد خلالها ترديدا (1)

كما كان البارودي كثير الاستعمال للصور الحسية و خاصة البصرية لكن دورها كان لا يتعدى الشكل الحسي الذي لا يؤثر في نفس المتلقي، و يتجلى ذلك عندما هرع إلى رسم منظر طبيعي رسماً خارجياً دون أن يعيشه، لكن رغم التشابه الكبير بين طبيعة صور الشعراء الإحيائيين البصرية فهم يختلفون في البعد القائم بين ذاتهم و الموضوعات، فإن كان البارودي يجنح نحو التعارض فإن شوقي أكثر جنوحاً نحو ذاته الباطنية .

3- النمط الغالب في الصورة الفنية :

يضم هذا النمط ثلاثة أنواع من الصور الثابتة، الجاهزة و المركبة .

أ - الصور الثابتة :

ازدحمت القصيدة التقليدية بالصور الثابتة حتى أنها تغرق غيرها من الصور و تطفوا عليها، و بالإمكان ضم الصور اللونية و الجاهزة و المركبة، و معظم الصور البصرية الى مجال الصور الثابتة لأنها تتشارك في بعض الخصائص و الميزات .

¹ - الدكتور نعيم اليافي، المرجع السابق، ص 57 .

و تعني الصورة الثابتة تلك الصور المباشرة المحدودة الأبعاد التي لا تحمل أي إحياءات إذ يكثر استعمالها في الشعر الوصفي و التقريري لأنه يقوم على المباشرة، و من أمثلة ذلك قول البارودي :

أرعى الكواكب في السماء كأن لي عند النجوم رهينة لم تدفع
 زهر تألق بالفضاء كأنها حبيب تردد في غدير مترع
 بيضاء ناصعة كبيض حمامة في جوف أو حي بالأرض بلقع⁽¹⁾

فالملاحظ هو أن الشاعر اعتمد في بناء صورته على الدلالة المباشرة للألفاظ إذ أن المتعة تكمن فيها، فإذا حاول القارئ تجاوز ذلك سيظل طريقه، و ما يؤكد قيمة الصور الثابتة هو سعي الإنسان التقليدي وراء التعميم و التجريد، و الإلحاح على العنصر المكاني للشعر و الاعتماد على البصر في رصد الأشياء .

ب – الصور الجاهزة :

اهتم الشعراء الإحيائيين بمحاكاة القدماء و لما كان شعارهم الإحياء و البعث، راحوا يستلهمون الصور الجاهزة التي أبدعها الشعراء القدامى و يستعملونها في أشعارهم رغم غرابة ألفاظها، كقول البارودي:

لقد نحب الوابور بالبين بينهم فساروا، ولازموا جمالا و لا شدوا⁽²⁾

و قول حافظ إبراهيم :

ليس يثنيه ما يذيب دماغ الضـ ب يوم الهجير بين الموامي
 لا و لا يعتريه ما يخرس النا بح في الزمهير بين الخيام⁽³⁾

1 - الدكتور نعيم اليافي، المرجع السابق، ص 61 .

2 - الدكتور نعيم اليافي، المرجع السابق، ص 64 .

3 - حافظ إبراهيم، المصدر السابق، م 1، ج 1، ص 284 .

و قد كان البارودي أكثر الشعراء الإحيائيين اهتماما بالصورة القديمة حيث "أغرق في محاكاة القدماء، فذكر ارتياد المنابت، و وقف على الأطلال و الرسوم، و أكثر من ذكر الضياء و البيد و الرعيان، والنجوم" (1) و مثال ذلك قوله في مطلع إحدى قصائده :

ألا حي من أسماء رسم المنازل و إن هي لم ترجع بيانا لسائل

فلأيا عرفت الدار بعد ترسم أراني بها ما كان بالأمس شاغل (2)

و البارودي لا يقصد رسما و لا دارا حقيقية و إنما يريد الرمز بهذا العنصر الجاهلي القديم عن بعض ذكرياته، و هي لا تعوق هذه الحقائق بل تساعد على تصويرها و إنما هناك محاكاة سيئة حيث صب الشعراء شعرهم في قوالب معقدة لا فن فيها ولا روح ولا حياة .

ج - الصور المكررة :

هناك نوعان من الصور المكررة : بعضها يكرر في العمل نفسه و بعضها يكرر في الكل العام، وهو ينم عن ضيق في الخيال و عدم القدرة على الخلق و التنوع، إذ أن الشاعر يقدم فكرة واحدة ثم يعيدها بصور مختلفة أو واحدة من ذلك قول شوقي في الطائر :

أو كحوت يرتمي الموج به سباح بين ظهور و خفاء (3)

ثم يعيد :

تنبري في زرق الأفق كما سبح الحوت بدأ ماء و عاما (4)

أما تكرار الصور في كل العام يتمثل في قول حافظ يصف سفينة الإمام :

فهي تسير كأنها دعوة المضطر في مسبح الدعاء المستجاب (5)

و يقول في قصيدة أخرى :

1 - الدكتور شوقي ضيف، المرجع السابق، ص 275 .

2 - المرجع السابق، ص 276 .

3 - أحمد شوقي، المصدر السابق، م 1، ج 2، ص 4.

4 - المصدر نفسه، ص 89 .

5 - حافظ إبراهيم المصدر السابق، ج 1، ص 24 .

فإذا علت فكدعوة المفطر تخترق الستار (1)

هذه الصورة لا تحمل اي وظيفة حين نكرر بين الحين و الآخر و تبعث بدلالاتها المباشرة كما أنها مجرد تكرار لعلاقات معينة يعيد فيها الإنسان نفسه ولا يجد صوراً أخرى تنقل ما يريد.

تشكيل الصورة الفنية في الشعر التقليدي : (2)

هناك ثلاثة طرق للصور الفنية في الشعر التقليدي : الطراز الجاهز و يرتبط بطبيعة الصور الجاهزة و مصدرها، أما الطراز الحرفي يرتبط بالطبيعة المباشرة للصور، و يرتبط الطراز الزخرفي بالوظيفة الشكلية للصور .

1 – الطراز الجاهز: يعد البارودي زعيم مدرسة الإحياء التي عملت على إحياء القديم و بعثه من جديد، و قد شعره القمة في استعمال الصور الجاهزة المستمدة من القديم إذ أن البارودي "البارودي لم يتعلم الشعر على الطريقة المرسومة المألوفة من إتقان لعب البديع و التمارين الهندسية، بل تعلمه على طريقة جديدة، هي قراءة النماذج القديمة للجاهلين والإسلاميين والعباسيين، حتى إذا ثبتت في نفسه سليقة الشعر العربي أخذ ينظمه و يصوغه" (3) ، و لم يكن البارودي يعد العودة إلى القديم و السير على خطاه عيباً، و إنما يفتخر و يتباهى به قائلاً :

تكلمت كالماضين قبلي بما جرت به عادة الإنسان أن يتكلما (4)

يلاحظ القارئ لشعر البارودي أنه يحفل بالصور الجاهزة المستمدة من القديم، حيث أن الأمر لا يقتصر على بعض الكلمات و الصيغ فحسب، إنما يتجاوزها إلى شطر أو بيت كامل لشاعر قديم، كما أن المسألة لا تقتصر على غرض واحد بل تتجاوزها إلى أغراضه كلها كالفخر و الغزل، و وصف الطبيعة، و حتى وصف الحروب و المعارك، يتضح التقليد المباشر عنده في قصائد المعارضة، فقد عارض قصائد للمتنبى، و لأبي فراس الحمداني، و أبي نواس و

1 - المصدر نفسه، ص 77 .

2 - الدكتور نعيم اليافي ، المرجع السابق ، ص 71 و ما بعدها .

3 - الدكتور شوقي ضيف ، المرجع السابق ، ص 278 .

4 - محمود سامي البارودي ، المرجع السابق ، ص 221 .

البحثري و النابغة و عنتره، و لعل أكثر القصائد إلتزاما بشروط المعارضة قصيدته التي عارض بها قصيدة أبي فراس الحمداني :

أراك عصي الدمعة شيمتك الصبر أما للهوى نهى عليك ولا أمر (1)

يقول البارودي :

طربت و عادتني المخيلة و السكر و أصبح لا بلوى بشيمتي الزجر

فكيف يعيب الناس أمري و ليس لي ولا لإمرئ في الحب نهى ولا أمر (2)

و تشترك القصيدتان في الحديث عن الحب و النساء و قيادة الجيوش، و وصف الخيل و الفخر .

و قد تشتمل القصيدة المعارضة على شيء من التضمين (شطر من بيت) أو على شيء قريب من التضمين يتمثل في تبني المعنى الوارد في النص السابق مع تغيير بعض الكلمات في صياغته الجديدة، و سعيا وراء التخفيف من الأخذ المباشر، لجأ البارودي إلى تفرقات لإيهام المتلقي بأنه استحدث معاني جديدة و من ذلك :

و للموت أسباب ينال بها الفتى فمن بات في نجد كمن بات في وهد (3)

و معنى هذا البيت موجود في البيت لزهير ابن أبي سلمى :

و من هاب أسباب المنايا ينلنه و إن رام أسباب السماء بسلم (4)

و يقول البارودي أيضا :

و تخليد ذكر المرء بعد وفاته حياة له لا موت يلحقها بعدها (5)

و هو مستمد من قول المتنبي :

1 - أبي فراس الحمداني - الديوان - شرح مصطفى سبتي ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، ط 1 ، 1983 ، ص 124 .
2 - محمود سامي البارودي ، ص 121 .
3 - محمود سامي البارودي ، ص 280 .
4 - زهير بن أبي سلمى ، الديوان ، شرح علي حسن فاعور ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، ط 1 ، 1988 ، ص 111 .
5 - محمود سامي البارودي ، المرجع السابق ، ج 1 ، ص 219 .

ذكر الفتى عمره الثاني و حاجته ما فاتته و فضول العيش إشغال (1)

و تأثر البارودي أيضا بألفاظ القدامى و راح يوظفها في شعره إذ لم يلتزم بعصر واحد فقط، و إنما انتقى ما بدى له بحسب ما أملاه عليه ذوقه و ذاكرته، و مع نضج تجربته الشعرية حاول انتقاء ألفاظ أكثر ملائمة لمرحلته الحضارية و من ذلك قوله :

و لما تداعى القوم و اشتبك القنا و دارت كما تهوى على قطبها الحرب (2)

و لكن بالنظر إلى شعر البارودي ضمن سياقه التاريخي و الفني، يمكن التأكد من ان الشاعر استطاع على الرغم من محاكاته للموروث الشعري القديم أن يحتفظ بشخصيته و بصوته .

2 – الطراز الحرفي :

تتميز الصورة في الطراز الحرفي لدلالاتها الحرفية المباشرة، و تغلوا على غيرها من الصفات كالوضوح الزائد و التقرير المباشر و السهولة إلى درجة الضحالة، إذ يعتبر حافظ إبراهيم أكثر الشعراء الإحيائيين استعمالا لهذا الطراز من الصور .

عند دراستنا للصور الفنية في شعر حافظ إبراهيم و مقارنتها مع صور الشعراء التقليديين، لانتبهنا إلى أن حافظ كان أضلهم خيالا و أقلهم إبداعا، و أضعفهم في التصوير و من أمثلة ذلك قوله :

و أرض كستها كرام الشهور حرائر من نسج أذارها

إذا نقدتها أكف الغمام أرتك الدراري بأزهارها (3)

و قوله في الطائرة :

و كأنها في الأفق — بين يميل ميزان النهار

و الشمس تلقي فوقها حلولة احمرار و اصفرار

1 - أبو الطيب المتنبي ، الديوان ، شرح مصطفى سبتي ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، دزن طبعة ، ص 254 .

2 - محمود سامي البارودي ، المصدر السابق ، ج 1 ، ص 115 .

3 - حافظ إبراهيم ، المصدر السابق ، م 1 ، ج 1 ، ص 167 .

ملك يمثله لنا السـ _____
 يما فيأخذنا انبهـار⁽¹⁾

ففي الأبيات الأولى يعتمد على رصد الألوان و الأشكال، هذه الأخيرة التي يستطيع الإنسان العادي فنانا كان أم غي فنان أن يرصدها و يصفها، أما في الأبيات الثانية اعتمد على الصور الوصفية و النعوت و هذا ما يدل على أن الشاعرة عاجز عن الخلق و الإبتكار لا يختلف عن الإنسان العادي .

وقد كانت الصور الفنية عند الشعراء التقليديين تتشكل على أساس قانون التداعي بتفريعاته الثلاثة التشابه و التضاد و الإقتران إلا أن حافظ إبراهيم كان يعتمد على فرع واحد من التداعي هو التداعي عن طريق الإقتران المكاني كقوله :

و الشمس لا تشرق وضاءة تجلوا هموم الصدر أو تنزح
 و البدر لا يبدوا على ثغره من بسمات اليمن ما يشرح
 و النجم لا يزهر في أفقه كأنه في غمرة يسبح⁽²⁾

يتجلى هذا النوع من التداعي عن طريق المكان في هذا المثال حيث أن الشاعر يتحدث في البداية عن الشمس ثم عن القمر و اتبع ذلك بالنجوم و هو أقرب أنواع الإقتران الذهني سذاجة، و هناك ظاهرة ثانية و هي الغلو و الإنحرف، فعندما يعجز البناء الحرفي على حمل عواطف الشاعر و انفعالاته، و بما أن خياله يبقى عاجزا عن تقديم صور تحمل أحاسيسه يصير الحل الوحيد هو الإنحراف وراء أو هام و مسارب لا تمت إليها بصلة، وثال لذلك قوله :

لو شئت أذهلت النجوم عن السرى و عطلت أفلاكا بهن تدور
 و أشعلت جلد الليل مني بزفرة غرامية منها الشرار يطير⁽³⁾

1 - المصدر نفسه ، م 1 ، ج 1 ، ص 78 .

2 - المصدر نفسه ، ج 2 ، ص 95 .

3 - المصدر نفسه ، ج 1 ، ص 31 .

أما الظاهرة الثالثة و هي الإعتماد على الصور الكنائية و هو دليل على ضعف خيال الشاعر و عجزه على خلق الصور الفنية الملائمة لإحساسه و من ذلك قوله :

يلبسون الظلام حتى إذا ما أقبل الصبح يلبسون النهار⁽¹⁾

و في الأخير يمكن القول أن الفن شبيء و ما ليس بفن شيء آخر، كما أن للفن أصوله و سمياته لكن حافظ في فنه لم يحقق أي سمة من سمات الفن، لأنه اعتمد على جانب اللفظ أكثر من اعتماده على جانب المعنى، فكان شعره بذلك واهنا ضعيفا، وكانت صورته الفنية ساذجة، حرفية قريبة التناول و جافة .

3 – الطراز الزخرفي :

يعتمد التشكيل الصوري لهذا طراز على ثلاث ظواهر: الأولى الطريقة الوجدانية في إقامة العلاقات بين الصور، و الثانية الاعتماد على بعدين من أبعاد الشكل، و الثالثة الاهتمام باللون و استخدامه كعنصر غالب و بأسلوب عشوائي .

يشارك الشعر في هذه الخصائص و الظواهر مع فنون أخرى كالرسم و النقش والتصوير، و بذلك يصبح الشاعر كغيره من الفنانين غارقا في ميدان الزخرفة لينتج عملا فنيا جميلا يبهر العين و يخدع النفس و يلامس الحس، فكان بذلك ملحا على الشكل الخارجي و زخرفته بعيدا عن إحساسه و شعوره .

وقد كان شوقي أكثر الشعراء لجوءا إلى هذا النوع من الصور المزخرفة و ساعدته على ذلك عدة ظروف منها : العامل الفطري و الإستعدادي و الثاني يعود إلى حياة شوقي الأرستقراطية اللاهية إذ أنه عاش في بلاط الملوك في قصور فاخرة مزركشة و التي كان لها من دون شك أثر كبير على نفسية الشاعر، مما أدى إلى كثرة اللوحات التصويرية و تزامم صور الجواهر و الحلي فيها، بالإضافة إلى اهتمامه البالغ باللون و الزخرفة، و يتجلى ذلك في قصيدته "الربيع" هذا الفصل الذي وجد فيه متعنين بصرية تتجلى في مناظره الرائعة و سمعية في اللحن و النغم و شدوا الطيور حيث يقول :

¹ - المصدر نفسه ، ج 1 ، ص 251 .

مرحبا بالربيع في ريعانه و بأنواره و طيب زمانه
 نزل السهل ضاحك البشر يمشي فيه مشي الأمير في بستانه
 ساحر فتنه العيون مبين فصل الماء في الربى بجماله⁽¹⁾

كما رأينا سابقا أن شوقي من بين الشعراء الإحيائيين الذين راحوا يتحدثون عن الخمر ويصفونها في أشعارهم، إذا كانت تمثل لديه متعة روحية تمتزج فيها اللذة بالألم، فراح يتحدث عنها باعتبارها لون من ألوان الطرب الطبيعي قائلا :

آذار أقبل، قم بنا يا صاح حي الربيع حديقة الأرواح
 و اجمع مادام الظرف تحت لوائه و انشر بساحته بساط الراحي
 و اجلس بضاحكة الرياض مصفقا لتجاوب الأوتار و الأقداح⁽²⁾

و يعتمد شوقي في وصف الطبيعة على عنصري الشكل و اللون، فمن ناحية الشكل فهو يجمدها ، فتصبح كعناصر التزيين المنقوشة على الجدران و الأعمدة القائمة على عنصري التقابل و التناظر أما من ناحية اللون فيعتمد على الألوان الفاقعة و الداكنة والصفافية، و كذلك الألوان المتقابلة كالأسود و الأبيض، و لجأ أيضا إلى استعمال المتقابلات كتقابل الضوء بالظلام، و الضحك بالبكاء و الموت بالحياة .

