الجُمهوريَّة الجَزائريَّةُ الدِّيمقرَاطيَّةُ الشَّعْبيَّة

وزَارَة التَّعليم العَالي والبَحث العِلمي

جَامعةُ عبَّاسْ لغْرُورْ –خنشلة-

كلِّيَّةُ الآدابِ واللُّغَة

قسمُ الأدبِ العَربيِّ

تخصُّص أدب حديث ومُعاصر

أنْمَاط الصّورة الشِّعرية عند الحَاج غلوج ديوانُ سكونٍ بأحرفٍ صاخبة –أنموذجا-

بحثٌ مقدَّمٌ لقسمِ اللُّغة والأدب العربي لاستكمال مواد شَهادة ماستر

إعْدادُ الطَّالب:

*محمد الشّريف ميرة.

إشْرافُ:

* د. فريدة مقلّاتي.

الاسم واللّقب	الـــــرُّتـــبـــــــة	الجـــامعـــــة	الصِّـــفـــة
د/ هند بوعود	أستاذ محاضر _ب_	جامعة عبَّاس لغرور _خنشلة_	رئيسا
د/ فريدة مقلاتي	أستاذ محاضر _أ_	جامعة عباس لغرور _خنشلة_	مشرفا ومقرِّراً
أ/ حكيمة إملولي	أستاذ مساعد _أ_	جامعة عبَّاس لغرور _خنشلة_	عضواً مناقشاً

1439/1438هـ

2018/2017م

إهداء

إلى مَنْ تَغَنَى الحُبُّ بِاسْمِهَا، وَرَقَصَتِ السعادة على أنغامها

والدتي الرؤوم **"مريم"**

إلى من يترنم الاحسان باسمه، وتهون الشدائد تحت قدمه

والدي الكريم **"عبد السلام"**

لها الابداع يخضع مستسلما، فكانت لكل الجراح بلسما

أم إبداعي أستاذتي **"وحيدة سالمي"**

إلى من أتت بالبشائر تهز وجداني، فكانت بسمة انتزعت أشجاني

أستاذتي المشرفة على العمل **"فريدة مقلاتي"**

أستاذنا لكم الفؤاد ونبضه ولكم حروف الود والعلياء

سند الطلبة والدنا الثاني، الدكتور **"الهاشمي قشيش".**

إلى بوصلة التميز وطريق لمن أراد أن يغازل النجاح "**الحاج غلوج".**

إلى رجل راود اللغة فارتمت بين أحضانه "**عبدالحليم الصيفي**".

إلى العزيز المزيز "**سامي كزيز**"

تُشَكِلُ دقات قلبي الأحباب، وينام حِبّي فوق السحاب

إلى كل الذين اجتمعوا ليشكلوا نبض هذا الفؤاد

إليكم جميعا أهدي هذا العمل.

محمدالشريف

شكر وعرفان

أحمد الله الذي وفقني وهداني إلى اتمام هذا العمل، يقول من لا ينطق عن الهوى صل الله عليه وسلم "من لم يشكر الناس لم يشكر الله".
ومن هذا المنطلق أرسل أسمى آيات الشكر ممزوجة بعبق المودة، مدججة بالاحترام، محملة بالتقدير، إلى كل من ساعدني في إنجاز هذه الدراسة، فأبلغ الثناء أن تعطر لسانك بجزاك الله خيرا، فجزاكم الله عني خير الجزاء أساتذتي: "الأستاذة المشرفة "**فريدة مقلاتي**"، والدكتور "**الهاشمي قشيش**".
وإخوتي: الشاعر **الحاج غلوج**، الكاتب المبدع: **عبد الحليم الصيفي**، والمبدع الواعد: **سماعيل كزيز**، و الناقد المغرور **عبد المالك دزيري**، وصديقي الحبيب **وليد سطمبولي**، وحبيبي الصديق **رابح تواتي**، وأخي الحبيب **مصطفى بوحزام**، وغذاء الروح صاحب الابتسامة الناصعة **حاتم عشي**، وشقيق الروح الأديب **عبد الحميد عماري**، ورفاق دربي كل باسمه وشخصه.
أمتنع عن شكركم إنها فاتورة الأخوة وسدادها حقي وواجبكم، لكن جزاكم الله خيرا.

محمد الشريف

المقدمة

أسهمت الكتابة الشعرية باعتبارها صناعة فنية جمالية، في تطور النَّشاط الفكري الإنساني، حيث توغلت في خلجات النَّفس البشرية المتحكمة في طبيعة العلاقات الاجتماعية، من خلال القضايا التي تعالجها، فكل تساؤل يطرحه الشعرهو تساؤل البُ نى العميقة في المجتمع، فالكتابة الشعرية لا تعيد صياغة الواقع كما هو كائن، بل تبني عالما من الحس الجمالي الذي يجب أن يكون، فتعالج التشّوهات والتصدّعات، بما تملك من ماهية خاصة تميّزها عن غيرها لتتمايز بها في عالم الإبداع.

فالشعر يعمل على تصوير الوقائع اليومية والتاريخية والاجتماعية والثقافية والنفسية... وضف ما شئت من الواوات؛ فلن تجد شيئا في حياة الإنسان إلا ووجدته قصيدة عمودية متناسقة المبنى والمعنى، أو قصيدة حرّة تأتي كيف شاء لها عالم الإبداع أن تأتي، حيثُ يصوّر كلَّ هذا في قالب فنّي جميلٍ ماتعٍ، يُتحفه بأشكال بيانية مختلفة مستعينا بالموروث المُخزّن في وعيه ولاوعيه، مستلهما من الطبيعة ما يساعده على جمع المتباعدات،مستسقيا ما يُكشف ذاته للملتقي.

أولى النُّقاد أهمِّية بالغة للصورة الشعرية، متجاوزين بذلك المفهوم الذي حصرها في تعالق المعنى الحقيقي بالمعنى المجازي، مبرزين دور الخيال والرمز والعاطفة وغيرها في تشكيل الصورة الشعرية، فعن طريقها نتعرف على تجربة الشاعر، ونكتشف خلجاته وما أخفاه في مضغته، ويعتمد الشاعر على البلاغة والدقة والروعة في تكوين صوره، لتشعر _وأنت تقرأ النص الشعري_ بصداقة حميمية معه، وأنه يعرفك كما لا تعرف نفسك، فقال عنها ما يسكنها وتشعر به وتعجز عن قوله، فيصير لسانه لسانك، فكأنه يكتب لك أو عليك، فتقول أكان يعايش ما عايشته؟ أم أنا الذي عايشت ما عايشه؟.

الشاعر "**الحاج غلوج**" يصور تجربته كما هي، معتمدا على مخيلته ولغته ومخزونه العلمي والثقافي، مستعينا بالإيحاء قاصدا التأثير، جاعلا "**الصُّورة الشعرية**" مرآة عاكسة لقوة لغة الشاعر، وقدرته الفنية وصدى صريره الأدبي، الأمر الذي شجعنا على خوض التجربة في هذا الخصوص.

تَنَوُّع الصورة واتساع ماهيتها منذ القديم إلى يومنا هذا وإعلائها لراية الشعر، وهيمنتها على وجدان الذات المتلقية، هي أهم الدوافع الخارجية لموافقتنا على الموضوع الموسوم بـ "**أنماط الصورة الشعرية عند الحاج غلوج، ديوان سكون بأحرف صاخبة أنموذجا**" وللكشف عن أنماط والصورة وأهميتها في إبراز الفكرة وتحقيق الإيحاء وجمال التعبير نطرح جملة من التساؤلات:

- ما معنى الصورة الشعرية؟

- ما أنماط الصورة الشعريـة وأثرها في النسيج الشعري؟ وما تأثيرها في الذات المتلقية؟

- ما مدى مساهمة الصورة الشعرية في إثراء الديوان؟ وعن عمق تأثيرها في الذات المتلقية؟

وقبل أن نجيب على هذه التساؤلات يجب أن نحدد دوافع موافقتنا على الموضوع فوراءها دوافع ذاتية وأخرى موضوعية.

أما الدوافع الذاتية فهي:

- ✓ الرغبة المتأججة داخلنا لدراسة الأدب الجزائري المهضوم حقه من الدراسة الأكاديمية.
- ✓ إبراز الشاعر للجماهير المتذوقة للفن، فديوان "**سكون بأحرف صاخبة**" يفرض نفسه على الدارس والناقد؛ لما يتسم به من ثراء فني وعمق دلالي وجمال تصويري.
- ✓ شغفي اللامحدود بيراع الشاب **الحاج غلوج**، الذي جمع بين القديم على المستوى الشكلي والحديث على المستوى المضموني.
- ✓ القدرة الإبداعية والأدبية المتميزة لشاعرنا، رغم تخصصه العلمي.