و في الأخير على الرغم من اعتماد شوقي على الزخرفة الصورية في شعره، فإنه كان يتصف بالخلخلة و الضعف في بنائه الصوري و هذا راجع إلى ظاهرة النظم السريع عنده، فقد كان ينظم الشعر و هو ماش أو واقف أو جالس إلى أصحابه، فهذه السرعة لا بد أن تترك أثرا سيئا في شعره، لكن المحاسن و الروائع الصورية في شعره أغرقت تلك المساوئ النادرة وبذلك استحق أحمد شوقي لقب الأمير بين شعراء عصره .

¹ - أحمد شوقي ، المصدر السابق ، م 1 ، ج 2 ، ص 190 .
² - المصدر نفسه ، ص 22 .

الفصل الثاني : الصورة الفنية في الشعر الحر

1- بناء الصورة الفنية في الشعر الحر :

أ-طبيعة الصورة الفنية في الشعر الحر

ب-خصائص الصورة الفنية في الشعر الحر

2-الرمز والأسطورة في الشعر الحر:

أ-الرمز

ب-الأسطورة

3-أنماط الصورة الفنية في الشعر الحر:

أ-الصور التيمية

ب-الصور الفطرية

ج-الصور العنقودية

د-الصور الإشارية

بناء الصورة الفنية في الشعر الحر :

شهد القرن العشرون محاولات شتى في سبيل التطوير العربي ليس لها نظير في تاريخ هذا الشعر الطويل وفرق بين التطور والإنبات، ومس هذا التطوير الصورة الفنية فبعدها كانت في التيار التقليدي قائمة على أساس التعارض الإئتيني (فكرة+صورة)، أصبحت مع التيار الرومانسي تحمل عواطف الشعراء وتعبر عن تجاربهم وأحزانهم وأفراحهم لكن الصدع ظل قائماً بين الجانب النظري والجانب التطبيقي في أشعارهم.⁽¹⁾

ومع التيار الشعر المعاصر وما ظهر فيه من محاولات التجديد التي تمت في الإطار الموسيقي للقصيدة اختلف الوضع اختلافاً تاماً خاصة عند قيام البناء الفني على البناء الصوري الذي تتعاقب فيه الوسائط ليقدم الفكرة المصورة لا الفكرة + الصورة كما كان في التيار التقليدي، حيث تتعارض الصور مع المادة وتتفصل عنها، لكن هنا تسير تطور الفكرة بحيث يكون البناء الشعري حقا بناءاً سورياً، ويكون الفكر الشعري فكراً سورياً .

وقد صاحب هذا التغير الذي طرا على الصورة الفنية تغيير جذري في طبيعتها ووظيفتها وخصائصها وتغير في شكلها وأنماطها أيضاً.

I. طبيعة الصورة الفنية في الشعر الحر² ترجع طبيعة الصورة الفنية في الشعر

الحديث إلى الطريقة التي تستخدم بها، فبعد استخدامها في الشعر التقليدي بطريقة تابعة شارحة مدعمة أو تزيينية زخرفية، وبعد استخدامها في الشعر الرومانسي بطريقة إضافية للتلوين العاطفي و التأثير أصبحت في الشعر الحر تستخدم بطريقة بنائية عضوية من صميم العمل الفني فتتولى الخبرة أوسع تعمق إدراكنا وإحساسنا، فتحمل الصورة الفكرة أو الرؤية أو التجربة ففيمما يخص حملها للفكرة فلأنها لا تتفصل عنها شارحة أو مزينة بل معبرة عنها، وأما حملها للتجربة فلأنها لا تقام منعزلة عنها، وأما أنها تحمل الرؤية فلأنها واسطتها الوحيدة باعتبار الشعر الحديث الشعر ورؤى، فالشعر الحديث يشعر ويفكر باللغة التي يخلق بها الأشياء والعلاقات، والرؤية التي تعنيها هي الرؤية الشعرية الواعية التي تنطلق أبعد

¹: الدكتور نعيم الياقوع ص 261

²: المرجع نفسه ص 262

من المرئي لتلتقط وتسجل وتختار وتركب فتكون بذلك مشهدا كاملا ومثال هذه الطريقة
البنائية وقصيدة

"أنا.....والمدينة " "لحجازي"¹

هذا أنا

وهذه مدينتي

عند انتصاف الليل

رحابة الميدان والجدران تل

تبين ثم تختفي وراء تل

وريقة في الريح دارت ثم حطت ثم ضاعت في الدروب

ظل يذوب

تمتد ظل

وعين مصباح فضولي ممل

داست على شعاعه كما مررت

وجاش وجداني بمقطع حزين

بدأته ثم سكت

من أنت يا.....من أنت؟

الحارس الغبي لا تعي حكايتي

لقد طردت اليوم

من غرفتي

وصرت ضائعا بدون اسم

هذا أنا

وهذه مدينتي

يحاول الشاعر في هذه القصيدة أن يعبر عن أزمة ضياع بطله ،ومند البداية يطرح
مشكلة انتماء البطل إلى مدينته "هذا أنا ،وهذه مدينتي" ،وأعاد الجملة في النهاية حيث اسقط

¹ المرجع نفسه ص 263

الانتماء الذي أعلن في البداية وأصبح انتماء مزيفا، وبين البداية والنهاية جملة من الصور تحمل الأزمة أو الإحساس العام .

الصورة الأولى جاءت بعد تحديد المكان والزمان "المدينة" ، عند انتصاف الليل " تأكيد الأزمة في جو الظلمة والسكون ، تشد أول الخيط ربابة الميدان والجدران....تبين ثم تختفي وراء تل فهي ليست رحابة لأن هذه الصفة تزول، وتزيد في عمق الأزمة ، وهي مفارقة تضيف إلى الخيط الشعور لمسة جديدة وتوتره.

الصورة الثانية "وريقة كريح دارت ثم حطت ثم ضاعت في الدروب " هامة وضرورية لأنها المعادل الموضوعي لإحساس البطل، وتعد البؤرة التي ترسل الأشعة وتجمعها، وتكثف صراعه في نقطتها.

ثم تتوالى الصور...الظلال والمصباح والمقطع الحزين مدعمة كلها الموقف وتبين الفكرة أو تعمق الأزمة وتزيدها غناء و ثراء ،ويختتمها في الأخير حين يبلغ الضيق مداه في رأسه ونفسه ، فيجيش وجدانه بمقطع حزين يبدوه ثم يسكت "من أنت يامن أنت ؟ " وهو بشر مقصود بينهم في خلق جو القطع وعدم الانتماء ،فيكتمل الحدث درامي والبناء الفني للعمل .

فهذه الطريقة في استخدام الصور تجعل وظيفتها تحمل فكرة و الكشف بها عن علاقات جديدة و واقع فني جديد هو واقع الرؤى ،الذي يقوم على إفقاد الأشياء

الواقعة في المكان تماسكها البنائي كله ولا يبقى منها إلا صفاتها أو بعض صفاتها ،وهو أمر مرتبط بتقنية الفن الحديث الذي لا يهمه ان تكون الصورة المكانية مكتملة التكوين أمام العين المبصرة بقدر ما يهمه أن تكون في مجموعتها تؤدي دورا حيويا يمكن النفاذ منه إلى الشعور السائد المماثل فيها دون معوقات جانبية ،ولذلك يحس المتلقي أول الأمر أن صور القصيدة بمثابة الحروف الإختزالية تفقد صلاتها ببعضها البعض ،غير أن إعادة القراءة تبين العلاقة الموجودة بينها .

2- خصائص الصورة الفنية في الشعر الحر: ¹

يمكن استنتاج بعض الملامح والخصائص التي تميزت بها الصورة الفنية في الشعر الحر من خلال القصيدة السابقة " هذا أنا..... وهذه مدينتي " منها:

1- **الجدة** : حيث يحرص الشاعر على تقديم صور جديدة ليس سعياً وراء الجدة و إنصرافاً عن القديمة الجاهزة بل لأن الصور الجديدة وحدها هي القادرة على حمل الإحساسات و الإنفعالات ،يقول " عز الدين إسماعيل " " لقد صار الشعراء المعاصرون على وعي كاف بتلك الوظيفة ،حيث أدركوا أن كشف النقاط عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة ،وإن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة أو منهجها جديدا في التعامل مع اللغة " ².

2- **التركيز**: فكل صورة من الصور تتكثف فيها طاقة من الدلالات والعواطف و الوجدانات قابلة للانفجار والاتساع والعتاء الغزير بعد التأمل الطويل " فلغة الشعر المعاصر إذن لغة تتجسم في الوجود وتتحد به ،ومن ثم تلوح أمامنا ميزة لهذه اللغة ،وهي أنها لغة مصفاة و مركزة ،فلا تسمح للشاعر باستخدام اللفظ إلا أن يكون هو اللفظ الأوحى الذي يحمل أكبر طاقة من الفعالية في السياق ولن تكون اللغة ذات طاقة شعرية ما لم تكن مصفاة و مركزة " ³

3- **الطبيعة الحسية للصورة** : إن كانت الصورة التقليدية تقوم على أساس الحسية المرتبطة بالحرفية و نظرية المحاكاة ،فتعني بذلك كمثل الشيء الحسي بالدلالة التي يستعمل فيها مصطلح " تمثيل " في فن الرسم التقليدي ،فإن الصورة في الشعر الحر تقوم على الحسية المرتبطة بالطبيعة و نظرية الخلق و تعني مفهوم عن الواقع إن لم يقم مقامه فإنه يثير و يغنيه و يعمقه .

فيقول عز الدين إسماعيل : " أما الشعر الحديث فيغلب عليه طابع التفكير الحسي فقد وثق الشعراء المحدثون في الشعور

4-المرجع نفسه ص 266

5-عز الدين اسماعيل المرجع السابق 174

6-الرجع نفسه 184

الباطن من حيث هو ملتقى الأهواء المتنازعة ، ومن حيث نفاذه و تغلغله في صميم الأشياء دون صورها الخارجية ، و معانقته بذلك الحقائق الجوهرية "1

الإعتماد على الجزئيات الموحية في خلق الصور: وتختلف هذه العناية بالجزئيات في الشعر الحر عنها في الشعر التقليدي فكانت لها قيمتها في حدود ذواتها منفصل عن كل العام ، كان الشاعر يسعى ورائها سعيا حتى ما إذا إنظمت في علمه أضحت مفككة البيان غير ملتحمة ولا يربطها ببعضها البعض رباط عضوي فظلا غير موحية تقوم على الرصد والتسجيل أما في الشعر الحر فإنها موحية قابلة للتفجير ، ويحدد قيمتها كل العام ، وتم هذا التطوير بين الشعرين التقليدي والحديث تحت عدة مؤثرات أهمها علم الجمال وعلم النفس اللذان أكد ان التجربة الفنية تجربة تركيب الشكل أو خلقه لا تشكل كلا يتألف من أجزاء يسهل فصلها ، بل جزء وكل ، يقول "محمد مصطفى هدارة": "وتقدم أصحاب الشعر الجديد خطوى أخرى بعد الرومانسيين في الإلتزام بالوحدة العضوية بحيث صارت القصيدة بنية حية متألفة من مقاطع أو جزئيات ، تعبر موقف نفسي واحد ويتحد المضمون مع الشكل بكل عناصر بحيث لا يكون أي توتر بينها".²

كما التصقت الصورة في لصقها بالعضوية والتلاحم والارتباط الوثيق وهذه الخاصة نتيجة طبيعة للانفعال الواحد الذي ينمو وبتطور في رحم الصور المتتابعة في التي تسهم في عملية التركيب الجسدي للانفعال فتخلق عالما وجدانيا واحدا تمسكه شخصية البطل الواحد.

ونستطيع أن نبين هذه الملامح ثانياة وملاحم اخرى غيرها في نموذج لصالح عبد الصبور وهو قصيدته "أغنية من فيينا"³

كانت تنام في سريري ، والمصباح

منسكب كأنه وشاح

من رأسها لردفها

وقطرة من مطر الخريف

¹ - المرجع نفسه ص 157

² - محمد مصطفى هدارة الرجع السابق ص 51

³ - نعيم اليافي الرجع السابق ص 268

ترقد في ظلال جفنها
والنفس المستعجل الخفيف
ويشهب في حلمتها
وقفت قريبا ، أحسها أرقبها أشهما
النبض نبض وثنى .
والروح روح صوفي سليب البدن .
أقول يا نفس رآك الله عطش حين بل غربتك .
جائعة فقوتك
تأهية فمد خيط نجمة يضيء لك
يا جسمها الأبيض قل : أنت صوت؟
فقد تجاوب كثيرا في المساء
يا جسمها الأبيض قل : أنت خمرة؟
فقد نهلت من حواف مرمر
سببقتني من المدام والحباب والزبد
يا جسمها الأبيض مثل خاطر الملائكة .
تبارك الله الذي قد أبدعك
وأحمد الله الذي ذات مساء
على جفوني وضعك

تمد طبيعة الصور في هذه القصيدة وطريقة بنائها بصلة كبيرة على نمط التجربة الشعورية ذلتها التي تتسطح هنا وتخرج وسائطها من المركز وتنبثق عنه ولا تدور حوله ، كما أن التجربة لا تقوم على الفعل الدرامي بل استعاض الشاعر عن الصراع بالالتكاء على الجمع بين المتضادات وصهرها في نطاق التجربة .

ومن هنا نميز بين طريقتين في التكوين الصوري الحديث يلجأ إليها الشعراء : الأولى تكون فيها الصورة المركزية هي المتمكنة والمتحكمة بحيث تنبع القصيدة من هذا المركز

وتدور حوله وترجع في النهاية إليه ،وتقوم على البناء الدرامي ،أما الثانية فلا توجد فيها صورة برؤية تشد إليها الوسائط وإنما توجد جملة من الصور تخرج من المركز وتدور حوله ،وتقوم على البناء الشعري وتتشابه الطريقتان في معظم الملامح التقنية الفنية الحديثة التي تجعل من الصورة الواحدة تبدأ وتموت في أختها من خلال علاقة تظهر للنظرة الأولى أنها محطمة ،غير أنها عند الفحص ومن خلال منطوق الفن الذي يصل الصورة بالتجربة الشعورية او القيمة تظهر وقد حققت أعلى مستويات الإدماج و الارتباط ،وقانون الفن الحديث الخاص هو البناء النفسي الذي يعتمد مفهومها معيناً للمكان والزمان لا يلاحظ فيه الأشياء في ذواتها المنفردة المستقلة القابعة في الخارج وإنما يلاحظ فيه العلاقات الحقيقية التي تمهل الصلات الزمانية والمكانية غير الضرورية فيما بينها.

ولكي تحقق هذا القانون الأثر الجمالي المنشود يستغني القانون عن المقدمات السببية الكلمات والعبارات التي يستعان بها أحيانا للربط بين الأفكار والصور ،فيعتمدون على النزعة الاختيارية حيث تنفجر الأحاسيس من العمل بالتلوين والإيماء دون التقرير والمباشرة ،مخفيين بذلك مفهومهم للشعر عن طريق الإثارة لا عن طريق التفسير والتعميم ،ومن بين الفروقات الموجودة بين الصورة الفنية في الشعر القديم التقليدي والرومانسي والصور الفنية في الشعر الحديث (الحر) نجد انها في الشعر القديم كانت تنفصل عن الفكرة أو تضاف إليها فهي أدوات زائدة مضافة ،في حين أنها في الشعر الحديث ترتبط بقيمة القصيدة فهي أكثر وظيفة إذ تشكل لبنات متلاحمة في بناء العمل الكلي ،وثاني الفروقات أن الصور في الشعر الأول أكثر غنائية وتقوم على الانية فلا تتعدى اللحظة التي استخدمت فيها في حين ان الصور في الشعر الثاني أكثر درامية لأنها تقوم بالفعل وتطوره وتتقدم به ،وثالث هذه الفروقات أن الصور التقليدية صور جاهزة وهي وحدات قائمة بنفسها أو تدخل العمل عن طريق التداعي ،وفي الشعر الحديث صارت الصور تولد وتتطور وتنمو في رحاب عملية الخلق وفي خلال الموقف الانفعالي الدرامي ،وهذا معناه أن الشاعر لا يترجم بها فكرة وإنما يفكر بها ،ورابع هذه الفروقات أن العلاقات بين العناصر البنائية للصور القديمة كانت علاقات عامة فتعثر على الكثير من الصور المتشابهة في معظم القصائد أما هنا فإن الحياة والجدة تحكمان هذه العلاقات ولذلك فلكل قصيدة لها صورها الخاصة ووجهها الخاص.

وإذا ما عدنا إلى أغنية "من فيينا" فإننا نجد أن مجموع الصور تكون بنية التجربة في تحققها، وهذا ما يساعد على وضوح بعضها المظموس حيث تمثل في تلاصقها معنا عالما شعريا قائما تجهزه وتركبه وحدات أصبحت لا تعطي المدلولات الخارجية عينها وإن أعطت شكلها اللغوي، ونجد في المطاع القصيدة مفارقة رائعة تعقبها علاقات جديدة تصور ما في ذهن الشاعر من النموذجية نصل إليها بمثل هذه اللغة المركبة التي تمزج بين الحقيقة وهم الحقيقة ولا تجعل إحداها تطغى على أخراها، ومثال ذلك تلك الصور المتزاوجة والمتجانسة التي تعبر عن إحساسات الشاعر الحادة بتشابه الأضداد فتشع فيها الروح من خلال الجسد، ويبرز الموت من خلال الحياة حيث تملك هذه الصور حيويتها المركزة وتجعل الرؤية المترددة القائمة على الجدل بين بطل القصيدة وبين نفسها، فيحمل هذا البنين التجربة الوجدانية التي لن يستطيع تحقيقها إلى الشعر الرفيع، وهذه القصيدة هي من هذا الشعر فهي تملك التجربة الحية، وتمكننا في ال وقت نفسه من أن نمتلك لحظة حية من لحظات التجربة الإنسانية، تقدم غلينا موقفا شعوريا كان بعيدا عنا وهو الآن قريبا منا لأننا نحسه ونلمسه وإن لم نستطع أن تبينه، وفي هذا الموقف ندرك شيئا يفهم بالإحساس القادر على إدراك ارتباطات الموقف أو لنقل بشيء يعرفه الإحساس الشيء ملموس ومحسوس كالتجربة وقد اسرتها الصور الإحساسات التي تثيرها الصور .