وأما الدوافع الموضوعية في:

- ✓ تغيير المجلس العلمي لكلية الآداب واللغات بجامعة عباس لغرور، لموضوعي الموسوم "**الفضاء الدلالي في الشعر الجزائري المعاصر، ديوان سكون بأحرف صاخبة**

أنموذجا" بهذا الموضوع وأقصد "**أنماط الصورة الشعرية عند الحاج غلوج ديوان سكون بأحرف صاخبة أنموذجا**"

- ✓ ثراء الديوان بالصورة الشعرية باختلاف أنماطها.
- ✓ الصورة الشعرية مقياس شاعرية المبدع، وهي التي تمنح النص إمتداده الجمالي فما الجمال إلا القدرة على التأثير، والتي لا تتأتى إلا من خلال القدرة على التصوير فالشاعر رسام بريشة الكلمات.
- ✓ القصيدة الشعرية عند **الحاج غلوج**، وعند كل شاعر، نص مؤدلج يبَنى نقطة تموقع الشاعر وموقفه من مختلف القضايا الفكرية والثقافية والحضارية.

ونحن نشق الطريق باحثين عن الإجابة لجملة التساؤلات المطروحة أنفا متكئين على **المنهج التكاملي**، رسمنا خطة بحث مقسمة إلى مقدمة ومدخل، ففصلين أحدهما نظري والثاني تطبيقي، إضافة إلى خاتمة وملحق للتعريف بالشاعر.

طبيعة الدراسة تقتضي اعتماد المنهج التاريخي، في فصلها النظري حين تطرقنا إلى مفهومها عند النقاد العرب قديما وحديثا معرجين عن المفهوم الغربي لها، إضافة الى المنهج البلاغي المعتمد في الفصل التطبيقي وكذا المنهج الأسلوبي حين بينا دلالة الصور الشعرية على الذات المتلقية، و اعتمادنا أيضا على آليتي الوصف والتحليل لما اقتضه الدراسة من عملية الشرح والتعليق.

مُقدمة دراستنا طرحنا فيها جملة من الأسئلة وذكرنا دوافع بحثنا، وفي المدخل الموسوم "**لمحة عن الشعر الجزائري**" تناولنا فيه مراحل تطور الشعر الجزائري بإيجاز، مستشهدين بمقاطع شعرية من بعض المراحل.

قُسم الفصل الأول المعنون بـ"**ماهية الصورة الشعرية**"، إلى ثلاثة مباحث، في **المبحث الأول** عُنون بـ"**الصورة الشعرية، المفهوم والمصطلح**" عرضنا فيه الدلالة اللغوية لمادة "**ص، و، ر**" من القران الكريم، مبَيِنين المفهوم اللغوي للصورة، حين استعنا بالمعاجم العربية كلسان العرب، والمعجم الوسيط، وتطرقنا إلى المفهوم الاصطلاحي لها.

في **المبحث الثاني** الموسوم "**الصورة الشعرية، عند العرب**" عرضنا من خلاله مفهومها عند العرب قديما وحديثا، مستنبطين أهم الفروق بين النقد القديم والحديث.

ثم بَينا في **المبحث الثالث** الموسوم **ب**"**مفهوم الصورة الشعرية عند الغرب**" المفهوم الغربي لها، معرجين عن أهميتها.

أما في فصلنا الثاني المعُنون بـ"**أنماط الصورة في ديوان سُكون بأحرف صاخبة**" فقسمناه إلى مبحثين:

المبحث الأول: عُنون بـ: "**أنماط الصورة عند صاحب الديوان**" استخرجنا فيه أهم الصور الشعرية الواردة في الديوان، حيث وقفنا عند المنظور البلاغي لها في الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية، ثم عالجنا الصورة من زاوية نقدية حديثة، مبرزين مدى تأثيرها على الملتقي كاشفين عن جوانب مهمة في حياة الشاعر.

المبحث الثاني: المعنون بـ"**مصادر الصورة عند صاحب الديوان**"، توقفنا عند أهم المنابع التي استسقى الشاعر منها صوره.

وفي خاتمة بحثنا عرضنا أهم النتائج المتوصل إليها خلال هذه الدراسة، التي اعتمدنا فيه على مراجع متنوعة، مثل التصوير الفني عند سيد قطب، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث لبشرى موسى صالح، الصورة في الشعر العربي لعلي بطل، الموازنة بين الشعراء لزاكي مبارك، وفن الشعر لإحسان عباس، والصورة الشعرية عند خليل حاوي لهدية جمعة بيطار وغيرها.

عرضنا في الملحق حياة الشاعر **الحاج غلوج** وأهم إنجازاته العلمية والأدبية، حيث كان لنا معه حوار عبر موقع التواصل الاجتماعي، ولقاء في منزله بمسقط رأسه، ومن هنا نرسل له أسمى آيات الشكر والتقدير، على حفاوة استقباله وكرم ضيافته وطيبة مضغته، ومن خلال هذا الحوار تمكنا من معرفة ولعه بتاء التحدي، في المجال العلمي خاصة، وفي الحياة عامة.

أما فيما يخص الصعوبات التي واجهتنا في دراستنا هذه فتكمن في قضية الصورة الشعرية، وتعدد مفاهيمها وتشابك أنماطها، إضافة إلى حداثة الديوان كونه وليد العام السابع عشر بعد الألفية الثانية، فلا دراسة سبقت دراستنا عن الديوان.

قصائد المودة بقوافي الاحترام، على وزن التقدير أزفها الى كل من: الأستاذة المشرفة الدكتورة " **فريدة مقلاتي**"، التي كانت نعم الموجه والمرشد، كيف لا وهي تعمل على بصيرة بتفانٍ وإتقان، فكنا على هدى دربها نسير، وإلى سند الطلبة الدكتور "**الهاشمي قشيش**" الذي أمدنا بمراجع وأتحفنا بباقة من النصائح، وإلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد في إنجاز البحث والشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة، الدكتورة "**هند بوعود** " رئيسا، والأستاذة المناقشة "**حكيمة إملولي**".

والله ولي التوفيق.

المدخل

الشعر عالم اللامحدود، عالم ترتقي فيه الأرواح لتلتقي على كلمات كالبنيان المرصوص، إذا فاح عطر حرف من حروفها كفى المستنشقين عبق بقية الحروف إنه مَخْزن تاريخ الأمة، والحافظ لتراثها من الاندثار والتزييف، فالنص الشعري وليد تلك الظروف المتشابكة المتداخلة، التي تمر بها الأمم والبلدان، وما تحمله من الأفراح والأقراح، فالشاعر ابن بيئته يتألم إذا ما غيمت سماءها بالمآسي، ويعزف نغمات الفرح والفخر؛ إن حملت سحائب السماء نشوة النصر.

الشعر الوطني الجزائري عصفت به رياح التاريخ عبر حقب زمنية مختلفة بدءا من الاستدمار الفرنسي مرورا بمرحلة الاستقلال، وصولا إلى مرحلة ما بعد الاستقلال التي ختمت بجيل اليتم كما سماه **الناقد أحمد يوسف**، وتلاها جيل العشرية السوداء الغامضة، التي مر بها الوطن الحبيب، لتأتي مرحلة الألفية الثانية بالأمن والأمان للمواطن الجزائري، فكل مرحلة من المراحل، أهدت للشعر الجزائري نصوصا مسايرة للجو العام المهيمن فيها.

1- شعر الثورة:

اختلفت قصيدة هذه المرحلة عن قصائد المراحل السابقة، في القاموس اللغوي والموضوع المعالج، أما من ناحية الإيقاع والنمط العمودي للقصيدة، فهو نفسه، وبالتالي فإن التطور الملاحظ في شعر هذه الفترة لم يكن إلا على المستوى المعجمي للشعر، حيث برزت حقول جديدة كتلك التي نلتمسها في قصيدة تصويرية لمشهد إعدام المجاهد "**أحمد زبانة**" لـ"**مفدي زكريا**" حيث يقول:

قـــام يختـــال كالمســـيح وئيـــدا يتهـــادى نشـــوان يتلـــوا النشـــيدا

باسم الثغر كالملائك أو كالـــــــط فـــل يســـتقبل الصـــباح الجديـــدا[1]

[1] مفدي زكريا، اللهب المقدس، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2009، ص17.

فمن خلال هذه الأبيات، تظهر معالم المعجم الثوري المتمثلة في المفردات المشكلة لصوره الشعرية، (المسيح، النشيدا...).

مع بداية هذه المرحلة الثورية، برز نوع جديد من الشعر، وهو الشعر الحر وأول قصيدة حرة عُنونت بـ"**رفيقي**" **لأبي القاسم سعد الله** حيث يقول **محمد ناصر:** "البداية الحقيقية الجادة لظهور هذا الاتجاه، إنما بدأت مع ظهور أول نص من الشعر الحر في الصحافة الوطنية، وهو قصيدة (رفيقي) **لأبي القاسم سعد الله**، المنشورة في جريدة البصائر، بتاريخ 23مارس من سنة 1955"[1] ومنها هذا المقطع:

يا رفيقي
لا تلمني عن مروقي
فقد اخترت طريقي
وطرقي كالحياة
شائك الأهداف مجهول البسمات
عاصف التيار وحشي النضال
صاخب الأناة عربيد الخيال
كل ما فيه من جراحات تسيل
وظلام وشكاوي وحول
تتراءى كطيوف
من حتوف في طريقي
يا رفيقي [2]

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006، ص 149.