وهكذا تملك الصور دلالة غير مباشرة تشكلها علاقة الأشياء التي لا علاقة بينها أكثر من ملكها للدلالة المباشرة نفسها التي تحملها الكلمات .

وإلى جانب هذه أنماط الصور نجد نمطا آخر هو الصور المكثفة أو المكتظة ويكثر عبد الصبور من استخدامها فهي نتيجة لعملية التكثيف اللاشعورية .

وفيما يخص الفرق بين طبيعة صور عبد الصبور وصور حجازي نجد أن هذا الأخير أقرب إلى استخدام التفكير الصوري من عبد الصبور فهو يحس ويرى ويعادل بالصورة إحساسه وتدل طريقتة الفنية على براعة في التقنية، أما عبد الصبور فزعم ثرائه في المضمون وفي التجارب الإنسانية يخفف أحيانا في البنين الصوري لاسيما عندما يلجأ إلى التفكير باللوح أو الصور المكثفة والمزدحمة وعلى كل فإن الصور الفنية في الشعر الحديث

في سعيها وراء استكمال ملامحها البنائية تحقق طبيعتها بواسطة شكلين هما الرمز والأسطورة .

II. الرمز والأسطورة في الشعر الحر: ¹

1-الرمز: ²

من أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في تجربة الشعر الجديدة الإكثار من استخدام الرمز كأداة للتعبير وليس غريبا ان يستخدم الشاعر الرموز في شعره ،فالعلاقة القديمة بينهما وبين الشعر ترشح لهذا لاستخدام فقد كان للرمز في تاريخ الفكر الإنساني دور هام في كل نشاطاته سواء أكان دينيا أو فنيا أو اجتماعيا... ،حتى قيل أن العالم كله يتحدث من خلال الرمز ، فقد كانت للبدائي رموزه الخاصة التي آمن بقدرتها الفائقة وسلطانها المباشر على نفسه وعلى الطبيعة من حوله ،وازدادت الصلة في وقتنا الحاضر وضوحا و أهمية فصار محور الاتجاه المعاصر للفلسفة يقوم على فلسفة الرمز التي ترتبط بفلسفة اللغة ،ومن هنا فإن نظرية الرمز ليست سوى مبحث من مباحث نظرية المعرفة .

العلاقة بين الرمز والعلامة: ³

مادامت المعرفة يمكن أن تكون مباشرة أو غير مباشرة وما دامت الكلمة يمكن أن تستخدم رمزا أو علامة ،فإنه بين هذين الآخرين علاقة تجمعهما ،لكن لكل منهما خصائص جوهرية تميزه عن الآخر تبعا للميادين التي يستعملان فيها ،فالعلامة هي الشيء الذي يدل على جود شيء سواء يقوم مقامه او يحل محله لأنها مرتبطان كالدخان ودلالته على النار أو الحساب وعلاقته بالمطر غالبا ما يكون في العلامات الطبيعية ،و إما يكون في العلاقات الصناعية التي اتفق الناس فيها على أن يكون أحد الشئيين دالا على الآخر كالنور الأحمر أو السهم أو إشارة المرور ،ومهما اختلفت العلامات فإنها تعني بإشارتها شيئا محددنا نفهمه نحن مباشرة بمجرد أن يتنبه في أذهاننا ويتضح الأمر أكثر في العلامة اللغوية حيث نظن أن صوت الكلمة ،وهو نفسه المعنى الذي يشير إليه لاستمرار التحامها معا وكثرة إلفنا لهذا الالتحام وكأن الكلمة هي نفسها الشيء الذي جاءت لتدل عليه ،وبالتحديد للعلامة وضعها

¹-المرجع نفسه ص 277

² - المرجع نفسه ص 277

³ - المرجع نفسه ص 277

المميز وخصائصها الآلية المباشرة الخارجية التي يحكمها الذهن وتعد وسيلة التوصيل وقاعدة التعلم البدائي ولها أيضا درجاتها وأنواعها.

وعلى العكس من ذلك فالرمز لا يحل شحنة عاطفية قصد إثارة في نفس المتلقي حالة وجدانية معينة فيبدو الرمز والرموز كلمتين لكل منهما مدلوله ويزيدان على ذلك إلى عملية الدلالة موقفا شعوريا خاصا إزاء قيم محددة، وهذا هو المهم في عملية الترميز إذ يختار الإنسان شكلا حسيا معنيا يكون قادرا على التعبير عن حالة عن حالة شعورية أو خلق بديل موضوعي يعادلها حين لا يجد وسيلة يعبر بها عنها.

ولهذا يتصف الرمز بأنه ليس صورة مباشرة وإنما ضرب من الرؤية أو الحدث، وقد أباح بعض الدارسين تقسيم الرمز إلى العلمي والمنطقي واللغوي في القسم الأول، وإلى الفني والديني في القسم الثاني ينظم القسم الأول إلى الرمز ذي الدلالة المحددة وينظم القسم الآخر إلى الرمز ذي الدلالات المتعددة .

-أما الخصائص أو المبادئ المشتركة التي تقوم عليها أنماط الرموز جميعها فهي :

1-كل رمز يقوم مقام شيء ما .

2-كل رمز له إشارة ثنائية أو مزدوجة .

3-كل رمز يحمل عنصرين الواقع والمتخيل .

4-كل رمز يملك طاقة أو وظيفة مزدوجة.

-وفيها وراء هذه المبادئ العامة تتباعد الرموز فالرمز العلمي أو الرياضي أو الجبري ليس سوى أداة تسيير الفكر وتشير إلى الأشياء يقول عز الدين إسماعيل "الرمز العلمي وسيلة استكشافها الإنسان في وقت متأخر نسبيا، وذلك عندما أراد أن يشير إلى مادة المعرفة إشارة موجزة، وطبيعة الرمز العلمي أنه يشير إلى موضوع دون أن يرتبط به فهو ينشأ نتيجة لعملية ذهنية تجريدية¹ " أما الرمز اللغوي أو الإشاري يقوم على الدلالة المفردة التي لا تربط بنسق معين، فالرمز اللغوي رمز اصطلاحى :

تشير فيه الكلمة إلى موضوع معين إشارة مباشرة كما ينشر كلمة " باب " إلى الشيء الذي اصطلاحنا على الإشارة إليه بهذه الكلمة ولكن دون ان يكون هناك علاقة حيوية لعلاقة

¹ - عز الدين اسماعيل المرجع السابق ص 198

التداخل والامتزاج التي تكون بين الرمز الشعري و موضوعه بين الرمز والرموز إليه¹ ويختلف عن هذان الرمز الديني أو الصوفي فإن اتفق معهما في فحواه المبيتة خارج النص فهو رمز مفيد لا يملك حرته كاملة، فقد يغني بإحاءاته إلى أنه قريب الفهم بسبب أن الرمز مقترن بالرموز في تاريخ الفكري الديني، ولهذا السبب يتحول من طبيعته الصورية إلى طبيعته الإستعارية .

ويبقى الرمز الفني أو الجمالي أو الشعري سواء أنشأ مع بقية الأشكال الرمزية في حلقة الشعرية والدين، أو كان مع بقية الأنماط الذروة التي تطورت إليها اللغة في انتقالها من المحاكاة إلى التشبيه فالاستعارة وظلت طبيعته الشخصية التي تتمثل في جملة من ملامح التي تتحد في النهاية لتكون خصائصهم وحدة وهي :

1-الأصالة والابتكار : يتميز الرمز بأصالته وجدته وحيويته وقد يستخدم الفنان رمزا قديما بعد أن يحطمه ويعيد صياغته، ولكن الابتكار في الميدان الرمز هو الذي يهبه قيمته وأهميته فكما يتعامل الشاعر المعاصر مع الرموز القديمة فإنه يخلق كذلك الرمز الجديد، وهو في هذا يحتاج إلى قوة إبتكارية فذة يستطيع بها أن يرتفع بالكلمة العادية المألوفة إلى الكلمة الرامزة²

2- الحرية الكاملة غير المقيدة : يتمتع الرمز الفني بالحرية الكاملة التي لا يقيدده سوى نسقها، وطاقته ناتجة دائمة من حرته التي يستطيع من خلالها أن يثير في روع الملتقي ويستدعي الكثير من العلاقات.

***الطبيعة الحسية :** يوصف الرمز بالحسية لأنه معادل ملموس يجسد الإحساس الأصيل ومهما قيل عن دور الحسية هذه فإنها لا تجعله يكبر حتى يستغرق العمل الفني بأكمله، فالقصيدة قد تتوحد في رمز عام كلي يتكون من وحدات جزئية إلا أنها لا تكون هي ذاتها رمزا واحدا.

***الكيفية التجريدية :** يعبر الرمز الفني عن علاقات ذات طابع تجريدي فكري عام، ويقترن التجريد عادة ببعض العميات الذهنية المتميزة، ويتوفر في كل عمل فني، فالتجريد في الفن

¹ - المرجع نفسه ص 198

² - المرجع نفسه ص 198

يطلب بغية الوصول إلى التعبير عن الموضوع تعبيراً قويا، فهو تجديد كفي، أو كيف تجرّدي لأن العمل أو الرمز ينطلق فيه الملموس المجسد وينتهي إلى التجريد والمنطلق .

*الرؤية الحسية : الخيال في الشعر هو حدس يعبر عن رؤية معينة، ومن الأشكال التي يخلقها الرمز فهو شكل ذو طبيعة حدسية داخلية لا تقف عند حدود عالم المادة وإنما تتجاوزه إلى الرؤى، فيكون نموذجاً يعصف به التحليل المنطقي البحث أو يحيلها عن طبيعتها الإستبصارية .

*النسقية : الرمز الفني ابن السياق أو أبوه معا لا حياة خارجة فلإنفراد والتداول يقتلانه، الأول يجعله إستعارة والثاني يعرضه للجذب والتدليس فقيمة الرمز تتبع من كونه بؤرة علاقات مكثفة في إطار محدد أو بنية حية .

*ثنائية الدلالة : يجمع الرمز بين الحقيقي وغير الحقيقي وبين الواقع وغير الواقع ويشير إلى دالتين إحداها مباشرة وأخرها غير مباشرة، إحداها مقصودة ولكن الثانية تضل قائمة إلى جوارها، ولأجل هذه الطبيعة الثنائية ترفض الكثير من الكلمات التي تستعمل للرمز إلى أشياء أخرى أو لتحل محلها دون أن تحتوي على الطرف الثاني المقابل فالرمز الفني هو مرتكز العلاقة ومركزها يقول " هويلي " : " وما لم يشعر المرء بأنه كذلك وبأن الطرفين المشتركين في هذه العلاقة حيان ويعملان معا في الصورة الناجحة فإنه لا يمكن أن يعمل عمله ويقينا أنه لن يكون رمزا على الإطلاق ¹

بهذه الملامح السبعة تحدد طبيعة الرمز الفني وتبرز مشكلاته من جهة ويفترق من جهة أخرى عن أخرى عن شتى الضروب السلوبية وخاصة التورية واللغة فهما أبعد ما يكونان عن مجال الرؤية الرمزية .

أما فيما يتصل بالمشكلات التي تضعها ملامح الرمز فأبرزها مشكلة المعنى التي تترتب عليها مشكلة التوصل فلا يكون كاملا بين الفنان والملقي لأن الرمز لا يوصل ولا يمكن أن يوصل إذا أردنا الدلالة المباشرة الحرفية للكلمة باعتبارها رؤية رمزية موجودة أو مخلوقة قادرة على الإثارة، وليست معرفة رمزية

Whelry, G , <<poetic process>> عن نعيم اليافي المرجع السابق ص 283 ¹

والرمز الفني انما تصنف تبعا لطبيعته أو مصدره فهناك الرمز الشكلي و المعنوي والإحالي وبسيط والمعقد والقريب والبعيد والمبتكر والمردد أو المتداول ،كما ينقسم إلى قسمين خاص وعام ،يضم الأول الشخصي والخاص فالشخص صورة مغلقة تظل أقرب ما تكون إلى السر الذي يكمن بين الشاعر وتجربته ،أما الخاص فأصق بوجهة النظر التي توضح جوانبها نماذج الفنان مجتمعة ،ولذلك فلكي نميز بين الرمز الخاص والعام لابد من استقرار كامل اعمال الشاعر أولا والتراث الفني من قبله ثانيا .

وهناك تقسيمات أخرى تمت تحت تأثير الدراسات النفسية التحليلية وتطورها فمند أن اكتشف " فرويد " طبقة اللاشعور الفرد اخذ الرمز البديل يحتل دوره يحتل دوره ،فقد فتح فرويد المجال لمن أتى بعده لاسيما تلميذه "يونغ" الذي قسم النشاط النفسي إلى أربعة مستويات ولكل مستوى رموزه الخاصة هي : الشعور واللاشعور الفرديين والشعور واللاشعور الجمعيين حيث تنبع معظم الرموز من مستوى اللاشعور الجمعي ،ثم تنتقل إلى الشعور الفردي عن طريق الحدس والإسقاط ،وسواء أكان الرمز شعور أو لاشعور فرديا أو جمعي ،فغنه في ميدان علم النفس أحد أمرين : إما أن يكون شيئا أوليا أو أصليا ينبثق من الذاكرة الشعبية وإما أن يكون تحويلا يميله اللاشعوري أي بديلا يسوي بين الرغبات الكبتية والقانون الأخلاقي ،لكن الرمز باعتباره شكلا من أشكال الخلق ففي حالة الإبدال هذه يستحيل الخلق لأنه عالم سوي لا كبت ولا إخفاق ولا حواجز اجتماعية وهو ما يأبه واقع الفن .

أستعمل الرمز في التيارين التقليدي والرومانسي كشكل فني له كيانه الخاص وطبيعته المستقلة ومهمته التي وجد القيام بها.

فلاحظ أن الرمز الشعر التقليدي شديد الاقتراب من الدلالة الإشارية الحرفية التي يحكمها العقل فتحول إلى ضرب من اللغز والأحجية أي ضرب من البيان الصناعي على المهارة في الأسلوب بدلا من اعتماد الكيفية الفنية ،وفي التيار الرومانسي اتم الشعراء بالرمز على مستوى النظري وعبروا به عن مضامينهم الفكرية على مستوى التطبيقي ،الإفصاح اي أن استخدامه لم يرق إلى درجة العلاقات ،أما في التيار الحديث فقد تغير الوضع وظهرت ملامحه السبعة ،لكن اختلف استخدام الرمز بين المذهب الرمزي والأدب الرمزي ، فالمذهب الرمزي حركة أو مدرسة معينة لها سياقها التاريخي كرد فعل للاتجاه

الواقعي، ولها فلسفتها الخاصة، وطريقتها في الأداب والتعبير حيث أن الفنان في المذهب الرمزي يتناول مفجر الوحي كرمز لكثير مما لا يدل عليه مظهره ثم يفجره بجميع إمكاناته مستعينا بالصوت واللون والحجم الموسيقي، وكل ما من شأنه أن يعمق الإحساس، والرمز بهذا الاستعمال بؤرة يتبلور حوله الفعل، وتتجمع طاقته في مركزها، ويتخذ اتجاهها معيننا يتحرك نحو الداخل .

أما الأدب الرمزي فهو مجرد أسلوب يمكن له أن يحتوي شتى المضامين شريطة أن يبدأ بالواقع، أي يبدأ من التجربة ثم يستخدم شيئاً ما معادلاً لإحساسه الأصلي يرمز به إلى شيء آخر، وقد تكون العلاقة بين الرمز والرموز علاقة إبدالية أو علاقة إدماجية موحدة، ولعل أهم الأسباب الكبرى التي دفعت بعض الدارسين إلى الخلط بين المذهب الرمزي والأدب الرمزي هو كلمة ذاتها وعدم تفريقهم على أساسها بين استعمالها العام واستعمالها الخاص، فإذا كانت الرمزية مبدأ عندئذ الأدب الرمزي، زكانت مبدأ خصاً فهي انتفاضية معينة .

تعد الصورة كل تعبير انفعالي غير مباشر ولا حرفي، وهذا ما ينطبق على الرمز فمن الطبيعي أن يكون شكلاً صورياً يمت إلى بقية الأشكال الصورية بصلة حميمية، لكن هناك نقطتين هامتين أولاهما أن الأنماط الصورية اعتبرت عند بعض الدارسين أنماطاً رمزية وثانيتها أن الرموز ذاتها تتحول إلى استعارات أو تتحول هذه إليها إذا توفرت لهما ظروف معينة ولذلك يجب تحديد العلاقة بين الاستعارة والرمز، ومتى يصير أحدهما ثانيهما وإمكانية عد الصورة الفنية رمزا بدلالة التي اختيرت لكلمة رمز، ففيما يتعلق بالنقطة الأولى فإن البناء الأساسي لكليهما واحد يقوم الالتحام والتقابل والالتقاء، ويوحى بالتركيز والتبؤر، فكل تعبير استعاري ذو خاصية رمزية، ويختلفان في الإثنية فهي في الاستعارة هائلة أماناً أكثر من الرمز الذي يعد وحدة مستقلة تتمتع بأصالة غريبة، وإذا كانت الاستعارة مجرد نقل صفة إلى الموصوف لجامع بينهما أو لغير جامع بغض النظر عن ارتباط أحدهما بالواقع أو بالذات، فإن الرمز رؤية ملتزمة تبدأ مباشرة من الواقع، وتعتمد على الترجيع والإصرار والإلحاح التي يتميز بها الرمز، ويعد السياق هو المعيار الذي يقاس به ما بينهما من صلوات حيث توصف بالاستعارة، بأنها عبارة مفردة أو وحدة منبثة عما قبلها وعما بعدها تشير إلى المفهوم معين تحمله وتعبر عنه، ويوصف الرمز بأنه غيب السياق وأبوه، وليس له أية دلالة

رامزة بمفردها ويتحول إلى استعارة حيث يستقل عن سياقه ولا يعود يشكل جزء من الدلالة الحدسية الكلية له، أي عندما يصبح منفردا أما فيما يتعلق بالنقطة الثانية فإننا لا نستطيع أن نعد كل صورة فنية رمزا وإن كانت مشحونة بطاقة رمزية كاملة، أو بوفرة وافرة من الإحياء و العديد من الدلالات، فالذي يجعل من الصورة رمزا هو وضع خاص لها تكون فيه نسقا كاملا من التجربة أو كائنا مستقلا يملك حياته المتكاملة دون اعتبار لأي معيار عرفي من معاييرها وحين لا ندرك هذا الفرق نعامل كل صورة قادرة على الترميز رمزا فنيا، إن الرمز ليس مجرد صورة أو كلمة مفردة قادرة على نقل حقائق هامة بعيدا عن سياقاتها بل هو صورة حرة مكثفة إلى حد بعيد، ومادام وسيلة لنقل أعلى قيم الشعر فهو أشد حساسية و تأثيرا بسياقه من أي لون آخر من ألوان الصور و الكلمات.

وهذا التفريق بين الصورة والرمز يمكن رفض الرأي الذي ذهب إليه "لويس" حين زعم ان الصورة أهم من الرمز لأنها تتسم برنين لا ينتهي أو دلالات لا حصر لها بينما يوحي الرمز بمعنى واحد يقول: "إن الصورة العميقة عكس الرمز، فالرمز ذو دلالة واحدة أي أنه يرمز على شيء واحد فقط مثل الرقم "1" الذي يمثل وحدة واحدة أما الصورة الشعرية فنادرا ما تكون رمزية خالصة إذا تخضع لتأثير الذبذبات العاطفية لسياقاتها مما يجعل استجابة القارئ لها تتشكل خبرته الشخصية..."¹ فهذا الخلط سببه الفهم الخاطئ للصورة والرمز ولطاقتهما، فرغم اشتراكاتها في طبيعة البناء فغنهاما يختلفان بينا، أما في حدود الوفرة والوحدة فالرمز أكثر قدرة على خلق العلاقات وتعميقها ووفرة الدلالات تنويعها، وتعدد أوجه الإحياءات .

وقد استخدم الشعراء المحدثون مجموعات شتى من الرموز كثيرا على طريقة الأدب الرمزي ونادرا على طريقة المذهب الرمزي، وهناك مجموعات مباشرة واضحة تكاد تكون تعبيرات حرفية مثل الساعة بمعنى الزمن والسوق بمعنى الحياة، والقطار يرمز إلى المجتمع الإنساني، والسكون يدل على الموت وغيرها من الرموز التي تكون الحرفية والمباشرة فيها عن طريق الوضع المعجمي للكلمة أو محاولة الاقتراب منه حيث يكون الرمز والمرموز أدنى إلى بعضها البعض .

¹ - 3-40 leuis g d op cit p 290 نقلا عن الدكتور نعيم اليافي الرجع السابق ص

وتصادفنا مجموعات الرموز العامة والخاصة مثل العدد سبعة ومشتقاته وهو في الأصل رمز ديني مقدس في مختلف الديانات وأكثر منه في الإسلام، والتتار رمز لكل دخيل سفاك، الأب = الإله والظل والصليب والجبل... ويبرز من هذه الرموز جميعا رمز الحائط أو الجدار الذي يلح عليه ويكثر منه عبد المعطي حجازي، ويعني في مختلف استعمالاته القصر أو السجن أو السهر، أي أن العائق أو السد بين قيمتين إحداهما خيرة وأخرها شريرة وفي وضعه هذا يجعل الشخصيات الإنسانية تسير دائما ضمن حدود كلما حاولت تخطيها تجده أمامها ماثلا يمنع من تحقيق آمالها، وقد زعم بعض الدارسين أنه خاص، لكن عند استقراء طرائف استخدامه نجد أنه عكس ذلك رمز جمعي عام أبعد ما يكون عن الاستئثار بالدلالات السابقة.

ويمكن ان نستنتج عدة ملاحظات من خلاله أو لاهما دلالاته الحرفية التي صيرته لازمة من اللوازم القريبة للكلمة يعتمد على كثرة وروده أو تعارفه وأخراهما قضية التبييت الخارجي للرمز أو مقحم عليها أو رقعة في نسجها فيحس المتلقي أن ثمة هوة بين الرمز ونسقه، والملاحظة الثالثة مسألة التكرار الذي يبعده عن رمزيته ويعص في خاصيته الإيجابية ويقربه من الحرفية المباشرة، وتصلح هذه الملاحظات الثلاث حول الرمز سيمنعه في النهاية من أن يكون رمزا أو بنية صالحة له، وسيحيله في ذلك على الصورة إستعارية مفردة مسطحة.

قيمة الرمز تكمن وهو يعمل في نسقه، فالرمز الفرد لا قيمة له ولذلك ندرس رمز التجربة أو رمز الرؤية ونتخذ نموذجا لذلك قصيدة عبد الصبور " **طفل** " ¹

قولي.....أمات.....؟

جسيه جسي وجنتيه

هذا بريق

ما زال ومض منه بفرس مقلتيه

هذي أصابعه النحيلة

هذي جدائله الطويلة

¹ -الدكتور نعيم اليافي المرجع السابق ص 293

أنفاسه المترددات بصدرة الوردى كالنغم الأخير من عازف وفد النعاس عليه في الليل الخير
وتلك جبهته النبيلة

بيضاء يلمع فوق موجتها الزبد

قولي أمات ؟

وأنا غدوت بلا أحد

* * *

وسألتني : ما الوقت ؟ هل دلف المساء

أتذهبين

ولم نطل عذابه حتى الصباح

لن يرجع الصبح الحياة إليه ، ما جدوى الصباح ؟

ومض الشعاع بعينه الهداء ومضته الأخيرة

ثم احترق

ورأيت شيئاً من التراب القبر فوق الوجنتين

رباه فوق الصدر فوق الساعدين

والعازف المغلوب نام ، ومات في الصمت الكبير

نغم أخير

* * *

وسألت : مات ؟ ... أجل سأبكيه ، سنبكيه معا

ووجمت ، لا الجفن اختلج

ونهدت ثم فتحت هذا الباب في صمت ملول

ونظرت خلف الباب تلتمسين سلمة النزول

ووقفت ، ثم رجعت في عينك شيء من وهج

كي تلمسيه

هذا الصبي ابن السنين الداميات العاريات من الفرح

هو فرحتي

لا تلمسيه

اسكنته صدري فنام

وسته قلبي الكسير

وسقيت مدفنه دمي

وجعلت حائطه الضلوع

وأنرت من هذبي الشموع

ليزوره عمري الضمي .

أول ملمح للرمز في هذه القصيدة هو ثنائية الدلالة فالطفل رمز للحب من جهة ، ويعني ذاته من جهة أخرى ، وهما معنيان يسيران متوازنين وإن كان المعنى الرمزي الأول هو قوام التجربة ، ولقد ذهب بعض الدارسين إلى فهم خاطئ للرمز مثل مصطفى ناصف الذي قال أن الطفل هو ابن الفنان ، حيث بالإمكان تجاوز دلالاته الموحدة إلى ما عداها ، غير أن الواقع هو خصيصة أخرى من خصائص الوساطة الجديدة التي يتغير معناها من إنسان لآخر لكن المعنى يبدأ من الرمز أولاً ، والمقطع الثاني وبداية الرابع يؤكدان رمزية العمل ويدعمانه ، ويجعلان من التجربة عالماً أساسه المواجهة المادية العينية و وجهته التفكير الذهني المجرد ، وهذه هي الخاصة الثالثة للرمز فهو تجسيد عيني من جهة وتجريد انفعالي من جهة أخرى فهو تجريد كفي يبدأ بالتجسيد أو الخبرة الخاصة ذات المشكلة المحددة وينتهي إلى المطلق أو

إلى الخبرة العامة ذات المشكلة الإنسانية الدائبة ،وعن طريق الاندماج بين الخبرتين أو المواجهة بينهما يخلق الرمز الحقيقي .

ونحن نفهم العمل بدلالته الكلية التي تحمل بين عاطفيها رموزا جزئية تشير إلى رمز التجربة البؤري ،وتتوجه نحوه ،والرمز الكلي أو البؤري في هذه القصيدة هو الطفل أو الحب الوليد الذي مات قبل أن يورق ،والرموز الجزئية تدور حول هذا الرمز منتشرة منه ،سواء كانت تلك الرموز تقترب من الدلالة الحرفية أو الاستعارية وتوحي بموت طفل حقيقي ،أم كانت تلك الرموز تقترب من الدلالة غير المباشرة والتي توحي بأن شيئا ما آخر هو المقصود ،وكلا من النمطين يؤدي وظيفته في حدود نسقه ،والفرق بين الرمز الوظيفي ،والرمز غير الوظيفي أن الأول يمنح العمل انطبعا موحدا أو يساعد على منحه ،في حين يعمل الثاني على تشتيته وإحالاته إلى مزق تبلغ حد التنافر أو التبدد ،فبهذا ننهي إلى أن أهم خصائص الرموز الجزئية التلاحم والتكامل لن الطفل أو الحب مثل في ذهن عبر العصور الشخصية مستقلة منفردة قائمة بذاتها .

غير أن الرمز المستخدم جزئيا وكليا لا يملك طاقة مفعمة بالإيحاء تعدد دلالاته ،وتظل معانيه مثل أي رمز قادر على أن يهب العطاء الغزير لأنه إما أن يكون رمزا أو لا يكون وفي الحالتين يقول شيئا محددًا و هو الموت حبا كان أو طفلا ،وفيما عدا ذلك لا ينشر أي في من المعنى ويرجع ذلك إلى اسباب كثيرة منها أن الرمز اقرب إلى نتائج الوعي الذي يدفع الشاعر إلى أن يكتفي بتسطيح التجربة والتوصل إليها بوسائط تحمل صفتها نفسها ،ومنها أنه في تتابعه أشبه ما يكون بتتابع التفكير الكنائي مرة والاستعاري مرة أخرى ،وهما عرض للفكر الرمزي و لكنهما ليسا إياه ،وثالثا أن الرمز غالبا ما يشوبه بعض الغموض الذي يبدو في كنف التعاطف الحسي لا اغراجا أو التبسا للمعنى إنما الوضوح .

- وفي النهاية يمكن القول أن الرمز في الشعر الحديث رؤية يسير من الخاص نحو العام وينتقل من التحليل إلى الترتيب ،ويصل إلى التجريد مبتدئا بالتجسيد وينتهي إلى السكون منطقا من الحركة ،فهو وحده قادر على ان يحول الزمن غلى اللازمان ،والمكان إلى اللامكان ،وينبغي ألا ننسى أننا في موقف الانفعال حين تعجز الكلمات الحرفية عن التعبير

عن حركة النفس وأغوارها وتترك هذه المهمة للصور الفنية وعلى رأسها الرمز الذي تسمح له طبيعته أن تحتوي المحدود واللامحدود، المتحول والساكن، والآني الدائم، ويتضمن القيم كلها التي يحسبها المنطقان العلمي والتقليدي متناقضة وما هي بمتناقضة لسبب أنها جماع حياة الإنسان.

-وإذا كان للرمز مثل هذه القدرة فإن الأسطورة -الشكل الثاني من أشكال التعبير في الشعر الحر- تسلك نفس السبيل .

2- الأسطورة¹

تتشترك الأسطورة مع الرمز في النشأة، فكلاهما شكل توصل به الدين والفن والغناء وعبر به الإنسان البدائي تعبيراً حرفياً عن ذاته و عما يشعر به، وقد بينت الدراسات الانتروبولوجية الاجتماعية والنفسية أن الأسطورة كانت القاسم المشترك الأعظم لجميع ألوان الخلق الوجدانية التي امتازت بالتداخل، فاندمجت المتقابلات جميعاً وتوحدت في عالم أسطوري لا يشير إلى غيره بقدر ما يحكي ذاته و يعني نفسه. و العلاقة بين الفن و الأسطورة علاقة قديمة، فكم كانت الأساطير مصدر الهام للفنان و الشاعر، وكم بين أيدينا من الأعمال الفنية و الشعرية ما هو صياغة جديدة لأسطورة من الأساطير القديمة² فالأعمال الفنية التي عبرت الزمن إلينا محتفظة بقيمتها وأهميتها لم تظفر بهذه الطاقة الحيوية الكاملة إلا أنها ارتبطت في جوهرها بالأسطورة، فالأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي مرتبط بمراحل ما قبل التاريخ وإنما هي عامل جوهري، أساسي في حياة الإنسان في كل عصر وفي أرقى الحضارات وما زالت كما كانت دائماً مصدر لإلهام الفنان والشاعر، بل لعلها في إطار هذه الحضارة أكثر فعالية ونشاط منها في عصور مضت، وإذا نحن اقتصرنا على مجال الشعر قلنا أن الشعر لم يكن في يوم من الأيام اقرب إلى روح الأسطورة منه في الوقت الحاضر.³

¹ -المرجع نفسه ص 304

² -عز الدين اسماعيل-الشعر المعاصر وظهوره الفنية ص 222

³ -الرجع نفسه ص 222-223

أما الأصل الجذري للأسطورة فقد اعتبر من الدارسين منذ زمن طويل أن الأسطورة والخرافة متساويان باعتبارهما يصوران الشيء الوهمي البعيد عن المعقول أو الشيء غير الطبيعي، ويصدق على الفترة التقليدية وعلى جل الفترة الرومانسية، ومع تقدم الدراسات الميثولوجية في القرن الحالي فرق بين اللونين تبعاً لشخصيتهما الرئيسية فإذا كانت إليها أو كائناً علوياً أو أكثر فهي أسطورة، وإذا كانت اذنى من ذلك بطلاً إنساناً أو حيواناً قبل أنها خرافة، كما أن وجه الاختلاف يمكن رده إلى علاقة الشكلين بالواقع والخيال والرؤية والسلوك، فالأسطورة ترتبط بالواقع، وما فوق الواقع، وتعبر عن رؤية صاحبها الحقيقية وتتخلق في رحم الخيال ولها مضمونها ودلالاتها وبنائها التي تخلفها في سلوك الإنسان في حياته، وعلى عكس ذلك الخرافة التي تتصل بما فوق الطبيعي، ولا تترك أثر في السلوك لأنها من نتاج الوهم.

ومصطلح " الأسطورة " مصطلح محبب في النقد الأدبي الحديث وتستعمله ميادين عدة من معارف إنسانية، (الدين والأدب الشعبي علم الاجتماع، علم التحليل النفسي، الفنون....) فنسمع عن رسامين وشعراء يبحثون عن أساطير، ونسمع عن أسطورة التقدم والديمقراطية.

خصائص الأسطورة: 1

- 1- للأسطورة وظيفة هامة في حياة الفرد والمجتمع قديمة وحديثة، فهي تفسر لنا الفكر الإنساني في بعض مراحل التاريخ من جهة وتعمق ادراكنا لفكر مجتمعاتنا المعاصر من جهة ثانية، وتوضح طبيعة الأسطورة ذاتها ودور التجربة فيها وماهية وحدتها من جهة ثالثة.
- 2- تتميز الأسطورة بأنها تصهر في شكاها النهائي وتوحد بين أشياء كثيرة، فهي تضم بين وحدة الشعور والشعور بالوحدة لتقدم وحدة الإحساس الشامل بالحياة على اختلاف جوانبها وحدة الذهن والفعل الإنسانيين وحدة الموضوعات الخارجية، وحدة البناء الفني.....
- 3- تعمل الأسطورة من خلال العديد من العوامل المتقابلة مثل: الطبيعي وما فوق الطبيعي أو الخارق، الذاتي والموضوعي، النفسي والمادي الشعوري واللاشعوري... وكل هذه الحدود المتضادة متلازمة في رحابها، ولا يمكن فصمها عن بعضها البعض، فالأسطورة فكر وشيء

¹ -نعيم اليافي الرجح السابق ص 306

وواقع يتضمن تصورا ولا يمكن أن يصور حقيقة وإذا كانت الأسطورة البدئية تعبيراً حرفياً لا يحمل مثل هذه التناقضات المتضادة، فإن الأسطورة الحديثة بعد مرورها بمرحلة الانفصال تحمل خاصته الازدواجية وفي الوقت نفسه وحدته الحرفية القديمة، ومن ثم فالأسطورة الحديثة كالبديئة تتصف بصفة الخلق لأنها تخبرنا كيف يمكن للواقع أن يتحقق من خلال غير الواقع أو العكس، أي أنها تعني أن شيئاً ما يبدأ ليكون.

4- الأسطورة تجربة حدسية أو رؤية بواسطتها حاول الإنسان و يحاول أن يفهم معاني الوجود، المتناقضة، ويكتشف طبيعة العلاقات والأشياء من حوله ويزداد معرفة بها، ويمكن القول بأنها النبوءة، فهي ليست متعة أو فرار أو تسلية تطلب - كما يقول "ريتشاردز" من أجل الاسترخاء والهرب من خصائص الحياة القاصية لسبب هو أنها نفسها حقائق قاسية منعكسة يعد الإنسان بدونها كتلة من الإحساسات لا يجمعها هدف ولا نظام .

5- تعالج الأسطورة مشكلات الوجود الواسعة حتى تشمل الله والكون والإنسان أي الفيزيكا والميتافيزيكا، لكن الشاعر فنان يختلف عن الفيلسوف فواسطة الأول في الأسطورة هي الشكل القادر على حمل تجربة الوجود والتعبير عن "شيمته" أما واسطة الثاني الكلمة المحدودة الجبرية، لكنهما يشتركان من التساؤلات والقضايا .

6- قد تكون الأسطورة قصة وقد تكون رمزا، فهي تربط تارة بالحكاية حسب رؤيتها القديمة أو تارة بالرمز حسب رؤيتها الحديثة، وهذا ما يمثل سير تطورها عبر التاريخ فهي تتبع الشعائر وتعادلها لأنها الجانب المنطوق أو المحكي منها، ومن جهة الثانية تكون رمزا أو رموزا للمثل غير الزمنية في شكل أحداث زمنية .