[2] أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، دار الطبع، الجزائر، ط1، 1985، ص141.

إن تمخض الاستدمار الغاشم للقضاء على الوجود الجزائري، من خلال محاولته طمس الهوية الجزائرية، بأبعادها الثلاثة (الاسلام، اللغة، الأرض) أنجب شعراء ثائرين، على شاكلة "**الغوالمي**" الذي رأى أن الشعر الحر هو المتنفس الوحيد للشاعر في ظل الحصار القائم على الصحف بعد اندلاع الثورة[1].

ومن بين أهم شعراء الذين تبنوا هذا الاتجاه الشعري **أحمد الغوالمي، عبد الرحمان زناقي، وعبد السلام حبيب، و السائحي، وخمار.**

كما تجدر الإشارة إلى أن العامل المساعد، على خوض غمار التجربة بالكتابة على نمط الحر، هو ظهور مجالات عربية تشجع على الحداثة في كتابة الشعر الثوري، مثل **مجلة الآداب** اللبنانية، التي فتحت ذراعيها للشاعر الجزائري.

2- شعر ما بعد الثورة:

ينقسم شعر هذه الفترة إلى:

مرحلة ما بين 1962-1968 حيث عرفت هذه المرحلة عزوف الشعراء عن كتابة الشعر، وذلك لأسباب مختلفة، فمنهم من اختار مواصلة الدراسات العليا، ومنهم من فضل التوجه صوب الأبحاث الأكاديمية والتدريس **فأبو القاسم سعد الله** مثلا انصرف صوب التاريخ ليكون رمزا للباحثين فيه.

مرحلة مابين1968و1975 وهي مرحلة الاستفاقة الشعرية، حيث برز فيها اتجاهان "اتجاه يكتب العمودي والحر ويحاول التجديد فيه مثل **مصطفى الغامري ومبروكة بوساحة وعبد الله حمادي**، واتجاه تعصب للحر **أحمد حمدي وأزراج عمر وأحلام مستغانمي...**"[2] .

مرحلة 1980 وبعدها تتشكل القصيدة في هذه المرحلة، انطلاقا من الرؤى التي لا تغيب الواقع، وتتكئ على الرمز والأسطورة في صياغة الواقع، كما أن

[1] ينظر: صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، دار الطبع الجزائر ط1، 1984، ص355، 354

[2] محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص167.

شعراء هذه الحقبة حاولوا الإتيان بشعر أكثر حداثة، مسايرة لتطلعات المتلقي وجاءت اللغة الشعرية فيه بتراكيب جديدة، ويعتبر **ملاحي** أبرز شعراء هذه الفترة.

عرفت الجزائر تحولا سياسيا عام 1989، وما أعقبه من نتائج الانتخابات سنة 1991 التي خلفت دمارا وحزنا وعنفا وفرقة بين الأخوة الأشقاء، حيث كان كِساء الأرض دما وغطاءها الرصاص، فدموع الثكلى حركت الجماد، وبكاء الطفل هدّ الجبال الشامخات، وأنين الطاعن في السن نثر رمال الصحراء، كل هذا الألم والصخب والعنفوان، وجد من يقف له بالمرصاد، سجله بدمه وكتبه بدمعه ليكون على أنصع الصفحات من كتاب التاريخ **فـ"مصطفى دحية"** قال في عمله الموسوم بـ: "**اصطلاح الوهم**" :

عطشى كأنصاف اللغات

تموت ..

كي يحيا قناديل الشتات على أرومتنا

يجئ الانتهاء من المكان

يُقبّل الناسون فيء جراحهم

ما ضر لو وطئت أمانينا رمانة عشقنا؟

"وطني تناهبه السراب..

وطني يموت على أكف النازحين"

تأتي خديجة تعمدني بأنصاف

الدلالة والوطن

****

عفوا خديجة إذا ما يمالئني التواقت

بين أصحابي،

ومن حملوا أغاني الموت في "ديدوش"

عفوا خديجة: إذ يعدمني صباح

بالرصاص وبالقصاص

عفوا

وإني مخبر لغتي بأن الجراح في الكلمات

والأصوات

إن فراشة الهمسات لما يأتني إنسانُها

وطني يصادره الوطن [1]

الشاعر في غنى عن ثوب الصحفي فهو لا ينقل الأخبار لمجرد الإخبار، بل يمتطي صهوة ما خلفته الأزمة من جراح لا تندمل، وأثر رسخ في القلب كما الوشم، ووقائع حفرت في عمق الذات برمزية وإيحائية، فدلالة الوطن هي الإنتماء والروح والفداء كما أن استعانة الشاعر بمفردات من حقل الحرب والعنف (الرصاص، أغاني الموت) تبرز بعض الجراح والمعاناة.

ومضمون القصيدة التسعينية هو أزمة الوطن، فأتت بعبارات حمراء مؤلمة، معانيها قاتلة من حيث الدلالات، داعية للدفاع عن الوطن فلا عويل من ابتلي في عزيز، ولا الصوم عن تقديم ما ينفع للوطن، مخرجا من الظلمات إلى النور، فهذا **أحمد شنة** يدعو إلى المرافعة عن كل حبة من حبات تراب اجتمعت لتشكل وطنا اسمه الجزائر، بقصيدة من قصائد ديوانه من القصيدة إلى المسدس نابذا الصمت:

خـــرائط صـــمت هـــزي خيمـــة التعـــب واســـتنفري صـــهوة الأزمـــان والحقـــب

مـــا عـــاد فـــي الأفـــق تـــاريخ يحركنـــا للـــرفض..إن أدلـــج الزُقـــوم فـــي العنـــب

هـــذي بـــلادي علـــى جـــرح معلقـــة تـــدعو الزنـــود إلـــى رمـــح مـــن القصـــب[2]

[1] مصطفى دحية، اصطلاح الوهم، الجمعية الوطنية للمبدعين، الجزائر، ط1 ، 1993 ، ص26، 25

[2] أحمد شنة، من القصيدة إلى المسدس، منشورات هديل، الجزائر ،ط1 ، 2000، ص57.

3- شعر الألفية:

تغير القاموس اللغوي في هذه الفترة فبعدما كان مدججا بألفاظ موحية على الحرب والعنف والهلع والدمار، ها هي ذا تتزين بالأمل والتفاؤل.

بداية الشعر الجزائري كانت تقليدية، ثم اقتنص فرصة التميز والتفرد والتقدم ليكون القلم التاريخي ذو مداد أدبي، لكل المراحل والأحداث التي مرت بها الجزائر(الثورة، الاستقلال وما بعده، العشرية والألفية).

الفصل الأول:

ماهية الصورة الشعرية

المبحث الأول: الصورة الشعرية المفهوم والمصطلح:

تعدّ الصورة الشعرية من بين أهم القضايا النقدية الحاسمة في النقد الأدبي، والتي أثارت الجدل الواسع من حيث المفهوم، وذلك لاختلاف دلالة كل نوع، وتباين الآراء بين مختلف الحركات النقدية والأدبية، مما صنع فجوة في تحديد مفهوم جامع لها، وقبل أن نعرض أراء النقاد حريٌ بنا أن نولي عقولنا شطر القرآن الكريم، مستنبطين الدلالة اللغوية من آياته العظام، مرورا بالمعاجم العربية راشفين من يمّها ما تيسر لنا عن الصورة وصولا إلى المفهوم الاصطلاحي لها.

1_الصورة لغة:

أ/ الدلالة اللغوية لمادة "ص، و، ر" من القرآن الكريم:

الباحث بين صفحات الذكر الحكيم يجد أن مادة "ص، و، ر" وردت بصيغ مختلفة في مواضع ست:

✓بصيغة الفعل الماضي والجمع في قوله تعالى:"اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ ۚ ذَٰلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ ۖ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ" غافر -64-

✓بصيغة الفعل الماضي في قوله عز وجل:"وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ لَمْ يَكُن مِّنَ السَّاجِدِينَ" الأعراف -11-

✓بصيغة المضارع في قوله عز في علاه: "هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ ۚ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ" أل عمران-06-

✓بصيغة المفرد في قوله سبحانه: "يَاأَيُّهَا الْإِنسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ الْكَرِيمِ (6) الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ (7) فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ" الانفطار -06-07-

✓بصيغة إسم الفاعل في قوله تعالى: " هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاء الْحُسْنَى يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ" الحشر -24-

أجمع المفسرون على أن الصورة هي الشكل، حيث قال "**ابن كثير**" في تفسيره للآية أربعة وستون من سورة غافر: "أي أحسن أشكالكم ومنحكم أحسن صورة في أحسن تقويم"[1] وقال "**القرطبي**" مفسرا الآية ذاتها "أي خلقكم في أحسن صورة"[2].

المراد من التصوير في عموم القرآن الخلق والإيجاد من العدم، والتشكيل على غير سابق مثال، والصيغة التي وردت فيها مادة "**ص، و، ر**" أو لفظة الصورة في الآية الكريمة هي الجمع الدال على الماضي، فأفاد الجمع العموم فكلّ الخلق خلق الله، وأفاد الماضي القدم في الزمان والسبق إلى الابتداء، فالله هو الذي ابتدأ الخلق، فجعل الإنسان خلقا مميزا عن سائر المخلوقات، ولم يكتف بقوله صوركم بل قال (**صَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ**) كدلالة على أن الله خلق الإنسان على هيئة مّيزته عن سائر المخلوقات، جمالا في القوام وجلالا في القدر.

التصوير المتميز والمتفرد والحسن لم يكن على مستوى الظاهر فقط، بل شمل الظاهر والباطن، روحا وفكرا، فعلى صعيد الشكل الإنسان مصور على أكمل وجه، وكل عضو منه في موضع يناسب وظيفته التي خُلق لها، ومن ناحية الباطن على مستوى الروح، فقد نفخ فيه من روحه، وفطره على عبادته، ومن ناحية الفكر وهبه عقلا وقدرة على الاختيار الواعي، فتميز الإنسان عن غيره من المخلوقات ليس في الشكل فقط، وإنما تعدى ذلك ليشمل العقل، والإدراك والحِس.

[1] ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، تح: سامي بن محمد العلامة، دار طيبة السعودية، ط2، 1999، ج7، ص 156.

[2] محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، دار الكتب القاهرة، ط2، 1965، ج15، ص 328.

ب/ الصورة في المعاجم العربية :

يتجلى مفهوم الصورة في لسان العرب "**لابن منظور**" في الشكل: "(الصورة)، والجمع صور، وقد صوره فتصور له، تصورت الشيء، توهمت صورته فتصور لي، والتصاوير التماثيل"[1].

ورد لفظ الصورة في معجم تاج العروس، مادة "**ص، و، ر**"، على أنها "الهيئة والحقيقة والصفة (ج صور)، بضم ففتح وتستعمل في معنى النوع والصفة"[2].

وشرحت في معجم الوجيز "(الصورة):الشكل والصورة، المسألة والأمر"[3].

أما في المعجم الوسيط فالصورة هي "الشكل والتماثيل والمجسم، والصورة، المسألة والأمر يقال: الأمر على ثلاث صور، وصورة الشيء ماهيته المجردة وخياله في الذهن والعقل"[4].

أما التصور "مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثم اختزنها في مخيلته"[5]

انفعال المبدع مع الصورة الراسخة في ذهنه، الملتقفة من الطبيعة، هو المجسد الفعلي في العمل الأدبي.

التصوير في نظر "**سيد قطب**" هو "الأداة المفضلة في أسلوب القرآن فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس

---

[1] جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مجلد الرابع، دار صادر، بيروت، ط1، 1987، ص475.

[2] محمد مرتضى الحسين الزبيدي، تاج العروس، ت: علي هلالي، مطبعة حكومية، الكويت، ط1،ج3،دت، مادة صو ر

[3] إبراهيم المذكور، المعجم الوجيز، دار السندسية، مصر، ط1، 1980، ص 373.

[4] إبراهيم حسن الزيات، المعجم الوسيط، دار السندسية، إسطنبول، ط1، 1989، ص 515.

[5] صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير عند السيد قطب، دار الفاروق، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص25

والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها، فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجددة"[1].

المفاهيم المعجمية المذكورة لا تتعارض مع ما قدمناه لمعنى الصورة في حدود النص القرآني، فهي تحمل معنى الهيئة والشكل الظاهر، وتكون شكلا للذات أو الفكرة أو المعضلة، وهي في عمومها لفظ دال على هيئة وكيفية وصف الشيء، سواء أكان ماديا أو مجردا.

2/ الصورة اصطلاحا:

تعددت الدراسات التي اتخذت من الصورة الشعرية مصدرا لتلذذ الباحث، وحلبةً لإبراز قدرة الناقد على اكتشاف ما يبثه الشاعر من ذاتيته المستترة في القريض، وتعود الصعوبة التي وجدها النقاد في تحديد مفهوم شامل لها إلى احتوائها على "دلالات مختلفة ومتشابكة وطبيعة مرنة، تأبى التحديد الواحد المنطقي والتجريدي"[2]، وبهذا التعدد سجل البحث الأدبي والنقدي وجهات نظر متباينة بين النقاد، فمنهم من ربط الصورة بالتشكيل اللغوي المجسد من خلال الخيال، "فخيال المبدع أرض خصبة، تزَرع فيها التجارب ما استسقته النفس والعقل من الواقع ليرسله إلينا قصيدة محكومة الوزن والقافية"[3]، رائعة المبنى وعميقة المعنى، ليحصدها القارئ بمنجل فهمه وفكره، يَجِدُّه بتوجهه وانتمائه وما عايشه وجرّبه، فيقرأ الصورة ذاتها لكن بما تقدم له لا بما خرجت به من صاحبها، فيعطيها دلالات لا متناهية تتغير بتغير القارئ.

عرفها "**أحمد الدهان**" بأنها "تركيبة عقلية عاطفية، تعبر عن نفسية الشاعر و تستَرْعِي أحاسيسه وتعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة"[4].

---

[1] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، القاهرة، ط17، 2004، ص 36.

[2] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص 19.

[3] عبد الحليم الإبراهيمي (الصيفي)، الأمسية الأدبية، معهد الآداب و اللغات، جامعة عباس لغرور، نشاط التحالف الوطني من أجل التجديد الطلابي، 2017.

[4] أحمد الدهان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار طلاس، دمشق، ط1، 1986، ص 363.

الصورة إذن هي مزيج بين العقل والعاطفة، إلا أن هذه الأخيرة أكبر أهمية من الأولى فهي بمثابة المرآة العاكسة لخلجات النفس المبرزة لأحاسيس الشاعر في حدود الدلالة التي يدركها القارئ ويصل إليها، فهما _الصورة وإدراك القارئ_ الركيزة الأساسية التي تحيا بها القصيدة.

ترى "**عهود عبد الوحيد العيكلي**" أن الصورة هي المميزة للعمل الفني حيث "تنقل الفكر والعاطفة من خلالها فهي جوهر الشعر وأساس الحكم عليه"[1].

وعليه فالصورة تثري العمل الفني وتدثره بالجمالية المرسلة للعواطف وفكر الشاعر من خلال الحرف.

من النقاد من اتخذ من الشعور والوجدان منطلقا له في تعريفه للصورة، باعتباره تركيبة وجدانية أكبر منها واقعية لأنها تنتمي إلى عالم العواطف.

بينما ربطها "**عبد القادر قط**" بالتجربة الشعرية، فهي تشكيل فني يجتمع في حروف معبرة عن تجربة الشاعر، الذي يستعمل أساليب التعبير المختلفة، كالترادف والمجاز وغيرها من أعمدة التعبير الفني، فالمبدع إذا أراد أن يعبر عنه كما هو، أي يصف ذاته الطموحة العاشقة، أو يسرد لنا واقع أمته، من خلال الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية التي تشكل سماءها، وغيرها من أحاسيس تقطن داخل بيت اللغة فتخرج عبر روح الشاعر أكثر تأثيرا وفعالية في ذات المتلقي، فالصورة خير سبيل لبلوغ المراد، فهي كما قال: "**حسن طبل**" "هي التعبير باللغة المحسوسة عن المعاني والخواطر والأحاسيس، فاللغة التصويرية أو لنقل اللغة ليست سردا تقريريا للحقائق أو بثا مباشرا للأفكار، ولكنها تجسيد وتمثيل لتلك الأفكار والحقائق في صورة محسوسة يعاينها المتلقي ويدركها إدراكا حسيا فيكون لها من ثم فعاليتها في نفسه وعميق أثر في وجدانه"[2].

---

[1] عهود عبد الوحيد العيكلي، الصورة عند ذي رمة، دار الصفاء للنشر والتوزيع ، عمان، ط1، 2010، ص 19

[2] حسن طبل، الصورة في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان، المنصورة، القاهرة، ط1، 2005، ص 15

أما "**جابر عصفور**" "فيراها جوهر الشعر ولبه الثابت فهي متراصة ومتشابكة فيما بينها حاملة للدلالات مختلفة، وبالتالي أصبحت متعددة المعاني من إنسان إلى أخر"[1]

الصورة الشعرية تتمثل في قدرة الكاتب على تجسيد صورة الفكر والعاطفة والروح حتى يراها القارئ بعين أذنه، فكأن الشاعر يرسمها له بالألوان والأشكال ويجسدها أمامه فتتحول اللغة من اللفظ المجرد إلى الشكل المحسوس من خلال قدرتها على حمل ذهن المتلقي على التصور والتمثل.