7- تقوم الأسطورة على إدراك العنصر الدرامي أو عنصر الصراع من جهة، وعنصر تكثيف الواقع من جهة أخرى، ويرتبطان بالبناء الحلمي أو الانسيابي الذي تتحول فيه الأحداث المتسلسلة في المكان والزمان إلى سلسلة غير متجانسة من المدركات ترصد مثلما تظهر في حينها كما أنها تغيرات لا معقولة .

8- كانت الأسطورة البدنية نمطا واحدا، وحين تطور الفكر تحت تأثير شتى المؤتمرات جعلها أنماطا عديدة، منها أسطورة شعرية، أسطورة الخلق، أسطورة التعليل، أسطورة البطل الإله، أسطورة الزمن أو الشعر .

9- مرت الأسطورة عبر تاريخها بثلاث مراحل هي الرحلة الأسطورية والملحمية والتاريخية، وهو هذا يتطابق مع العصر الثلاثة التي جراً إليها فتكو أطوار الخيال : عصر الآلهة، عصر الأبطال، عصر الإنسان .

الصور الأسطورية في الشعر الحر : 1

لدراسة الصور الأسطورية في الشعر الحر نتخذ كنموذج شاعرين هما صلاح وحجازي فقد ابتعدا عن الأسطورة الانتروبولوجية كأسطورة ادويس وعشتار وتمون وسيزيف وبرومثيوس وغيرهما من الأساطير القديمة، وحاولا بدلا من ذلك أن يتكأ على نوعين هما أسطورة الخلاص، ويمكن أن نضم إليها أسطورة الخروج والبعث والبشارة....، وأسطورة الإنسان البطل، والبطل الإله .

1- أسطورة الخلاص:

هي اسطورة دينية أصلا تبدأ من الموقف العام للإنسان المعاصر الذي يجد نفسه حزينا معذبا غريبا ضائعا بعد أن فقد فردوسه القديم يقول صلاح :

كنت اعيش في ربيع خالد اي ربيع²

فهو يتمنى الوصول ويسعى عليه، وذلك إبتغاء الراحة، ويتخذ الوصول عند حجازي سبيلا واحدة هي الحب، في حين يتخذ عند عبد الصبور ثلاثة سبل الخلاص بالدين، والخلاص بالموت، والخلاص بالحب، وينتهي من الأول إلى الرفض على مستويين : مستوى الإله الذي نسبه :³

يا ربنا العظيم يا معذبي

¹ -الدكتور نعيم اليافي المرجع السابق ص 309

² -المرجع نفسه ص 210

³ -المرجع نفسه ص 210

يا ناسج الأحلام في العيون
يا زارع اليقين والظنون
يا مرسل الآلام والأفراح والشجون
اخترت لي
لشر ما أوجعتني
ألم أخلص بعد
أم ترى نسييتني
الويل لي ،نسييتني
نسييتني
نسييتني

ومستوى العقيدة أو الفكر الديني يقول ¹

يا شيخي بسام الدين
قل لي..... أين الإنسانالإنسان ؟
شيخي بسام الدين يقول :
" أصبرسيجيء

سهل على الدنيا يوما ركبه ؟"

ويصرف وجهه عن الدين غلى الموت معتقدا أن فيه الخلاص : ²

تعالى الله ،هذا الكون موبوء ولا براء
ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت
تعالى الله هذا الكون لا يصلحه شيء
فأين الموت ،أين الموت ،أين الموت .

-وعندما يسد في وجهه الطريق الخلاص إلى الموت والدين ،يلجأ إلى وصول ثالث هو الحب

1

¹ -الرجع نفسه ص 311

² الرجع نفسه ص 311

كفكك نعمى ،نعم ما أعطيت للمسافر الفقير
 اين سبيل الحب والسرور
 كان بلا زاد يسير
 في المهمة المهجور
 وفجأة لا حت له بشارة بيضاء
 راية من نور
 راحة من نور
 وملت نحو ظلك الندي يا حبيبي
 انشق الزهر في حدائقك
 أبل قلبي بالذي ، أعشه بالظل والنسائم
 ومثلما تهتز للربيع شجره
 يسقط عني ورقي القديم
 يموت حزني العميق ،حزني المقيم
 يصافح الحياة وجهي الذي نضرته ببسمةك
 أمد ننحو الشمس كفيا
 وأرفع العينين للنجوم

-هذه الطرق الثلاث لأسطورة الخلاص تمتزج في اعمال الفنان وفي ذهنه ولاسيما الطريقتان الأخريان طريق الموت وطريق الحب فهما يمثلان شغلين هاميين من شواغل الوجود عنده ،وهذا الازدواج ينبع لدى الشاعر من مصدر واحد هو طبيعته موقفه الذي يقوم على إدراك المتناقضات ،وجمعها في بؤرة التجربة ،وقد استطاعت الأسطورة أن تصهر هذه المتناقضات وتعبر عن وجهة نظر الشاعر الميتافيزيقية وبحثه الدائم وراء الخلاص ،فعلى الرغم من أنها لم تصل به إلى شاطئ أمين يجد فيه الراحة ،لكن هذا في ذاته هو الموقف

¹ الرجع نفسه ص 312

الذي انتهى إليه منذ أن فقد فردوسه القديم ،ومند أن نسيه أبوه ،وخلفه في بيداء لا ظل لها
يقول : ¹

يا أبي
إننا أغراب في الفقر الكبير
إننا ضقتنا وضقت روحنا
القطيع

غاب راعيه وطالت رحلته
وهو في بيداء لا ظل لها

(2)-أسطورة الإنسان البطل:

ويقابلنا فيها موقف أشد التحاما بالاشعور الجمعي منه بالشعور الفردي وإن التحم
الشعور أن ،ذلك أن الأسطورة لا تعبر عن مشكلة شبيهة بكلية الكون الذي نعيش فيه،فالبطل
منذ أن يولد حتى يحقق له المصر رمز لكل الكامل ،وهو رمز مستمر ينهد الطريق إلى
التغيرات المستقبلية في سبيل الحياة ،فهو يسير نحو الأمام ،ولا يتراجع ابدا إلى الوراء
وتتكامل صورة البطل الأسطورة على النحو الآتي :

1-البطل هو الإنسان العادي الذي يمتلك طبيعة إنسانية يقول صلاح : ²

وقالت لي الأرض " الملك لك "
تموت الظلال ويحيا الوهج
الملك لك

2-تصاحب ولادة البطل الظاهرة غير الطبيعية إما أن تكون معجزة أو دفاعا غريبا مثل
الولادة الخاطئة كقول حجازي ³

كأنني طفل رمته خاطئة
فلم يعد العابرون في الطريق
حتى الرثاء

¹ -المرجع نفسه ص 313

² - المرجع نفسه ص 314

³ المرجع نفسه ص 315

- وعندما يشب ترفضه الدنيا أو يرفضها أو يرفضها¹
هذا الحزام لا أحد

وتكون بذلك نتيجة واحدة هي الاستبعاد... (حجازي، صلاح)²
لقد طردت اليوم من غرفتي
وصرت ضائعا بدون إسم

ويعيش البطل أزمة هذا البشر الخائفة، أزمة الغربة التي يعانها، فيجاهد ما وسعه الجهد
ليحقق ذاته المتكاملة، ولا يتم له إلا بالاستقلال والتضحية المثابرة (صلاح)³

يا نجمي يا نجمي الأوح
مازلنا - مزال العالم
مازال كئيبا - مزال
وأنا أصد

وأدق على صدر الباب

3- تؤدي الغربة بالبطل إلى التيه فيهم على وجهه، يمشي في الأفاق باحثا عن نفسه
(صلاح)⁴

لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق
أن قلت للصاحي انتشيت قال : كيف ؟
(السندباد كالإعصار أن لم يهدا يمت)

4- تواجه البطل في رحلته مخاطر إشارة إلى معاناة النفس في سبيل تحقيق ذاتها، ويتغلب بما
يمكنه عنصر خارق معجز على هذه المخاطر والصعوبات ويشق طريقه وسطها إلى غايته
(حجازي)⁵

هذا الذي سعى إليه الق سيف و انكسر
هذا الذي تمسحه الأيدي وتجلوه العيون

¹ -المرجع نفسه ص 315

² -المرجع نفسه ص 315

³ -المرجع نفسه ص 315

⁴ -المرجع نفسه ص 316

⁵ -المرجع نفسه ص 316

هذا الذي مشى على أيدي المنون
وعاد باسما كما يعود زارع تنيم بالمطر
كما يعود عاشق من السفر
إلا أنه كبير يتحدى القدر (صلاح)¹
وحين مد للسماء زنده المقتول
ما حب على عينيه نظرة احتقار

5- وقد نفاجاً أثناء الرحلة بموقف متناقض نظنه للمرة الأولى دبيب على عجز، فينسحب
البطل أو يحتجب ويحاول أن يغلق عليه قوقعته ولكن هذا ليس عجزاً وإنما عودة إلى الرحم
يتم في نطاق نظرتة التقدم والتراجع، ما يثبت أن تعقبه انفتاح كامل على الحياة (صلاح)²

أنا الشاعر طولكن لي بظهر السوق اصحاب أخلاء
وأسمر بينهم بالليل أسقيهم ويسقوني
تطول بنا أحاديث الندامى حين يلقوني
على أبي سأرجع في ظلام الليل حين يفض سامركم
وحين يغور نجم الشرق في بيت السماء الأزرق
الى بيتي

لأرقد في سماواتي
وحيدا.... في سماواتي
واحلم بالرجوع إليكم طلقا وممثلنا
بأنغامي وأبياتي

* * *

اجافيكم لأعرفكم

6- وفي نهاية المطاف يحقق البطل هدفه المقدس الذي صنع الصور المكتملة للحياة
(صلاح)³

¹ -المرجع نفسه ص 316

² -المرجع نفسه ص 317

³ -المرجع نفسه ص 317

ورفاقي طيبون

ربما لا يملك الواحد منهم حشو فم

ويمرون على الدنيا خفافا كالنسيم

ووديعين كأفراخ حمامة

وعلى كاهلهم عبء كبير وفريد

عبء ان يولد في العتمة مصباح وحيد .

-وقد نكون في هذا المثال قد قولنا الشاعر ما يقوله وما لا يقوله ، وجمعنا بين مواقف

متعددة لا يربط بعضها بعضا قصد موجه أو اتجاه مقصود ، وإذا كانت الأسطورة تمثل

شخصية خالقها أو على الأقل جانبا من شخصيته فإنها إلى جانب ذلك تعبير اللاشعور

الجمعي الذي يعيش في نفسه ، وهو تعبير بيتدي من خلال نصوص الفنان جميعا .

-إن شخصية البطل الأسطورية إسقاط جملة الأحاسيس التي تزخر بها نفوسنا ، إسقاط

نعبر به عن حياة الكلية و الإنسان الكامل ، ومنذ أن يبدأ البطل حياته بدايتها الغربية ، ويسعى

بعدها لتحقيق ذاته ، ثم ينتهي أخيرا نهايتها الفذة الفريدة ، نشعر بأنه يلبي رحلة الحياة ، القوة

التي لا تقهر ، في حركتها السرمدية نحو المثل الأعلى .

III أنماط الصور الفنية في الشعر الحر : ¹

يستخدم الشعر الحر العديد من الأنماط الصورية التي نستلهم بعض أبنيتها من

الحساسيات القديمة ، ويعتمد بعضها الآخر على الحساسيات الجديدة ، ويمكن العثور فيه على

جملة من الأنواع التي تغير جزء منها وتطور تحت تأثير شتى المعطيات فهناك الصور

التشبيهية التي إستعملها التيار التقليدي بكثرة لافتة ، وعبرت في رحابه عن ثنائية متعارضة

وهناك غير التشبيه من الأشكال القديمة الصور المكررة سواء على مستوى العمل الواحد أو

على مستوى كل العام ، ولكنها تختلف عن الصور المكررة التقليدية غير الوظيفية ، فهي في

الشعر الحر تحمل وظيفتها كاملة وتعبر عن قصد رمى إليه الشاعر ، وتؤكد بناء فنه المتكامل

وإلى جانب هذين النمطين التقليديين تقابلنا أنماط صورية رومانسية مثل الصور اللونية

والمجاوبة والمفارقة... التي يتكى عليها الفن الحديث وطق ، وصنعها القديم وعمقه ، وزاد في

¹ -المرجع نفسه ص 319

ثرائه ،فظلت بذلك الأنماط الصورية أفضل أدوات الخلق في يد الشعر إلى يستعمل فيها أصحابه مختلف التقنيات ،ويلجئون إلى شتى التركيبات ،وبما إن الفكر الشعري الحديث والبناء صوريان يندمجان معا في وحدات متعاقبة منسقة تعبر عن طبيعة الذهن المعاصر فإن هناك الأنماط الصورية التي تتكامل خصائصها في هذا الشعر وتشكل فيه قوام العالم الشعوري وهي :

الصور الشيمية ،الفطرية والعنقودية والإشارية .

1-صور الشيمية :¹

الصور الشيمية هي تلك الصور التي تتردد في اعمال الفنان أشكال بيانية مختلفة تحمل أبعاد تجربة الشعورية ،وتعبر عن وجهة نظره إتجاه الحياة ،وتتجلى فيها موقفه العام والخاص ،وإذا كانت خاصتها الرئيسية أنها تقدم إلينا "الرؤية" مكثفة فإن طبيعتها المميزة أنها تساعد على إيجاد الوحدة الهامة والضرورية ،وحدة الجو والنظرة ،وتخلقها في الوقت نفسه ولذلك فإن دراستها تعني دراستها تعني دراسة العالم الذي تتحد فيه وتأتلف مع معطيات التجربة .

-وتدل دراسة الصور الشيمية في الشعر العربي الحديث على إن الأبعاد الرئيسية للتجربة الشعورية تتركز حول عدد من الظواهر أو المعطيات ،ويمكن حصرها في ست درجات هي: الهم والألم والسأم ،الحزن والغربة والضياع ،ومهما كانت هذه الصفات والدرجات فإن الذي يهم هو ذواتها كقيم تدمغ رؤى الشعراء ،وتعبر عن تجاربهم وتكون وجودهم:

1-ولنبدأ بالهم الذي جعل من الفنانين الشباب شيوخا يواجهون نهايتهم وهم في فجر الحياة وربيعها ،ويظهر من خلال كتاباتهم أنه ليس مجرد كآبة إنه سر من أسرار الأسي ،أو لوعة متيقظة في الروح على المرء أن يتذوقها ويعيشها إلى النهاية أو لا يحمل مثل ذلك لمعوقات خارجية عن طوق المرء وإرادته .

2-إذا كان العلم مكانا للهم والعذاب والمرارة و الشقاء فإن على الفنان أن يحيا حياة ملؤها الألم لاسيما في مرحلة إنسحابه أو مرحلة تكوينه وقد يشبه هذا الألم إلى حد بعيد "ألم السنين" الذي جعل الأنبياء غير أنه ألم يرغب فيه الشاعر ويقبله لأنه يظهر به نفسه

¹ -المرجع نفسه ص 320

ويجعلها أقرب إلى فهم الواقع و إلى الإرتفاع به عنه أيضا ،ويبدو أن الألم ليست له قيمة خاصة في ذاته ، وأنه يملك قيمة عندما يساعد على ادراك الحياة الانسانية .

3- في تضافر الهم والألم تنشأ حالة مزاجية ثالثة هي السأم التي تؤكد إرتباط الفن الحديث بالواقع ،وتكون حيلة للقاء قطبين إثنين هما الإنسان والعالم إزاءه ،ف نجد السام يتحقق في المدى ما بين النفس من جهة والعالم من جهة أخرى ،وبدلا من أن نعثر على الإنسان الهارب أو القابع فوق برجه العاجي ،نعثر على الإنسان الذي يجابه سر الكون ،ويتخذ لنفسه وضعا خاصا فوق محور الأشياء يقول (صلاح) ¹

وهذا زمان السأم

نفح الأراجيل سأم

دبيب فخذ امرأة ما بين إليتي رجل....

سأم

لا عمق للألم

لأنه كالزيت فوق صفحة السأم

لا طعم للندم

لأنهم لا يحملون الوزر إلا لحظة ويهبط السأم

يغسلهم من رأسهم إلى القدم

طهارة بيضاء تنبت القبور في معاور الندم

ندفن فيها جنث الأفكار والأحزان ،من ترابها....

يقول هيكل الإنسان

¹ -المرجع نفسه ص 322

غنسان هذا العصور والأوان.

4- تؤدي الخطوات السابقة إلى الشعور بالحزن أو إتخاذ الموقف الحزين وهو موقف يطغى على الشعر الحديث طغيانا لافتا يظهر في تلك اللدغات التي تكتنف النفس الشاعرة وتصبغها بلونها القاتم المرير، وتجعلها لا تحس سواها، زلا ترى غيرها لأنها صبغتها يقول "صلاح عبد الصبور" ¹

حزني غريب الألوان

.....

كأنه إستيقد من تحت الركام

بعد سبات في الدهور

لقد بلوت الحزن حين يزحم الهواء كالدخان

فيوقظ الحنين، هل نرى صحابنا المسافرين

أحبابنا المهاجرين

وهل يعود يومنا الذي مضى من رحلة الزمان

5- سليم الموقف الأخلاقي للقرب في ظل المعطيات السالفة إلى الشعور بالغرابة عدم الإنتماء والتلازم، فإن ما يجعل له الغربة كذلك هو عدم التأكد والغموض من جهة، وعدم الإكثرات وإنكار الإهمال الصامت من جهة أخرى، وهذا ما يجعل المرء ينعطف على نفسه ليتساءل: أين هو الغبي المجنون أم هو الغريب؟ ومع ذلك فإن الوحشة والوحدة والبعد عن الآخرين والإخفاق في الإنتماء ليست وحدها وفي مجموعتها مظاهر الغربة التي نقصدها الآن الإعتزال كالهرب تغرب عمدي يؤدي إلى الراحة لا إلى العذاب، إن الغربة عزلة مفروضة

¹ -المرجع نفسه ص 323

من الخارج ووسط المجموع يحسها إنسان الرؤى أثناء مداومته سؤال النفس، ويجدها عندما يعود إلى ذاته بالسؤال في مفاجأة أشبه باللوم والعتاب يقول (صلاح)¹

و يا فنتتي سأمي رحلتي

وغربتنا الموعد المنتظر

ويقول (حجازي)²

وأمضي... في فراغ بارد مهجور

غريب في بلاد تأكل الغرباء

6- ويبقى المعطى السادس من معطيات الصور الشيمية وهو الضياع الذي يعد أحد سبيلين تنتهي إليهما الغربة وأما السبيل الآخر هو "الفعل الملتزم" وسواء أكان ضياع النفس باحثة عن ذاتها أو كان ضياع النفس العابثة فإن الوجه الآخر لرحلة الحياة يقول (صلاح) في "بحر الحداد"³

الليل يا صديقي ينقضي كعصفور

ويطلق الظنون في فراشي الصغير

ويثقل الفؤاد بالسواد

ورحلة الضياع في بحر الحداد...