الصورة عند "**عبد القادر الرباعي**" لا تعني ذلك التركيب المفرد الذي يدثره التشبيه أو الاستعارة أو الكناية، "ولكنها أيضا ذلك البناء الواسع الذي تتحرك فيه مجموعة من الصورة المفردة بعلاقتها المتعددة حتى تصير متشابكة الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضمومة بعضها إلى بعض في شكل إصلاحات على تسميته قصيدة"[2]، فالصورة إذن أوسع من أن تكون استعارة.

"**محمد غنيمي هلال**" نفى مجازية الألفاظ كشرط رئيسا لتشكيل الصورة الشعرية، معلنا في الآن نفسه عن اتساع دائرة المفهوم الخاص بالصورة، حيث كانت في القديم محصورة بين التشبيه والاستعارة، أي في صورتها البلاغية، لتشمل الحس والفن معا، وكل ما هو غير بلاغي، والعبارات الحقيقية أيضا تكون دقيقة التصوير دالة على سمة الخيال حيث يقول: "إن الصورة لا تلتزم بالضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقّية الاستعمال وتكون مع ذلك دقيقة التصوير دالة على خيال خصب"[3]، ومع هذا الاتساع في المفهوم المتعلق بالصورة، فإنها ذات بعد لغوي فهي المميزة لعلاقة

[1] ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص8.

[2] عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة، الرياض، ط1، 1984، ص 10.

[3] محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، القاهرة، ط1، 1997، ص15

الكلمات داخل النص الشعري حيث "تتولد من توليف جديد للكلمات وليس فقط من اختيار معين لها"[1].

الأدب لا يملك وجودا إلا في حدود وجوده اللغوي، فمن الطبيعي أن يكون تصويره تصويرا لفظيا، لكنه متميز يدفع الذهن إلى الخروج من الصورة اللفظية إلى صورة الشكل فترى المسموع رأي العقل إن لم يكن رأي العين.

كما أن لها علاقة بالصوغ الجمالي واللغوي، فهي ذلك الصوغ اللساني الذي يمكن المبدع من ابتكار جديد للمعاني التي يمثلها بالكلمات المخصصة، وتجدر الإشارة إلى أن مفاهيم الصورة ارتبطت بمفهوم الخيال، فعن طريقه يتمكن الشاعر من تشكيل صوره معتمدا في ذلك على مخزونه الذهني من مشاعر مختلفة الينبوع، ومن هنا كان "الخيال هو المدخل المنطقي لدراسة الصورة"[2].

الصورة إذن هي الكاشفة على قدرة الشاعر ومدى تمكنه من ناصية الملكة التخيلية الخاصة به، ومفهوم الصورة أيضا يتداخل مع مفاهيم أخرى (الانعكاس، التمثيل...) الأمر الذي صنع صعوبة في إيجاد العلاقة الجامعة بين هذه المفاهيم والصورة الأدبية بصفة أعم.

المبحث الثاني: الصورة الشعرية عند العرب:

1/ الصورة الشعرية في النقد القديم:

لا يكون الشعر ممتعا لذيذا يأسر الذات المتلقية، ويرسلها إلى حيث يريد الشاعر إلا بذلك التماسك المذهل، الذي تصنعه الصورة في القصيدة، جامعة بين عناصرها، فهي قديمة قِدم الشعر، وإن كانت محصورة عندنُ قادنا القدامى في البلاغة بأركانها الثلاثة التشبيه، الاستعارة، الكناية "وأُسْتخدمت الصورة في الشعر القديم مطية لأجل التوصيل مطيةُ وسَق الأفكار، ولم تكن هي المستهدفة في حد ذاتها، وكانت غاية الشاعر الجاهلي

[1] شاكر عبد الحميد، عصر الصورة الإيحائية والسلبيات، عالم المعرفة، الكويت، ط1 2005، ص18

[2] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الحديث، ص7

والإسلامي نقل المشاهدات والتجارب التي شاهدها أو مر بها عن طريق التشبيه أو الاستعارة محاولا في تصويرها الاقتراب من الحقيقة"[1].

يُعدّ "**أبو عثمان الجاحظ**" أول من لامس مصطلح الصورة في النقد القديم، حين قال "...والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء في صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج وجنس من التصوير."[2]

انتقاء الألفاظ المساعدة على التأثير والصياغة المحكمة للأفكار قصد توجيه القارئ صوب سلوك معين، وكذا التمكن من ناصية اللغة بهدف استمالة المتلقي مع ضرورة التقديم الحسي للمعنى، هي البوادر الأولى للعملية الذهنية الناصعة للشعراء، وبهذا يكون قد حدد دلالات الصورة في ثنائية اللفظ والمعنى.

يمكننا أن نستلهم من قول "**قدامة ابن جعفر**" معرفا للشعر أن الصورة لا تتحقق إلا من خلال الرباعية المشكلة للصورة (اللفظ-الوزن–المعنى–القافية)، فالصورة عنده مستنبطة من الاتجاه الشكلي فيها، حيث يقول: "إن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يخطر عنه معنى يروم الكلام فيه، كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية والشعر فيه كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة"[3].

نلمس في هذا القول أن الجديد الذي أتى به "**قدامة بن جعفر**" فيما يتعلق بمفهوم الصورة إلا أن ملامح تركيزه واضحة في الفصل بين المادة الموضوعية والصورة، معتبرا الصورة واجهة خارجية بالنسبة للشعر.

---

[1] محمد علي ذياب، الصورة الفنية في شعر الشماخ، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2003، ص13

[2] ابوعثمان الجاحظ، الحيوان، ت: عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، ج3، 1979، ص131

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ت: كمال الدين مصطفى، مطبعة السعادة، القاهرة، ط1 1963 ، ص19

سلك "**الرماني** "مسلكا آخر في قضية التصوير، حيث طبقها على القرآن الكريم بعد أن رشف من كأس "**الجاحظ**" ليطورها بتطبيقه هذا، فالصورة عنده تكمن في الانتقال من المعنى المجرد إلى المعنى الحسي العيني، في حين ذهب "**أبو هلال العسكري**" إلى اعتماد الصورة كشرط من شروط البلاغة فقال: "البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنك في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن وإنما جعلنا حسن وقبول الصورة شرطا في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عباراته رثة ومعرضة خلقا لم تسمى بليغا وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى"[1].

فصل في قضية الصورة أكثر من سابقيه، فهو يرى أن الصورة هي اللفظ الجيد الحسن وحسن صياغة الكلام، والجدير بالذكر أن "**العسكري**" أخذ مشاربه الفكرية من "**الرماني**" فتأثر به في نظرته إلى الصورة، حيث كانت له الوقفة نفسها مع الشواهد القرآنية التي تطرق إليها "**الرماني**"، إلا أنه كان أكثر إصرارا منه على الصورة البصرية كما أنه حاول الاجتهاد في النظرة الجاحظية لمفهوم التصوير، واستفاد أيضا من أسلوب "**الرماني**" في تحليله لآيات القرآن الكريم .

"**عبد القاهر الجرجاني**" فشق طريقا خاصة به في شرحه للصورة، فأورد في كتابه **دلائل الإعجاز:** "وأعلم أن قولنا الصورة، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البُينونة بين أحد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان تْبيين الإنسان من الإنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا، ولا تكون في صورة ذاك، وكذلك الأمر في المصنوعات، فكان تْبّين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بْينونة في عقولنا وفرقا، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البْينونة بأن قلنا: ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام علماء ويكفيك قول الجاحظ: ((وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير))"[2].

---

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط1، 1952، ص27

[2] عبد القاهر الجرجاني، دار الإعجاز، ت: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1989، ص508

تميز "**الجرجاني**" عن سابقيه من النقاد القدامى، يكمن في تمرده على ثنائية اللفظ والمعنى مُصححا بذلك المفاهيم النقدية الخاصة، مقدما مقاربة جديدة تتركز في تحليلها على استثمار المعنى، رابطا الصورة بالصياغة والنظم، فالصياغة عند "**الجرجاني**" هي اتحاد بالمعاني غير منفصلة عنه، كما أنه اعتبر النظم أساس نجاح التصوير، فالمعاني السليمة الشريفة لا تغني عن جمال الألفاظ، والألفاظ المنمقة لا تشكل الصورة في غياب المعاني الرفيعة.

يتضح من قول "**الجرجاني** "أن التصوير كلفظ استعمل من قبل العلماء قبله وأَن الصورة هي الحلة التي ترتديها المعاني بعد صياغتها من الأديب.

بلغ "**الجرجاني**" ذروة التميز حين ألج إلى الصورة، محللا إياها تحليلا فريدا من نوعه فقد تناولها من المجال البلاغي، لتطوع الصورة عنق المتنافرات، كما لمت شمل المتباعدات ويرى أن هناك علاقة تفاعلية بين اللفظ والمعنى تولد عنصر ثالث اسمه الصورة، وبهذا الجهد دنى "**الجرجاني**" من المفهوم المعاصر لها.

حكاه "**الزمخشري**" في قضية التصوير، باستخدامه مصطلحات عديدة تصب كلها في تلك المعاني المنتمية إلى عالم الصور الحسية، وبالعودة إلى كتابه الكشاف نجده مفسرا لمعاني القرآن، وكاشفا حقائق دينية بسراج التصوير، كما أنه يرى أن بلاغة القرآن الكريم تعود إلى الأسلوب التصويري الكامل في المعاني الحقيقة والمتخيلة، وفي تحليله للصورة القرآنية ركز على الجانب البصري منها.

فتجسيده للمعنى بغية تصويره في مخيلة المتلقي، مهملا العلاقة بين الحقيقي والمجازي في الصورة القرآنية، مبلغ اهتمامه حيث نجده يقول في تفسيره للآية السادسة عشر من سورة البقرة "فإن قلت هب أن شراء الضلالة بالهدى وقع مجازا في معنى الاستبدال، فما معنى ذكر الربح والتجارة، كأن تم مبايعة على الحقيقة !، فقلت هذا من الصنعة البديعية التي تبلغ بالمجاز الذروة العليا، وهو أن تساق الكلمة مساق المجاز، ثم

تقتفي بأشكال لها وأخوات، إذا تلاحقنا لم تر كلاما أحسن منه ديباجة وأكثر ماءا ورونقا وهو المجاز المرشح"[1].

فالاستعارة بكلمة شراء التي يقابلها كلمة بيع في الآية الكريمة تبرز تعلقهم بالضلال وتكشف بغضهم للهدى، فالإنسان يبتاع ما يحب وتشتهيه النفس، ويبيع ما هو في غنى عنه.

"**ابن الأثير**" ربط الصورة بالتشبيه وجعلها أمرا محسوسا يقابل المعنى قائلا: "أما التشبيه معنى بمعنى... أما تشبيه صورة بصورة كقوله تعالى:(**الطَّرْفِ عِينٌ وَعِنْدَهُمْ قَاصِرَاتُ لَكَنَّهُن بَيْضٌ مَّكْنُونٌ**) –الصافات-49- وهنا تشبيه صورة حسية بصورة أخرى، وقد استدل بقوله تعالى (**وَالذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتّى إِذَا جَاءَهُلَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللهَ عِندَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ**)-الآية 39- من سورة النور".

هنا تشبيه معنى بصورة، وهذا عنده أبلغ الأقسام الأربعة لتمثيله المعاني الموصوفة بالصور المشاهدة"[2]؛ أي أنه يعبر عن تلك المعاني الذهنية بالصور المرئية.

ويراها "**حازم القرطاجني**" استعادة ذهنية لمدرك حسي، مركزا في تحليله على كيفية تشكلها وارتسامها لتتجاوز نظرته إلى الصورة نظرة سابقيه، ويعود ذلك لأرضية فلسفية مكتسبة من "**ابن رشد**" و"**ابن سينا**" كما يرى أن "التخيل والمحاكاة هما الحقيقة المميزة للشعر"[3].

يأخذ مصطلح الصورة عند المتأخرين، مفهوما محصورا في المجازات المركبة أو الجزئية مهملين السياق الذي جاءت فيه الصورة ومن بين هؤلاء "**الخطيب**" و"**القروبي**" .

---

[1] محمود بن عمر الزمخشري، الكشاف، تع: خليل مأمون، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2009، ص50

[2] محمد ذياب، الصورة الفنية في شعر الشماخ، ص13

[3] حازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب بن خوخة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط1 1966، ص18.

كان الخيال عند العرب القدامى حسيا، قبل أن تتطور مفاهيمهم النقدية في العصر العباسي بعد اختلاطهم مع غيرهم، فكانت نظرتهم إلى الخيال، نظرة إزدراء منطلقة من مبدأ الشك في فبركة الأحداث وتلفيق الوقائع، وذلك لاعتقادهم أن الخيال والكذب وجهان لعملة واحدة،كما أن تعلقهم بالحقيقة والواقع من الأسباب التي نفّرتهم عن الخيال، فقد وصف "**ابن سينا**" التخييل بالغموض، حيث قال: "باهت ومهذار يلفق الباطل تلفيقا ويختلق الصورة اختلاقا"[1].

كأني بهم تذكروا قول "**حسان بن ثابت**" رضي الله عنه:

وإن أشـــعر بيـــت أنـــت قائلـــه بيـــت يقـــال إذا أنشـــدته صـــدقا

لعلَ مقارنة النقاد العرب القدامى بين الخيال والكذب، وكذا إيمانهم بأنهما نهران يصبان في مجرى واحد، نابع من عدم فهمهم لمدلول الخيال، وما جاء به أرسطو عن هذا العنصر، فبرغم من أهميته كعنصر من العناصر الأساسية لتشكيل الصورة الشعرية، إلا أن ضبابية معناه عند بعض العرب أبعد الشعراء عن هذا العنصر، وعقدوا القران مع الواقع ُمترنمين بقصائدهم، فالشاعر الُمستعين بخياله "لا يمكن أن يقال أنه صدق، وإنما أثبته ثابت وما نفاه منفي"[2].

مع كل هذا فإن التخيل يزيد الشعر بهاء ورونقا، ليمرر صورا متنوعة تحمل من الجمال الفني ما يأسر القلب "وهو مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريبا، ولا يحاط به تقسيما ولا تبويبا، ثم يجيء طبقات ويأتي على درجات فمنه ما يجئ مصنوعا قد تلطف فيه، واستعين عليه بالرفق والحذق، حتى أعطي شبها من الحق وغشي رونقا من الصدق باحتجاج تمحل و قياس تصنع فيه و تعمل"[3].

---

[1] هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل خاوي، دار الكتب، أبو ظبي، الامارات، ط1، 2010، ص31.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ت: عبد الكريم هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط4، 2001، ص192

[3] المرجع نفسه، ص193

ف"**الجرجاني**" ذهب إلى أن الصورة المشكلة من الخيال هي الأكثر تأثيرا من تلك المستمدة من الواقع مقسما الخيال إلى شطرين عقلي وتخيلي.

نرى أن الصورة الشعرية في تعالق مع مجالات متباينة، نذكر منها اللغة الانفعال والخيال والإيقاع، كما أن النقاد القدامى لم يخرجوا من المدلول اللغوي للصورة، باستثناء الجرجاني الذي تبلور لديه البعد النقدي لها، حيثُ استعملها بدلالة اصطلاحية جديدة وتعتبر من الهوامش الأساسية لبناء القصيدة في التراث القديم.

2/ الصورة في النقد الحديث والمعاصر:

كانت الصورة الشعرية ذات دلالات محصورة في النقد القديم، فإنها أكثر اتساعا في النقد الحديث والمعاصر، حيثُ لم تعد أسيرة الجانب البلاغي، بل امتدت لتحوي الجانب الوجداني، فهي لب القريض ووسيلته الفنية لإحياء التجربة بنبض الحرف، لأجل هذا كانت لغز النقد الحديث وروح الشعر.

تأثر نقاد العرب بالمدارس النقدية الغربية صنع اختلافا في مفهوم الصورة كل حسب فكره وانتماءه الأدبي يقول "**أحمد مطلوب**" في هذا الصدد: "وقد تهيأ لمصطلح الصورة أن يعود إلى الدراسات النقدية بعد اتصال العرب بالغرب في القرن العشرين، وبعد أن أخذوا يدرسون التراث العربي في ضوء المناهج الحديثة واختلفوا في فهم الصورة لاختلاف المنابع التي استسقوا منها، وتعدد المذاهب الأدبية والنقدية التي لم تتفق في تحديدها ومعناها"[1].

تعددت الأوصاف في النقد الحديث، فمنهم من وصفها بأنها شعرية على وجه الخصوص وأدبية من جانب التعميم، ليقول آخرون إنها بلاغية وذلك حسب الفن الذي قيلت فيه.

أفرد "**مصطفى ناصف**" في الموضوع بكتاب سمي "**الصورة الأدبية**"، مبينا رأي نقاد الغرب واصفا النقد القديم بعدم استيعابه وفهمها.