- هذه الأبعاد للصور الشيمية على الرغم من أن قسما كبيرا منها صرخات غنائية لا ترقى إلى أن تكون آراء فلسفية شاملة فإنها تجعل من الحياة في نظر الشعراء مأساة إنسانية متأزمة وليس مجرد فاجعة يصدق هذا على رحلة الهم الذي يحمل وعد بالأمل ورغبة في الحياة، كما يصدق على رحلة الهم الدائب، وإذا كانت كلتا الرحلتين تلتقط التجربتين وتمسكها مدة تكفي

¹ -المرجع نفسه ص 325

² -المرجع نفسه ص 325

³ -المرجع نفسه ص 326

لأن تحيلها إلى حقيقة فإنها تختلفان في الدرجة على الأقل في إدراك الحس المأسوي، فما من شك في أن الرحلة التي يجد فيها البطل نفسه وقد منح نبلا رواقيا لمثابرتة في المجابهة غير الرحلة التي يذوق فيهل طعم السعادة وطعم المأساة مع بعضها البعض وفي لحظة واحدة .

-ومهما يكن من طبيعة هذه البعاد أو المعطيات فإن أصول دوافعها لها ما يسوغها على المستويين الشخصي والمحلي حيث تنبعث من لقاء الذات بالواقع وتصادمها مع في محاولة للتغيير و للتكيف ،وليس من ريب في أن الشاعر المعاصر قد تأثر بصورة مباشرة وغير مباشر بأزمات الشاعر الأوروبي من ذلك "إليوت" ،كما تأثر بمحاور الفنون الأدبية ولاسيما الرواية المسرحية ،وبالدراسات المختلفة وبالذات دراسات "كولن ولسن" ،ولكن هذا كله لم يكن ليجد صده لو لم يصادف تربة نفسية خصبة لا في نوعية الموقف بل في مظهره ،بالإضافة على الأزمات الإنسانية بالمعنى العريض للكلمة وفي ظننا المسوغات الموجودة لا تقل أثرا ولا أهمية عن الأسباب الوافدة فكلها عوامل جعلت الجيل العربي الحديث يعاني نمطا للتوتر والتمزق يختلف عما يعانيه جيل أوروبا ،ولذلك كان التمزق لديه ناتجا ليس عن التفكير في الغاية وإنما عن التفكير عن الوسيلة ،وعن طريقة التفكير أو البحث عن الوسيلة والغاية معا عند الملتزم وغير الملتزم على السواء ،وتنشأ مشكلات "الغريب" غريب عصرنا الحالي ،وتتبلور معطيات قيمة التي يمكن أن نرصد دوافعها الرئيسية ونردها إلى عدة مصادر:

1) أول هذه المصادر هو المصدر "الغفل" أو "المجهول" إن المعطيات لا تناقش دوافعها أو تحلل أسبابها وعناصرها ،إنها مجرد معطيات تبدأ بالتجارب ومادامت شعورية فهي احكام إنفعالية مغلقة ،هكذا يحكي لنا صلاح في قصيدته "رحلة في الليل" ¹

إليك يا صديقي أغنية صغيرة

عن طائر صغير

في عشه واحد الزغيب

¹ -المرجع نفسه ص 328

والفه الحبيب

يكفيها من الشراب حسوتا منقار.

ومن بيادر الغلال حبتان

وفي ظلال الليل يعقد الجناح صرة من الحنان

على وحيد الزغيب

ذات مساء حظ من أعالي السماء أجدل منهوم

ليشرب الدماء

وتعلك الأشلاء والدماء

وحر طائري الصغير برهة ثم أنتقض...!

معذرة... صديقي حكايتي حزينة الختام

لأنني حزين...

"فالأجدل المنهوم الذي هبط من عالي السماء ليغتال الطائر الصغير و واحده الزغيب إنما هبط بلا سبب معقول، فالطائر الصغير لم يورق الكون ولم يزعجه في شيء، ولم تكن مطامحه تتجاوز من الشراب حسوتي منقار ومن الغلال حبتين، فليست حياته إذن سوى صورته للوداعة والقناعة، ولا يمكن بحال من الأحوال أن تشكل الشر الذي ينبغي أن يستأصل ومع ذلك يهبط الأجدل المنهوم لكي يصنع نهاية لهذه الحياة الوداعة بلا سبب مفهوم، لم يخدشه الطائر الصغير بظفر، أو يفتأ له عين، بل لم يجن أي جنابة تستتبع القصاص، ومع ذلك فهو ينتهي فجأة إلى هذا المصير الأليم"¹

¹ - احسان عباس المرجع السابق ص 362

-ولم هذه القصة إلا "المعادل الموضوعي" للذات ، فالشاعر نفسه متورط في نفس الموقف حيث يحدثنا بعد ذلك عن نفسه فيقول ¹

الطارق المجهول يا صديقتي ملثم شرير

عيناه خنجران مسقيان بالسموم

والوجه من تحت اللثام وجه بوم

لكن صوتي الأجنح يחדش المساء

"إلى المصير" والمصير هوة تررع الظنون

وفي لقائنا الخير يا صديقي وعتني بنزهة على الجبل

أريد أن أعيش كي أشم نفخة الجبل

لكن هذا الطارق الشرير فوق بابي الصغير

قد مد من أكتافه الغلاظ جدع نخلة عقيم

وموعدي المصير...والمصير هوة تررع الظنون

-فإن يكن الأجدل المنهوم قد هبط على الطائر لكي يصنع مصيره الأليم لقد وقف ببابه الطارق الشرير ذو الأكتاف الغلاظ ،وقف ببابه الصغير لكي يقطع عليه أمنه ويبعثر أمله في أن يشم نفخة الجبل ،في أن يستمتع بنزهة مع صديقه فوق الجبل ،ويجره إلى مصيره المحتوم إلى الهوة التي تررع الظنون ²

-وهكذا ينعكس الوجود بفضاعته على الذات ،فالشاعر كالطائر لم يחדش وجه الكون ولم يبصق فيه ،بل أقبل على الحياة في سلم و وداعة ،وتحددت مطامحه بالصور المشرقة من هذه الحياة ،لكنها سلبت منه دون مبرر .

¹ - المرجع نفسه ص 363

² المرجع نفسه ص 363

(2) ثاني هذه المصادر أزمة الحرية التي تفترض حرية الإرادة غير أنها لا توجد إلا بوجود دوافع تتعلق بالإيمان، وما دام الإيمان هو إيمان بوجود شيء ما فهو يرتبط بالحقيقة، وهكذا تتركز الحيرة في نهاية المطاف إلى الحقيقة ولذلك يصبح من المستحيل على الغريب أن يكون حرا في عالم غير حقيقي فيتأزم ويقلق ويتمزق .

إن الحرية التي صاحبت التيار الشعري المعاصر هي الحرية الجماعية المسؤولة التي وقفت وجها لوجه أمام الحرية الفردية غير المسؤولة التي رافقت التيار الرومانسي، وإذا كان البحث وراء الحريتين أدى إلى الأزمات والظواهر ذاتها فإن هذه الأزمات تختلف عن بعضها البعض إختلافا جذريا تحت تأثير نوع الحرية أولا و أزمة البحث عن النفس ثانيا فإذا كان الغريب الرومانسي دائب البحث عنها فهو على يقين أنه سيجدها مهما طال تفتيشه فإن الغريب المعاصر لا يفهم ماذا يقصده الناس حيث يتحدثون عنها لإعتقاده أن ما حوله لا ينتسب إليها .

(3) المصدر الثالث "أزمة البحث عن النفس" وهي أزمة عنيفة تبدأ من مواجهة الذات للوجود و إصطدامها به وبنفسها في الوقت ذاته ثم تتحول إلى نوع من التحرق تنتهي عليه الذات حين تحاول أن تتعمق داخلها من جهة وتحاول أن تفوق بينها وبين نظام العالم من حولها من جهة ثانية، وكلتا المحاولتين يؤدي إلى الصراع ومن ثم التمرد .

-ومن المعروف عن التيار الرومانسي أنه إكتشف من قبل النفس الإنسانية وقد إنطلق شعراءه من هذه النقطة يفتشون عن دواتهم، ورغم العلاقة القوية بين الطبيعة الموقنين الرومانسي والمعاصر فيما يتصل بهذا التفتيش إلا أن هناك أوجه إختلاف بينهما، فالتفتيش الأول يدور في نطاق الذات المغلقة على نفسها والتي لا تهمها إلا همومها وحدها ولذلك اتصفت بالتشاؤم، في حين يدور التفتيش الثاني في نطاق العلاقات فهو اقرب إلى محاولة المعرفة والفهم و إدامة النظر اي أقرب إلى الرؤية الفلسفية .

-غير أن البحث عن النفس الإنسانية أو حتى محاولة السيطرة الذاتية لا تمثلان لدى الشعراء هدفا نهائيا في حد ذاته حتى و إن كان هذا السعي من أجل المعرفة فإن المطلب الأسمى من مجرد المحاولة هو حفظ التوازن والتكامل

(4) المصدر الرابع للمعطيات هو "مشكلة المعنى وإنعدام المعنى" فمادام النظام الخارجي للكون فاسداً أو مختلاً ملان بالآفات والعلل يقول صلاح :¹

تعالى الله هذا الكون موبوء ولا برء...

- فإن تفاهة الحياة هي القيمة التي تسيطر على أسنان الرؤى يقول صلاح²

هذا يوم تافه...

مزقناه غرباً إرباً

ورميناه للساعات

هذا يوم كاذب

- وقد أدى التفتيش عن مشكلة المعنى بغرباء العصر إلى نمطين من الضياع : الأول هو "الضياع العابث" الذي يقوم على إنكار اصلي لإمكان وجود المعنى وهذا يغلب على طابع الضياع الأوربي، والنمط الثاني "الضياع الهادف" أو المباحث من غاية معينة وهو النمط الغالب على ضياع فنانينا، ولعل هذا الضياع هو الذي جعلهم لا يرفضون الحياة رفضاً مطلقاً إلا أن إخلاصهم لذواتهم يحول بينهم وبين قبول إي حل أو جواب لأسئلتهم التي يطرحونها بحيث تكون هذه الحلول لا تتفق ورؤاهم أو مواقفهم .

(5) المصدر الخامس هو «المعرفة» سواء أكانت تعني الثقافة ومحاولة التحصيل والإلمام بكل شيء، أم كانت تعن مجرد التجريب وإتساع الخبرة فهي تحدد مشكلة الشاعر المعاصر في أنه أكثر مما يجب، وتعمق في رؤية أكثر مما ينبغي، وأصبح بذلك غريباً يستهلكه السأم وتشقى به التعاسة، يقول صلاح³

ينتشر فتات لحمنا على جناح عيشنا الغريب

¹ - نعيم اليافي المرجع السابق ص 331

² - المرجع نفسه ص 331

³ - المرجع نفسه ص 333

ولنغترب في قفر العمر والسهوب

ولينكسر في كل يوم مرتين

فمرة حين نقابل الضياء

ومرة حين تذوب الشمس في الغروب

فقد أردنا أن نرى أوسع من أحقادنا

وأن نطول باليد القصيرة المجدوذة الأصابع سماء أمنيائنا

-وليس من شك في أن هذه المصادر الخمسة لمعطيات الصور الشيمية أدت ودعمت في الوقت نفسه موقف الإنسحاب وإذا كان الغريب الذي أثر الموقف قد أخفق في إيجاد حل حاسم لها ظل غريب وضائعا، فإنه يدرك قبل غيره حاجته إلى مثل هذا الموقف لأنه بواسطته يستطيع أن ينظر غلى العالم بطريقة مختلفة تماما .

2- الصورة الفطرية : ¹

الصور الفطرية أو الأولية أو النموذجية هي الصور التي تصدر عن اللاشعور الجمعي الذي يرقد في نفس الإنسان مستودعا للتراث الإنساني الذي يتردد في كل زمان ومكان مرة أخرى أخرى ، وتتوارثه ، الأحقاب في تركيبات حلمية تنشا عندما يكف الشعور عن العمل ويتوارى ليبرز دورا اللاشعور .

وفي تعريف "يونغ" لهذه الصور ربط بين اللاشعور الجمعي من حيث هو مصدر لكثير من الخيالات وبين مصادر الشاعر التي يستلهمها ، ويكون أقرب ما يكون إليها أثناء عملية الخلق ، وأكد لنا الأدب المسجل هو بحق أدب "لاوعي الجماعي" الإنساني لأن الذي يتكلم بالصور البديعية والنماذج الأولية إنما يتكلم بألف لسان ، ويرفع الفكرة التي يعبر عنها ويخلقها فوق مستوى الشيء الوقتي العابر ، ويضعها في نطاق الدوام ، وما هو أبدي خالد ، ويجعل ما يظهر أنه تعبير فردي تعيرا جماعيا .

¹ - المرجع نفسه ص 334

ولقد هاجم "إبرامز" "يونغ" بشتى الحجج وعلى رأسها سيطرة اللاواعي الفردي على حالة الفنان خلال عملية الخلق، لكن هناك أمرين يجب تأكيدهما : أولهما أن مصدر الوعي الفردي لا يقف بمعزل عن مصدر اللاوعي الجمعي في لحظة الإبداع بحيث يقوم أحدهما بدور الملقن، ويقوم الثاني بدور المتفرج، وإنما على العكس يتمازج المصدران يعملان في وقت واحد، صحيح أن المصدر الأول لهذه الصور قد يكون اللاوعي الجمعي إلا أن ذلك لا يعني أنه يستأثر بالخلق فصوره لا بد أن يتساقط على مجال الوعي الفردي تساقطاً يتوهم معه الفنان أنها تنبثق عن وعيه الخاص .

ويبدو أن تحليل العمل الشعري في ضوء فكرة النماذج العليا يقف عند "الرؤية" رؤية الشاعر والعصر التي قد تتباين من فترة لأخرى لكنها تشير في تجدها وتردها إلى حاجة المجتمع إليها، وبما أن الرؤية هي نظرة روحية يشير بها الفنان، فإن الصور النموذجية تبرز لتلبي نداء الداعي الجديد وتحمل رواؤه، وبذلك تتأكد السمات التي تجعل من الشاعر العصر قائد وحيه و إنسان روحه، ورسول تطلعه .

غير أن هناك فرق بين الصور الجذرية والصور النموذجية، ودور الثقافة كمصدر مباشر لها وفيما يتصل بالفرق الأول فإن الصور الجذرية صور مفردة ترتبط بالوضع اللغوي للكلمة وطبيعة نشأتها أكثر مما ترتبط بالمصدر شعورياً كان أم غير شعوري، أما فيما يتصل بالثقافة فإن وضعها أعسر لأن تبين الصور المستمرة بشكل مباشر سواء منها أو اللاشعور الجمعي أمر يحتاج إلى حيطة بالغة، وفحص دقيق .

وعلى العموم فالصورة التي تنبثق عن اللاشعور الجمعي تظهر في صلب العمل وكأنها جزء لا يتجزأ منه بخلاف الأخرى مستعارة من الثقافة أو المنقولة عنها فهي أقرب على البروز والنشوء أو الانفصام عن نسج العمل .

-وبما أن الشعر الحر لدى الشاعر الواحد على الأقل وفي مجموع أعماله يقدم موقفاً كلياً ووجهة نظر محدد تفسر بعض جوانبها بعضاً، فإن إطاره يمكن أن يعد نسقاً كلياً تتكامل فيه الصور ويشير بعضها إلى بعض، أو يخدم بعضها بعضاً.

-ولعل مما يدعم هذا النسق ويقويه ملامح الشعر الحر و أهمهما:

1. بناؤه السريالي الذي يتخذ شكل الحلم وحركته ،ويتوسل بالرمز و الأسطورة كواسطتين أساسيتين له .
2. بطله الجواب الذي ينطلق ما بين الولادة والموت في رحلة متوترة يجابه خلالها ألوان الصراع والمأساة كلها .
3. مضمونه الذي يبشر بالتغير و الانبثاق و عودة الحياة من جديد ويعبر عن رؤية الفنان والعصر.

-ولئن كانت هذه الملامح الثلاثة تحدد الإطار العام الذي تعمل فيه الصور الفطرية فإن هذه بذورها تحملها وتعبر عنها في الحين ذاته ،ولهذا نجد أبرز صور النماذج التي أتاك عليها الشعر الحر تتركز على اربع مجموعات:

(1) المجموعة الأولى صور النماذج المتقابلة : وهي تلك الصور التي تقوم على نسبة فعلين متناقضين على موضوع واحد كأن تكون الشمس مصدر للحياة والفناء في آن واحد كقول

صلاح عبد الصبور ¹.

في يوم كانت ورده

تغفو في كم الليل

الشمس رعتها

حتى بدت فيها الروح

والشمس ،الشمس أمانتها

وقدا وتباريح

-أو تكون المرأة تبشر كما منصوبا أي بشرا ،أو مرقاة للوصول والخلاص اي خيرا يقول

صلاح ²

"المرأة فح منصوب ،فأحفظ وعظي أن جنئت لديها ،

¹ -المرجع نفسه ص 338

² -المرجع نفسه ص 338

لا تأمنها ،حتى لو جعلت فرش منامك نهديها او فخذها "

-مثل ذلك يقال عن الماء الذي يرمز إلى الخصب والبوار والبحر يعد قبرا ورحما في وقت واحد ،وغيرها من الصور المتقابلة أو المتضادة التي هي في مجموعتها حقبة من الفترة البدائية حيث وجد الإنسان لأول مرة مظاهر الكون المختلفة تأثر تأثيرا عكسيا في وجود حياته وترتبط بها ،وقد ظلت هذه الصور تعمل في شعوره الفردي قبل أن تنتقل إلى لا شعوره الجمعي وتختزن هناك لتظهر فيما بعد وعلى مر العصور نماذج عليا للفكر الإنساني الفطري .

وليضمن شك أن الأدب بعامة حفل بهذه الصور التي نعثر عليها مترددة في انحاءه المتعددة طوال تاريخه الممتد ،بيد أن الذي يفرق إستعمالها الحديث عن إستعمالاتها القديمة كلها هو النسق الفطري الذي يحدد إطاره طبيعتها وهل هي النموذجية أو جذرية ،لكن مجرد تردها في النتاج الأدبي منذ أقدم عصوره حتى الآن أكبر دليل على إرتباطها بمستوى اللاشعور الجمعي العام .

(2)المجموعة الثانية صور النماذج البدئية: وهي صور الموضوعات التي كان يعتقد الإنسان البدئي أن لها صلات مباشرة بواقعه ،ومن ثم تصورها تصورات حسية وبأشكال مجسدة مختلفة تستوي في ذلك لديه الموضوعات النباتية والحيوانية والجمادية فإذا كان القمر

عند حجازي¹

(القمر وهو خلف الضباب

ملك بإسم أبا منتظرا...)

فإن الدنيا عجوز عند صلاح²

فالدنيا عقيم وعجوز ...

والأبد عنده شيخ كبير³

شفيعي أنتم و للشيوخ... هذا البد المرهوب

¹ -المرجع نفسه 339

² -المرجع نفسه ص 340

³ -المرجع نفسه ص 340

-وثمة تصورات أخرى لله والجنة والجحيم والسماء...وجميعها تأخذ مكانها ككائنات حية لها وظيفتها الهامة جنباً إلى جنب مع شخصية البطل الرئيسية في رحلته المنطلقة من لحظة الطفولة .

(3) المجموعة الثالثة صور النماذج الدائرة:

ما بين الموت والحياة والمنتھية بالولادة الجديدة:

وهي أكثر الصور من حيث الكم، وأعمقها من حيث الكيف لإرتباطها بموضوع الرؤية ونستطيع أن نجد في هذا المجال مقولتين متلازمتين قامت عليهما هذه الصور هما:

1-موت الشر ← حياة الخير

2-الموت ← عودة الحياة، العبث، أو الولادة الجديدة .

-وكلتا المقولتين تعني الحاجة الماسة إلى التحول، وإذا كان الشاعر قد اثر الإنسحاب حفاظاً على رؤيته وتعميقاً لها وتركيزاً فإنه ما يلبث أن يعود من كهفه كما عاد كل صاحب رؤية على الحياة من جديد يلبي نداء الأعماق بالتغيير يقول صلاح¹

إن عذاب رحلتي طهارتي

والموت في الصحراء بعثي القديم

وبالإمكان رد هذا التلازم بين الموت والحياة إلى فترة البدئية التي اقترنت فيها صور الفناء بصور الحياة، فكلما أشد الموت من جانب قابلته الحياة من الجانب الآخر، هكذا لاحظ الإنسان البدئي وربط بين دورة الفصول ودورة الليل والنهار من جهة وبين مظاهر الموت والحياة من جهة أخرى، وقد تحدث "فريزر" في كتابه "الغصن الذهبي" وأحاديثه عن دنيا الفناء ودنيا إكمال النمو في الفكر الميثولوجي القديم يرى ان الحالات السابقة جميعها لا تجد إستجابات فردية وإنما إستجابات جماعية لأنها تعبير عن اللاشعور الإنساني العام الذي بدأ منذ سالف الزمن و ما يزال يتردد حتى الآن يقول صلاح²

ومثلما تهتز للربيع شجرة

يسقط عني ورقي القديم

يموت حزني العقيم، حزني المقيم

¹ -المرجع نفسه ص 341

² -المرجع نفسه ص 342

يصافح الحياة وجهي الذي نظرت به بسمتك

(4) ويمكن ان نضيف إلى هذه المجموعات الثلاث مجموعة رابعة هي صور النماذج المختلفة عن المراحل الأسطورية الثلاث:

مرحلة الإله ،مرحلة البطل ومرحلة الإنسان ،ونماذج المرحلة الأولى قول صلاح ¹

قصر ابي في غابة التنين

يضج بالمنافقين والمحاربين والمؤدبين

من بيمهم مؤدبي الأمين "جورجياس"

وكان لو طيا مسيحيا

ومن نماذج المرحلة الثانية قول حجازي ²

ثم يعدو بحصانه

يعتلي السور ويدنو فإذا الأرض بعيد

ثم نلتقي عينه دمعاً على وجه الحصان

في حنان

فإذا الفارس في سحب عقاب

يتهادى شاهراً في الجو سيفه

كإله وثني يتمشى في السحاب

ومن النماذج المرحلة الثالثة قول صلاح ، ³

إنسان هذا العصر سيد الحياة

لأنه يعيشها سأم...

يزني بها سأم...

يموتها سأم...

¹ -المرجع نفسه ص 343

² -المرجع نفسه ص 343

³ -المرجع نفسه ص 343

-ومن خلال هذه النماذج نلاحظ أن شعراءنا لم يتخلصوا من رؤى المرحلتين الأولى والثانية وإن أكدوا رؤية المرحلة الثانية، مرحلة الإيمان بالإنسان ويرجع هذا إلى أنهم مازالوا يعانون مشكلة البحث عن الذات وعن القيم الجديدة التي لم تتضح بعد في مدى بصيرتهم .

-وبالإيمان الوقوف على طبيعة الإطار العام الذي تعمل في نطاقه الصور الفطرية، وعلى طبيعة هذه الصور إذا أضفنا إلى المجموعات السابقة رحلة البطل الجواب والصفات الأساسية التي يمتاز بها كالصراع بينه وبين المجتمع من جهة، أو بينه وبين نفسه من جهة ثانية، واليتم، الإغتراب والإنهزام، ثم النصر بالعودة على الأقل.

3- الصور العنقودية: ¹

تمت جميع الإقتربات السابقة من الصورة الفنية في نطاقين:

نطاقها المفرد ونطاقها داخل النسق، وفي الفترتين الأخيرتين اللتين عنيتا بمضمونها ضمن الإطار العام لمجموع الأعمال درست بوصفتها أداة الرؤية التي تحملها وتعبر عن موقف الفنان أولاً (الصور الشيمية) وبوصفها واسطة اللاشعور الجمعي الإنساني إلى الظهور التجلي ثانياً (الصور الفطرية) .

-ويقوم الاقتراب الجديد على دراسة الصورة وتحليلها في ضوء تجمعاتها أي في ضوء ارتباطاتها داخل ذهن الفنان وفيه، والفرق بين هذه الدراسة والدراسة في النسق، أن الثانية تفحص علاقات الصور بعضها ببعضها الآخر في القصيدة الواحدة، وتوضح طبيعة هذه العلاقات، وأسسها التي بنيت عليها، في حين تبحث دراسة الصورة في تجمعاتها ارتباطات الواسطة بموضوعات معينة داخل ذهن الفنان بسبب هذه الارتباطات وبذلك تكشف عن أسس العلاقات العضوية في صور الفنان، ونوع خياله وطبيعة تركيبه أيضاً، ولعلها من هذه الناحية لا يمكن أن تنطبق إلا على الشعراء كلا على حدا بوصفهم أحادا متميزة، لا مجموعات مشتركة ومتضامنة، ولذلك فدراسة الصور في تجمعاتها تعد أفضل بكثير من غيرها لأنها تدخل بنا إلى ذهن الفنان، وتدعنا نقف على سبيل معرفته بالأشياء ومداهما وتدلنا على مبلغ اهتمامه ببعض الأمور دون سواها أثناء عملية الإبداع وتجعلنا نتعرف عالمه القابع داخل نفسه والذي خرج إلى الوجود وأصبح جزءاً لا يتجزأ منه

¹ -المرجع نفسه ص 344

ويمكن لهذه الدراسة الاعتماد على التداعي القديمة أو نظرية العلاقات الحديثة أو على كليهما معا باعتبارهما من الوجهة النفسية طريقتين إلى المعرفة فذهن الفنان يركب باستمرار وحدات ترابطية أقرب ما تكون إلى المقولات التي تتكثف فيها و تتجمع تجارب السنين الطوال ،وتضحى عناقيد رئيسية له تبين دراستها طبيعته ،ويظهر تحليلها أسس بنائه .
وهناك عدة مسالك تستخدم لدراسة الصور العنقودية منها إتخاذ الحيوانات والطيور مفاتيح جوهرية تسير غور الذهن الشعري ،وتري طبيعة تياره ،ونوع إرتباطه ،وطرائق تركيبه لكن هذا المسلك لا يفيدنا لأن الحيوانات التي قامت عليها الصور تقترن ليس في ذهن الفنان الخاص وإنما في الذهن الجنسي العام وربما الإنساني بمعطيات مسبقة مثل إرتباط الغراب بالنعى ،والبومة بالشؤم...فالأفضل أن نتكئ على المسلك الذي يقوم على ملاحظة تجمعات الصور المتمكنة من ضوء الموقف العام للشخصية حيث يرتبط معطى بمعطى يلزمه ليشكل معه علاقة أو وحدة عضوية إذا ما استدعى أحد حديها أو حدودها سرعان ما يلبث بقية الحدود أن تستجيب للداعي وتبرز على السطح.

-وإذا ما تتبعنا تجمعات صور حجازي فإننا نعثر على مثل هذه الإستقطابات "الحزن-
المدينة-الموت-الليل-الشتاء-المدينة-العفن-المدينة-السجن-السواد-الموت-المدينة-
الموت-المدينة-الكآبة-الحزن-المدينة-الليل-الليل-الحزن-الموت-الحزن-الشتاء-المدينة-
السجن-الموت-الحزن-المدينة-الليل-السواد-الدجى-المدينة-الشتاء...."
ويمكن رد هذه العلاقات إلى سلسلة متوالية يمكن أن تعد مصدرا لأكثر العناقيد وهي :
"الحزن -الليل-الشتاء-السجن-المدينة-الموت" وجميع حدودها يتم ترابطه عن طريق الإقتران بالتماثل من خلال الموقف العام الموحد للشاعر كقوله:¹

أبي:....

إليك حيث أنت

إليك في مدينة مجهولة السبيل

مجهولة العنوان والدليل

إليك في مدينة الموت إليك حيث أنت .

¹ -المرجع نفسه ص 347

أولى رسائله

وإنها رسالة حزينة حزينة.

وقوله: ¹

ومر وجهه الحزين.

يرنوا إلى أطفالنا فيجهشون بالبكاء.

ويمسحون عن تيابه مراحل الشتاء.

ويتبعون بالعيون سيره إلى دمشق.

-وقد كانت الرؤية التي تتخلص في الوحدة وسط الزحام نتيجة و سببها في الوقت نفسه لمظاهر الربط بين الحزن والمدينة والموت ،وأما طبيعة ذهن الشاعر فإنها طبيعية تماثلية لا تتركب عن طريق المقابلة أو التناقض وإنما عن طريق المجاورة أو المقاربة ،ولعله من أجل ذلك كانت معظم العلاقات تستقي من مجالات واحدة أو متلاصقة يندمج بعضها بعضها في وحدات صورية تتوسل بمختلف الدرجات الخمس للاستعارة أكثر مما تتوسل ببقية الأدوات البلاغية.

-وهذا التحليل الدقيق لتجمعات صور حجازي المتمكنة يدل على أن شعره يكاد يخلو من أزمة الصراع الحاد وإن كان لا يخلو من مجرد المكابرة أو المعاناة ،ومن هنا فهو أقرب إلى الغنائية منه إلى الدرامية ،غير أن الشعر المناسبات المتشابهة التي إمتلأ بها ديوانه الثاني بعد شعر الصرخات العاطفية التي ضمنها ديوانه الأول لا يقدم وجهة نظر متكاملة لقضية الفنان المعاصر ،قضية إنسان الرؤى .

-وعندما ننتقل إلى الصور "صلاح عبد الصور العنقودية فإننا نجد أن الإقتران فيها يتم عن طريق التضاد والتقابل بي الثنائيات المختلفة مثل "الحزن-الضحك-الليل-النهار-الموت-الحياة-النور-الظلام-الحلاوة-المرارة-النقمة-الفرحة-الأسود-الأبيض..."

حيث يمكن ردها إلى مقولة عامة وهي "الحياة والموت" التي تشطر الحدود إلى قسمين

¹ -المرجع نفسه ص 348

يضم كل منهما مجموعات معبنة ،لمن الصور المتمكنة العنقودية الساعية بين ثطبين مختلفين لا ترتبط بحد واحد من حدي المقولة بل ترتبط بهما معا ،مثال ذلك قوله عن الحزن: (68)¹

أراه فجأة إذا امتد وسط ضحكتي

أو قوله عن الساعين وراء الحياة²

المسرعين الخطو نحو الخبز والمؤونة.

المسرعين الخطو نحو الموت.

-ف نجد أن الحزن كالضحك ،والسعي وراء الحياة كالسعي وراء الموت...كلها أمور تؤدي إلى بعضها البعض في البداية أو النهاية حين تندمج وتتصالح في عالم الشاعر ،وتجعلنا لا نرى الشيء إلا بنقيضه ،كما هو في العالم الأحلام الذي يبني فيه الفكر على سلسلة من المتناقضات .

وقد استخدم صلاح في صناعة فنه على وسائل الخلق الصورية وعلى رأسها الصورة التشبيهية والصورة الفارقة والصورة الموارد ،وتقوم جميعها على إدراك المتقابلات كقوله:³

ثم يمر ليلنا الكئيب

ويشرق النهار باعنا من الممات

جذور فرحنا الجديب

-وقد كان الشاعر يعتقد اعتقادا جازما بصحة مقولته ذات الحدين المتضادين ولذلك ألح كثيرا على الرؤية المتكررة مرتين كأن يعيش الإنسان لحظة العذاب مرتين ويلد الآلهة مرتين ،ويعود هو و صاحبه موجتين توأمين بقول:⁴

فنعرف الحب كغصني شجرة

كنجمتين جاريتين

كموجتين توأمين

1-المرجع نفسه ص 350

2-المرجع نفسه ص 350

3-المرجع نفسه ص 350

4-المرجع نفسه ص 352

مثل جناحي نورس دقيق

عندئذ لا نفرق

يضمنا معا طريق

يضمنا معا طريق

ولا يؤمن صلاح عبد الصبور في دورة شعره بجدوى الوحدة الصاهرة التي التي تحيل
الشيئين شيئا واحدا، وإنما يؤمن بالترافق الإثني الذي يظل رغم كل الصلات (المتداخلة
بين حديه كائنين إثنين لا يذيب أحدهما غيره)

-وسواء أكانت الصور العنقودية تتركب بواسطة التمثال (حجازي) أو بواسطة التضاد
(عبد الصبور)، فإنها تبين كيف أضحى الذهن الشعري يقوم على نسق عضوي مترابط
،تبدو الصلة فيه كأنها طبيعة بنائية للذهن فإذا ما تحدث حجازي مثلا عن المدينة برزت إبلى
جانبا الوحدة والكآبة والسجن والليل والشتاء، وإذا ما تحدث صلاح عن الموت علت صيحة
الحياة، أو عن الحزن رنت ضحكة البكاء والعكس بالعكس .

-ومن خلال يمكن أن نرصد في نهاية الأمر الظروف التي يمكن معها أن تتحقق تجمعات
الصور وإستقطاباتها، وتعود إلى الظهور باستمرار و هي :

1-تشابه قيمة عمل ما أو جوه النفسي مع قيمة وجو عمل آخر .

2-تكرار الصور المتمكنة التي يرافقها في معظم الأحوال صور ثانوية منتخبة تتصل بها .

3-المجموعات الطبيعية كالألوان وغيرها والتي تمت بصلة إلى فكرة سائدة تستدعي أنماطا
من الصور المجموعة ذاتها .

4-الصور الجاهزة لدى الشاعر والتي إرتبطت عنده بصور تستحضر ما يشابهها في حالة
تكررها (حجازي بالذات).

5-الصور المستقطبة التي تحمل رؤية الفنان وتعبر عن موقفه تستدعي على الأرجح نقيضها
(عبد الصبور بالذات).

وبتكامل هذه الظروف نستطيع أن نفسر طبيعة إرتباطات الصور العنقودية ونبرز مختلف
العلاقات التي يقيمها الذهن بين الأشياء ويسلسلها تياره في شتى الأحوال .

4- الصور الإشارية:¹

الصور الإشارية وسيلة من وسائل الخلق والتعبير في وضع خاص كأن يورد سطرًا أو مقطعًا لشاعر سابق بين ثنايا كلامه، أو يستخدم لغته و إيقاعه، فالشاعر يقابل عن طريق هذه الصورة ويقارن بين الحالتين أو موقفين... ويثير في نفس الملتقي انفعالا ما، وتعتبر عملية المقارنة والإثارة من أهم ما يميز الوسائط الفنية .

-والصورة الإشارية كغيرها من الصور تعد جزءا لا يتجزأ من العمل وليست مجرد اقتباس أو عدوان على أملاك الآخرين .

وما يهب الصورة الإشارية أبرز ملامحها ويعطيها أخص خصائصها هو أنها لن تكون تامة ولا كاملة بين المقطع الذي نزع من نسقه القديم وبين النسق الجديد الذي وضع له فالشاعر عندما يستخدم يريد الإحضار غلة الأذهان مضمون عمل سابق.