[1] محمد ذياب، الصورة الفنية في شعر الشماخ، ص17

يمكننا استنباط ثلاث اتجاهات نقدية عربية، لكل اتجاه تعريف يميزه عن الآخر فئة اتخذت من الغرب المرجع الأساس لمفهوم الصورة، نافين أن يكون لهذا المصطلح وجود في نقدنا القديم، مطبقين ما استورد من الآخر على النصوص القديمة، حيث يرى "**زاكي مبارك**" أن: "الصورة الشعرية فن جديد في نقد الشعر والموازنة بين الشعراء"[1]، فهي مكسب غربي للنقد العربي معرفا الصورة على أنها: "أثر الشاعر المُفْلق الذي يصف المرئيات وصفا يجعل قارئ شعره وما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة أو يشاهد منظر من الوجود الذي يصف الوجدانيات؟ وهنا يحيل القارئ أنه يناجي نفسه ويحاور ضميره لا أنه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجيد"[2].

الصورة تعرج بالملتقي إلى عالم غير الذي يعيشه، جاعلة من القصيدة شاشة سينما يرى من خلالها ما يوصفه الشعر، وكأنه بالمكان الموصوف ويتوغل إلى عمق الشاعر وكأنه يعرفه، وهو يناجي ذاته ليشعر وكأنه على علاقة به، إنها بمثابة بطاقة هوية لشاعر.

تمسك "**كمال حسين البصير**" بالقديم معليا من قدره، مؤمنا بكل ما أفرزه الفكر العربي القديم من نظريات وآراء وأفكار، حيث أن الباحث يجد "مصطلح الصورة أو ما يدانيه لفضا ومدلولا في الآثار والشذرات، التي رواها المحدثون والرواة منذ أقدم عصور اللغة العربية وآدابها"[3].

بين هذا وذاك، نسجل رأيا جامعا بينهما، غير باخس لحق النقد القديم، وفي الوقت نفسه يحترم ميزة النقد الجديد، ليكون موقف هؤلاء وسطيا، فلم يظلموا القديم ولا منحوا الحديث مبدأ الأفضلية، والسبق النقدي الاصطلاحي، ويعتبر "**جابر عصفور**" واحد من أبرز نقاد هذا الاتجاه، يقول: "أن الصورة الفنية مصطلح نقدي حديث، صيغ تحت وطأة

---

[1] زاكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، دار الجيل، القاهرة، مصر ط2 ،(ن ،إ)، ص63.

[2] المرجع نفسه، ص63.

[3] كمال حسين البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، المجمع العلمي العراقي، العراق، ط1، 1987، ص24.

التأثر بمصطلحات النقد الغربي...ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها هذا المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول أو غيرت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام"[1]

فهو مصطلح شامل يدل على الأنماط البلاغية المعروفة في النقد القديم، مضافا إليه مفاهيم جديدة.

تحدثت "**بشرى موسى صالح**" عن اختلاف الدارسين حول قضية المصطلح قائلة: "وبدا اختلاف له، ووجدناهم بين مدافع عن أصالته في نقدنا القديم أو متعصب لحداثته، لا يرى ظلا تراثيا فيه، أو غير آبه لحرفية المصطلح الدلالية، حين يقصر اهتمامه على قضاياه ودقائقه التي عني بها نقدنا القديم انطلاقا من أن الصورة الفنية هي الأساس الثابت والجوهر الحيوي الدائم في الشعر"[2].

تجاوزت الصورة الشعرية ما كانت عليه في القديم لتشمل كل ما هو غير بلاغي مغازلة بذلك روائع اللغة من المكونات الخاصة، لتكون أكثر إيقاعا وأشمل توازنا، محتوية "كل الأدوات التعبيرية مما تعودنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني"[3].

عناصر الصورة بتخطيها أركان البيان التي كانت فيما مضى أساسها، إلى التركيب والإيقاع والمجاز، أرست قواعد التوسع في مفهوم الصورة، يقول "**عبد القادر قط**" معرفا الصورة: "هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات، ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة...والألفاظ والعبارات هي مادة الشعر الأولى التي يصوغ منها ذاك الشكل الفني أو يرسم لها صورة شعرية".[4]

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، ص65.

[2] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الحديث، ص20.

[3] الولي محمد، الصورة في الخطاب النقدي والبلاغي، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص16.

[4] عبد القادر قط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة، القاهرة، مصر ط1، 1981، ص25

إذا أردنا تقديم المفاهيم المصاغة للصورة وجدناها لا تعد ولا تحصى ولن يتسنى لنا حصرها في هذا العنصر لكننا سنحاول تقديم أهم المفاهيم.

قال "**إحسان عباس**" في كتابه "**فن الشعر**": "إن دراسة الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة، ذلك لأن الصورة وهي جميع الأشكال المجازية، إنما تكون من عمل القوة الخالقة، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر"[1]، فهو يحررها من قيد الاستعارة.

ويراها "**جابر عصفور**" في المحافظة على سلامة النص وطريق إلى ذهن المتلقي الذي يستسقي من النص أوجه دلالية مختلفة وهذا ما يصنع نوعا من المتعة الذهنية والتصور التخييلي.

أما "**نعيم اليافعي**" في تعريفه للصورة بقوله: "الصورة ترِد كلمة مفردة أو مركبة (فنية أدبية، شعرية) وتستخدم بدلالتين إحداهما عامة تعني الشكل المادي أو الحضور الذهني أو التمثيل النفسي أو التعبير المجازي، وأخرى خاصة تشير إلى التشبيه أو الاستعارة أو ضروب علم البيان جميعها"[2].

مفهوم الصورة غير ثابت، حيثُ أنه يتغير مع كل مدرسة أدبية، والصورة تتشكل أساسا من الأسطورة والرمز في العصر الحديث.

3/ أهم الفروق بين النقد القديم والحديث حول الصورة الشعرية :

إذا كانت الصورة في النقد القديم تقوم على حسية المعنى وتُعنى بالشكل الخارجي للصورة وإبراز علاقتها بالمتلقي، وإهمال الذات المبدعة وعلاقتها مع الصورة، فإن النقد الحديث ربط بين الصورة والعاطفة وركز على الجانب النفسي منها[3]، فالتصور قضية قديمة وليست مبتكرة "وليست الصورة شيئا جديدا، فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن

---

[1] إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، (ن، إ)، ص238.

[2] نعيم اليافي، الصورة في القصيدة العربية المعاصرة، القاهرة ، مصر، ط1،(ن، إ)ص2.

[3] ينظر: فاطمة دحية، قراءة في جماليات الصورة، مجلة المخابر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة خيضر، بسكرة، العدد 206، 2010، ص3.

وجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف من شاعر إلى آخر كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في استخدامه للصورة "[1].

قيُّد الشعر قديما بضوابط وحدود لا يجوز تعديتها، بينما في الحديث فكَوا قيد الشاعر وقالوا ترنم كما تشاء، في القديم كانت الصورة عقلية، أما حديثا فهي أوسع وأشمل، كما تميزت بالغموض والتعقيد والتشابك في النقد المعاصر، في حين كانت بسيطة وواضحة في النقد القديم، و يعود هذا إلى البيئة العربية القديمة، فكل ما فيها كان بسيطا وقد احتوت الصورة الجديدة الأساطير والتاريخ.

كانت الموسيقى والوزن والقافية من أهم ركائز الصورة القديمة، أما الصورة الحديثة فأضيف إليها عناصر جديدة كالإيقاع، ذو الأهمية البالغة في تشكيل الصورة، والموسيقى الداخلية، وتقنية انتقاء الألفاظ، وحسن توظيفها.

في القديم كانت الصورة تتشكل من الاستعارة والتشبيه، وما ينقله الشاعر القديم من خلال أركان البلاغة، يمرره الشاعر الحديث بقريض يأسر الذات المتلقية، ويراوغ الذوق الرفيع فيها، فكانت الصورة الحديثة هي القصيدة الكلية، لأن الشاعر الحديث يعتمد على صور متنوعة لبلوغ هدفه وتحقيق غايته، أما الصورة القديمة فكانت الجزء من الكل، ولم تكن أكثر من عنصر في القصيدة الكلية.

لتحتل الصورة الشعرية مكانة مقدسة في الدراسات النقدية قديما وحديثا، من خلال عملية البحث المتواصل لتحديد تعريف شامل لها، وتوضيح وظائفها في العمل الأدبي بصفة عامة، والشعري بصفة خاصة، ليبقى بهذا قضية جدل لن يخرج المنتصر منها متلذذا بنصره، ولا المنهزم فيها يجر خيبته، في ظل استمرارية ترنيمة الشعراء وتحليل النقاد لها.

[1] إحسان عباس، فن الشعر، ص230.

المبحث الثالث: الصورة الشعرية عند الغرب

1/الصورة الشعرية عند الغرب :

من المتعارف عليه أن لكل اتجاه نقدي، أو مدرسة أدبية فلسفة خاصة تستخلص منها مبادئ وقيم تكون كأرضية لأفكارها التي تفصلها عن غيرها، وبالتالي يكون لكل منهم مفهومه الخاص لأي مصطلح نقدي ورأيه المميز حول أي قضية نقدية.