ويقيم بينه وبين صاحب النص القديم حوارا ،بالإضافة إلى طبيعة بناء الشعر الحر القائم على التداعي، يجعل من الصورة الإشارية رغم استقلالها داخل النص جزءا لا يتجزأ منه .

-ويمكن التفريق بين النمطين من الصور الإشارية منها:

نمط عديم القيمة يحس القارئ أنه مفروض من الخارج على الداخل فرضا، ونمط يحس أنه صار أحد أركان التجربة وعنصرًا فكريًا وبنائيا من عناصرها، والنمط الأول يحسره الشاعر الرديء للإيهام، أما النمط الثاني فإن الشاعر الحق يبني به عمله لأنه يجده الوسيلة الوحيدة لديه .

-كما أن الصورة الإشارية تختلف إختلافا تاما عن ظاهرة التضمين البديعي التي شاعت في عصور الإنحطاط .

ففي الأولى يستخدم الشاعر الإشارة وظيفية ومهمة في حين أن في الشعر القديم نوع من الزخرفة والتزيين .

-ويعتبر الصور الإشارية من أبرز الوسائط التي جاءت مع الشعر الحر ،واقترنت بقضية الصعوبة ومشكلة التوصيل .

ومن بعض نماذجها:

¹ -المرجع نفسه ص 353

1-النموذج الأول: تشير فيه الصورة الإشارية رؤية سابقة يقارن على أساسها الشاعر بينها وبين رؤية حالية للموضوع: يقول صلاح في "الحب في هذا الزمن"¹

الحب يا رفيقتي نقد كان
في أول الزمان
يخضع للترتيب والحسبان
"نظرة فابتسامة فسلام
فكلام فموعد فلقاء "
اليوم يا عجائب الزمان
قد يلتقي في الحب عاشقان
من قبل أن يبتسما

-تقوم المقارنة هنا ليس بين ترتيب الحب القديم كما يراه شوقي وترتيب الحب الصرى كما يراه عبد الصبور وإنما تتعدى ذلك إلى مجال أوسع حين يستحضر البيت رؤية شوقي كشاعر تقليدي للحب وأبعاده وقيم المجتمع الفردي الإنعزالي التي كانت تلونه، وتكون العلاقة بين الرجل والمرأة في هذه مشدودة إما لأقصى درجات العذاب (الحب العذري) أو إما لأقصى درجات المتعة (الحب الجنسي) ولا جامع بينهما، وتعد المرأة في كليهما سلعة لأنها دائما في الموقف الأضعف .

-والمقارنة بين رؤية الحب هاتين لا تقررها الإشارية تقريبا وإنما توحى بها عن طريق التكتيف والتركيز، ويتخذ بيت المنقول وضعاً مختلفاً أغنى وأعمق، وإذا كانت مهمة أي صورة فنية أن ترتكز وتكثف وأن توحى، فلعل الصورة الإشارية من هذه الجهة أن تحتل قمة الأنماط الصورية لأنها أكثرها إحياء وثناء .

-النموذج الثاني يثير فيه الصور الإشارية موقفا عاما لفترة معينة كقول حجازي في قصيدة

"العام السادس عشر"²

كان حبي شرفة دكناء امشي تحتها

¹ -المرجع نفسه ص 356

² -المرجع نفسه ص 258

لأراها

لم أكن اسمع منها صوتها

وإنما كانت تحبيني يداها

كان حسبي أن تحبيني يداها

ثم أمضي، أسهر الليل إلى ديوان الشعر

يا فؤادي رحم الله الهوى كان صرحا من خيال فهوى

اسقني واشرب على أطلاله وارو عني طالما الدمع روى

كنت أهوى هؤلاء الشعراء .

أرتوي من دمهم كل مساء .

أتغنى معهم بالمستحيل .

-قد تبدو عملية المقارنة في هذا النص بين الموقف الرومانسي الذي تثيره الصور الإشارية وما حولها والموقف الحالي غير واضحة، وهذا صحيح في حدود النص ولكنه غير صحيح في حدود القصيدة ككل، والذي يعيننا أن الصوري تؤكد هذه العملية "عملية المقارنة" على مستوى العمل فهي تركز باختصار أهم الشواغل التي شغلت بال الرومانسيين ومنها قضية المرأة التي ينظرون إلى الحياة من خلال تجربتهم معها .

-في المقطع السابق الذي يتضمن الصورة الإشارية عبر حجازي عن هذا الحب الذي يعيشه ابن السادس عشر وابن الفترة الرومانسية معا، حب هو أقرب ما يكون إلى الحب المحروم الذي يعيش على السهر والدمع، وإذا كانت أكثر هذه المعطيات تفهم من النص ذاته فإن الصورة الإشارة بوصفها مقطعا من ديوان يحمل موقف فترة دعمت ذلك وقوت فيه، بل أكثر من هذا نقلتنا مباشرة إلى الثلاثينيات القرن الحالي، ووضعتنا في العصر الرومانسي وأحاطتنا بنزعات الإتجاه وتقاليده كلها وحسبها هذا .

-النموذج الثالث كثير فيه الصورة الإشارية مضمون قصيدة سابقة تشترك مع مضمون

القصيدة الجديدة في الجو أو الروح أو الشيمة كقول حجازي:¹

وعلى بعد دمشق

¹ المرجع نفسه ص 259

نورها في الفق قلب،

أبدي الخفق ،ناقوس يدق.

نورها أجنحة بيضاء ،شدتها على الظلمة ورق...

إن اللافت في هذه الصورة الإشارية والذي يختلف به عن الصورتين السابقتين أنها تقوم على منقول ،وإنما تقوم على اللغة والإيقاع ،وعن طريقها تتم عملية المقارنة بل و الإحتواء بين قصيدة شوقي وبين هذه القصيدة ،فالملتقى منذ تفرع أسماعه كلمات مثل "دمشق ،الأفق الخفق ،ناقوس يدق "سيذكر مباشرة "الحرية الحمراء وبابها الذي تدقه اليد المضرجة والحديد الذي يضعف فيحمر أفق ويسود :أي يتذكر مضمون قصيدة شوقي " نكبة دمشق " ليقابلها بمضمون قصيدة " شهيد لم يمتم "

4- وثمة نماذج أخرى يمكننا أن نضيفها و إن اتخذت أشكالاً مختلفة مثل أن تشير الصورة الإشارية فكرة معينة معروفة يستخدم لها نمط خاص من التعبير كقول صلاح¹

وقالت لي :بان النهر ليس النهر ، و الإنسان لا الإنسان

و إن حقيقة هذا الجسم موسيقا

و إن حقيقة الدنيا ثوت في كهف

و إن حقيقة الدنيا هي الفلسينفوق الكهف

و أن الله قد خلق الأنام و نام

و أن الله في مفتاح باب البيت ...

- فهذه الصورة تجلب إلى ذهن القارئ المشكلة الفلسفية التي بدأت مع سقراط ، و هذا لا يعد مصالحة بين الشعر و الفلسفة فحسب ، بل تعد عاملاً من عوامل صعوبته .

و من هذه النماذج أن يستعمل الشاعر مقطع بلغة مختلفة عن لغته التي يصنع منها فنه سواء أكانت هذه المقاطع منقولة عن شاعر أجنبي أو موضوعة لهدف معين ،كقول صلاح في

قصيدة "بودليز"²

أنت لما عشقت الرحيل

¹ المرجع نفسه ص 360

² -المرجع نفسه ص 361

لم تجد موطننا
يا حبيب الفضاء الذي لم تحبسه قدم
يا عشيق البحار وحزن القيم
يا أسير الفؤاد الملول وغريب المنى
يا صديقي أنا¹

ليست الصورة الإشارية هنا عملاً عابثاً أو تزيينياً أو مجرد بدعة إنها وسيلة يخاطب الشاعر عن طريقها "بود ليز" بلغته، ويقيم معه حديثاً متبادلاً حديث الصديق لصديقه يناجيه ويحاوره .

-والحق أن الصورة الإشارية ليست واسطة للتعبير بلسان آخر و إنما هي واسط التعبير بألف لسان فمن خلالها يثير الفنان من مواقف ورؤى ومضامين، إنها الأداة التي يمكن بواسطتها وحدها أن نستخدم في نطاق القصيدة عناصر هامة لا يأتي استخدامها إلا على هذا النحو، أو الوضع الخاص .

¹ Mon semblable mon frère Hypocrite lecteur :

خاتمة

إننا نأمل من كل ما تقدم إن نكون قد ألممنا ولو بقليل مما قيل عن الصورة الفنية في الشعر الحر ،ومهما يكن أمر فقد حاولنا في هذه الدراسة المتواضعة آراء الكتاب حول تطور الصور الفنية في الشعر الحديث مهتمين بالمراحل التي مر بها وبالشعراء على اختلافهم وتدعمهم مقتصدين على القطر المصري الذي كان منبع الشعر ومركز إشعاعه ،وستطيع من خلال ذلك تلمس النتائج التي إستخلصناها من خلال بحثنا هذا :

تميزت الصور في القصيدة التقليدية بالموقف الثنائي بين الفكرة والمعنى حيث وحدنا ان الفكرة تقرر المعنى الذي يريده الشاعر ،وتأتي الصورة لتدعيم هذا المعنى أو شرحه أو تزيينه ،فكانت خصائصها تتراوح بين الشكلية التي جعلت الشعر أقرب من فن الرسم ،كما كان الشبيه الإثني أفضل أداة لبروز الصور ،بالإضافة إلى طغيان الصور المفردة الجاهزة والمكررة والثابتة وذلك لإعتماد الشعراء التقليديين على نظرة المحاكاة ،أما الصورة في الشق فتميزت بالتفكيك والتراكم والتناقض نظرا لإهتمام الشعراء بالصنعة والمزركشة ،ومن كل هذا نخرج بنتيجة نهائية وهي أن الشعر التقليدي كان لا يستجيب للعالم من حوله بحواسه ،ولا يدركه من خلال الوسطة الفنية لأنها كانت بعيدة عن نفسيته ومن بين هؤلاء الشعراء محمود سامي البارودي ،أحمد شوقي ،حافظ إبراهيم.

أما في القسم الثاني الذي خصص لدراسة الصورة في الشعر الحر ،فقد كان للانقلاب الجذري الذي أصاب نظرية الشعر أثر كبير أدى إلى إنقلاب وثورة في ميدان الصورة الفنية فأصبحت تستخدم بطريقة بنائية ديناميكية تتدرج أصلا في صميم العمل الذي أصبح يقوم عليها ،فتولد خبرة أوسع تعمق إحساسنا ،وبهذا الإندراج تحمل الصورة الفكرة أو التجربة أو القيمة أو الرؤية ،وكانت من أهم خصائصها البنيان الصوري الحديث أنه وليد النفس وأنه تعرج في خط بياني لا يخضع إلا لقانونه الخاص الذي تفرضه حركة اللاشعور ،وبسبب ذلك كان الرمز والأسطورة وسيلتين هامتين للظهور وكان إستعمال الشاعر الحديث لهما ليس لكي يعيد للشعر رونقه وجوهرة فحسب ،بل لكي يستجيب بواسطتها للعالم الذي يحيط به ويفهمه أيضا ومن أهم الشعراء هذه المرحلة : صلاح عبد الصبور ،وحجازي...

وليس من شك في أن هذا التطور الذي رافق الصورة الفنية قد تم تحت تأثير عدة عوامل منها نظرية المعرفة وانتقالها من اللذات إلى الموضوع، وتحت تأثير نظرية الشعر وانتقالها من المحاكاة إلى الخلق وتحت تأثير التصور وتحوله من الوهم إلى الخيال وتأثير الموقف البلاغي تحت تأثير هذه جميعا تطورت الصورة و انتقلت من التزيين إلى التعبير إلى الرؤية ومن التقرير إلى الإثارة إلى الإيحاء.

ونسأل الله حسن الختام، إن أصبنا فمن الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان نسأل الله عز وجل السداد .

إن شاء الله .

قائمة المصادر و المراجع

فهرس المصـادر والمراجـع

-القرآن الكريم

-ابراهيم عبد الرحمان: أشكال التجديد في شعر الغزل ، ج 1 ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، مصر بلا تاريخ وبدون طبعة .

-ابراهيم عبد القادر المازني ،الديوان ،مطبعة البوسفور ،مصر ، بلا تاريخ وبدون طبعة.

-ابراهيم ناجي ،الديوان ،جمع وتحقيق أحمد رامي وصالح جودت ومحمد ناجي ،دار المعارف القاهرة ،مصر ،1961 بدون طبعة.

-ابن سلام الحمحي ،طبقات فحول الشعراء ،بيروت ،لبنان ،1982 ، ط 1.

-أبو الطيب المتبني ،الديوان ،شرح مصطفى سبيتي ،دار العلمية ،بيروت ،لبنان ، بلا تاريخ وبدون طبعة .

-أبو القاسم بن عمر الزمخشري ،الكشاف ، ج 1 ، القاهرة ،مصر ،1953 ، بدون طبعة .

-أبو عثمان الجاحظ : 1- الحيوان : ج 1 ، ج 2 ، ج 3 ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ،بيروت ،لبنان ،1969 ، ط 3 .

2-البيان والتبيين ،تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ،مكتبة الخانجي ،بيروت ،لبنان ، بلا تاريخ وبدون طبعة .

-أبو الفراس الحمدني ،الديوان ،شرح مصطفى بيتي ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ،1983 ، بدون طبعة .

-أبو الهلال العسكري ،الصناعتين ،تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي ،القاهرة ،مصر ،1952 ، بدون طبعة .

-احسان عباس ،فن الشعر ،دار صادر ،بيروت لبنان ،1996 ، ط 1.

-أحمد الحوفي ،الغزل في العصر الجاهلي ،مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ،مصر ،1962 ، بدون طبعة .

-أحمد بن فارس ،معجم مقاييس اللغة ،م3 تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون ،دار الجيل بيروت ،لبنان ،1991 ، ط 1.

- أحمد شوقي، الشوقيات، م 1 (ج 1 ج 2)، م 2 (ج 3 ج 4)، دار العودة، بيروت، لبنان، بلا تاريخ، وبدون طبعة .
- أرسطو طالس، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1967 بدون طبعة .
- أمطانيوس ميخائيل، دراسات في الشعر العربي الحديث، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1989 ط 1.
- إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ج 5، في دار الكتاب اللبناني بيروت، لبنان، 1986، ط 2.
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، لبنان، 1983، بدون طبعة .
- حافظ إبراهيم، الديوان، شرح علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1988، ط 1.
- شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1971، بدون طبعة .
- صبحي البستاني، الصورة الشعرية في المتابة الفنية (الأصول والفروع)، دار الفكر اللبناني، بيروت لبنان 1982، ط 1.
- عباس محمود العقاد: 1- شعراء مصر وبيئاتهم، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1965 ط 3 .
- 2- اللغة الشاعر، مكتبة عريب، القاهرة، مصر، 1960، بدون طبعة .
- عبد القادر الجرجاني: 1- اسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتز استانبول، مطبعة وزارة المعارف، القاهرة، مصر، 1954، ط 3.
- 2- دلائل الإعجاز، دار المعارف القاهرة، مصر، 1961، بدون طبعة .
- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العلابي، بيروت، لبنان، 1966، ط 3.
- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مطبعة السعادة، القاهرة، مصر، 1963، بدون مطبعة .
- لويس عوض، ترجمة فن الشعر لهوراس، دار العودة، بيروت، لبنان، 1979، بدون طبعة .
- محمد ابن منظور، لسان العرب، م 2، اعداد وتصنيف يوسف الخياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، بلا تاريخ، وبدون طبعة .

- محمد غنيمي هلال: 1- النقد الأدبي الحديث ،دار الثقافة ،بيروت ،لبنان، 1973، بدون طبعة .
- 2-دراسات ونماذج من مذاهب الشعر ونقده ،دار النهضة العربية ،القاهرة ،مصر ،بلا تاريخ ،وبدون طبعة .
- محمد لطفي اليوسفي ،في بنية الشعر العربي المعاصر ،دار سراس للنشر ،تونس ،1996، ط 3 .
- محمد مصطفى هدارة ،دراسات في الأدب العربي الحديث ندار العلوم العربي ،بيروت ،لبنان ،1990، ط 1.
- محمد مندور: 1-في الأدب والنقد ،دار النهضة مصر ،القاهرة ،مصر 1949 ، ط 5.
- 2-الشعر المصري بعد شوقي ،الحلقة الثانية ،مكتبة نفضة مصر بالقاهرة ،مصر ،1979، بدون طبعة.
- محمود سامس البارودي ،الديوان ،م 1 (ج 1، ج 2) تحقيق وضبط علي الجارم ومحمد شفيق جبر ،دار المعارف ،مصر ،1971، بدون طبعة .
- مصطفى بدوي نباد النقد الأدبي ،المؤسسة المصرية العامة للتأليف ،القاهرة نمصر ،1963، بدون طبعة .
- مصطفى ناصف ،الصورة الأدبية ،دار الأندلس نبيروت ،لبنان ،1983، ط 2 .
- نسيب النشاوي ،المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرعاية ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر 1984 ، بدون طبعة .
- نعيم اليافي ،تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ،منشورات اتحاد العرب نبلا تاريخ ،وبدون طبعة .

فهرس البحث

شكر و تقدير

إهداء

مقدمة

مدخل لدراسة الصورة الفنية

09	1 - المفهوم الكلاسيكي للشعر .
11	2 - الصورة لغة .
12	3 - مدلول الصورة بين يدي القرآن الكريم .
14	4 - الصورة في التراث العربي .

الفصل الأول: الصورة الفنية في الشعر التقليدي .

22	1 - طبيعة الصورة الفنية في الشعر التقليدي :
33	2 - مصادر الصورة الفنية في الشعر التقليدي وأشكالها :
41	3 - تشكيل الصورة الفنية في الشعر التقليدي :

الفصل الثاني : الصورة الفنية في الشعر الحر .

48	1- بناء الصورة الفنية في الشعر الحر :
56	2 - الرمز والأسطورة في الشعر الحر:
76	3 -أنماط الصورة الفنية في الشعر الحر:

خاتمة

قائمة المصادر و المراجع

فهرس البحث .