إذا عدنا إلى تاريخ النقد الغربي فمن الواضح أن نجد "**أرسطو**" شامخا باعتباره المرجع الأساس لأي دراسة، فالصورة عند "**أرسطو**" تحظى بمنزلة رفيعة إذ ميزها عن بقيه الأساليب بالتشريف فأردفها للاستعارة قائلا: "إن الصورة هي أيضا استعارة، إذ أنها لا تختلف عنها إلا قليلا، فعندما يقال وثب كالأسد تكون أمام صورة، ولكن عندما نقول وثب الأسد نكون أمام استعارة"[1].

نستنتج من هذا التعريف أن مصطلح الصورة عند "**أرسطو**" نفسه التشبيه المرسل، وكما يتضح لنا أيضا أنه لم يفصل بين الاستعارة والصورة بشكل صريح، وهذا ما يزيد من التعميم حول المصطلحين.

ويعرفها "**بيار ريفاردي**" (**biarrifardi**): "أنها إبداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة ولما يمكن إحداث صورة المقارنة بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات العقل"[2]، فالصورة إذن هي وليدة عمل ذهني، ونجد هذه الدلالة في دراسات سيكولوجية التي قام بها "فرويد" (fruid) وتهدف هذه الدراسة إلى التوغل في ذهن القارئ بغية إكتشاف مدى الاستجابة الذهنية للصورة لدى المتلقي، وتعتمد على عنصر الخيال والعقل هو الوحيد المدرك لهذه العلاقة، وهي إحدى الدلالات الخمس عند الغربيين.

---

[1] الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي و البلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص15.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة و دار العودة، بيروت، لبنان، (ن، إ)، 1973، ص368.

وكان لنظرية "**كولوريدج**" في جانب الخيال أثر واضح في تشكيل الصورة الشعرية، حيث أنها تقوم بالأساس في بنائها عن طريق الجمع بين عناصر مختلفة، إذ ترتبط الصورة بالخيال ارتباطا متينا فبواسطة نشاط الخيال "تنفذ الصورة التي في مخيلة المتلقي فتطبع فيها بشكل معين وهيئة مخصوصة ناقلة إحساس اتجاه الأشياء وانفعاله بها وتفاعله معها"[1].

تتخذ الكلاسيكية من الوجود الحسي الواقعي منطلقا لها في تشكيل الصورة مغًية بقية العوالم الأخرى، ويصطلح على الصورة بمقلة كلاسيكية تسميتها الصورة الحسية، بإعتبار أن الحواس هي المنفذ الأول للصور، مستمدة من الآداب اليونانية القديمة والرومانية القائمة على مبادئ عقلية شعاعها، وبهذه القداسة للأدب القديم أخضع الشعراء والأدباء ذواتهم لقوانين صارمة معظمين "من شأن الأفكار الأرسطية ومنهجها العقلي الذي يتخذ من الحواس المنفذ الأول للصورة، ومن هنا يقل شأن الخيال، وتضعف العاطفة وتفقد الانفعالات قيمتها العادية مما يعني ظهور النزاعات الفردية والنزاعات العامة والأحاسيس المشتركة بين الناس"[2]، ما يوحي بهيمنة العقل على العاطفة ليكون الخيال أسيرا لا وزن له.

الصورة الشعرية عند الكلاسيكيين تقوم على الحسية المفرطة، لاتخاذها الواقع وقودا لها، عارضين العقل وصيا على الخيال.

أما الرومانسية، فقد تعمقت في النفس الإنسانية، معبرين عن الذات الفردية، مستسلمين لعنصر العاطفة، مبرزين آهات الروح وآمالها معتقدين "أن المعنويات تخلق الماديات وتطورها وفق مشيئتها، فالعقل أو الروح أو النفس تريد، فتحول هذه الإرادة إلى خلق، ويمكن توجيه هذا الخلق وفق الإرادة الذاتية والتلقائية"[3].

---

[1] مجدي وهيبة، معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1974، ص237.

[2] هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل خاوي، ص 59.

[3] ساسي عساف، الصورة الشعرية وأنماطها عند أبي نواس، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان،ط1، دت، ص45

فمن الطبيعة والأحاسيس المتدفقة في الذات؛ ينطلق الشاعر الرومانسي ليصور تلك المشاعر المستوطنة في ذاته فتكون الصورة هي الركن الأساس للتعبير "ووسيلة لنقل العواطف والأفكار نقلا مباشرا، وأثار بعضهم الإبهام على الوضوح والحلم على الواقع فكان شغفهم بالتصوير والتعبير سلما عبروا عنه الرمز"[1].

بهذا انتقلوا من العالم الموضوعي الذي يفرض الاحتكاك المباشر والواقع إلى عالم العواطف والأحاسيس، متخذين من الخيال أهم مصدر للصورة عندهم، فعلى ضفافه تلتقي الصور المأخوذة من الواقع المادي متسمة بالحسية المدركة المستمدة من الحواس المتصلة بالعالم الخارجي.

حين يتفاعل الخيال مع الصور المرئية، ويشكل منها صورا جديدة مستقلة عن المرئيات الواقعية يكون بذلك إنتاجيا "يعتمد على الإدراك، والإدراك عند "**كانط**" هو أعلى مراحل المعرفة الإنسانية، ولذلك يعد الخيال حلقة الوصل التي تلتقي عندها المعارف الحسية ذات الدرجة الأقل من المعرفة مع المعارف العالمية المتخصصة بالإدراك"[2].

للخيال أهمية كبيرة عند "**كلوردج**"، صاحب النظرية التي تعدّ أهم ما أنجبته الحركات الرومانسية، فقد قُسم الخيال إلى نوعين: خيال أساسي وضروري للإدراك، والثاني تعبيري يصور النزاعات الروحية، وكذا الأفكار التجريدية، فيقول "الخيال الأولي هو القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا، أما الخيال الثانوي فهو صدى للخيال الأولي، إنه يذيب ويتلاشى فيحطم لكي يخلق من جديد، ويَسعى إلى إيجاد الوحدة وإلى تحويل الواقع إلى المثالي"[3].

---

[1] هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص60.

[2] المرجع نفسه، ص60.

[3] المرجع نفسه، ص61.

للأحلام ارتباط وثيق بالخيال عنده، حيث هي الجزء الأهم في حياة المبدع عند الرومانسيين على أن تكون منظمة ومنسجمة لا يعتديها الهذيان، حيث "يفترض أنه عندما نحلم فإننا لا نُ ناقش صحة تلك الأحلام أو عدم صحتها وكذلك الحال في الخيال"[1].

فالصورة الرومانسية وليدة الخيال، وليست صورة جاهزة، إنما هي نتاج اللحظة الانفعالية، متجاوزة الواقع، مغازلة البعد الوجداني، متميزة عن سابقيها بالذاتية، فتعالق الشاعر مع الطبيعة يكوِّن زحما هائلا داخل المبدع، كتعبير عن حالة نفسية، وتعبيرا عن تلك الحالة أكثر من كونها مذهبا أدبيا، لأنها حالة نفسية وجدانية قوامها التحرر من كل قيود اللغة، لكي تتحرر العبقرية الإنسانية، وتنطلق على سجيتها.

ما يُ ميز الشاعر الرومانسي عن سواه استنطاقه لما في الطبيعة، لتآلفه مع الكائنات وانسجامه مع عناصرها، فبث فيهم روح الحياة وصورها كما بلغته، مدثرا بثياب متعددة العواطف ليكون التشخيص والإنسانية أهم صفات الصورة الرومانسية، يقول "**جمعة البيطار**" ناقلا عن "**فريد سعدون**" :"إن هذه الحيوية تتجلى في اختيار الشاعر لصور الطبيعة الحية التي تظهر حركة ونموا، لذلك تبدو الصورة تشخيصا لتجربة الشاعر"[2]

لذلك يستخدم الشاعر تقنية خاصة في تشكيل الصورة مختزلا الواقع الخارجي مع ما يتماشى وذاتيته.

الصورة الشعرية الرومانسية، تعتمد على العواطف والأحاسيس، فهندسة العبارات فيها تتم بلغة سلسة مركزة على الانفعالات الذاتية.

أما المدرسة الرمزية تستند في مبادئها إلى مثالية "**أفلاطون**" كما أكد "**محمد مندور**" فهي "تؤكد الأشياء المحسوسة، ولا ترى فيها غير صور ورموز للحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس"[3].

---

[1] المرجع السابق، ص61.

[2] المرجع نفسه، ص61.

[3] المرجع نفسه، ص62.

من هنا، فالحرف الرمزي مُستقل عن الوقائع المادية، حيثُ يعبر عنها بصور تحمل دلالات تجريدية عميقة وغامضة، تلمح إلى الفكرة ولا توضحها فاسحة المجال للمتلقي ليعطي أي دلالة تقوده إلى المعنى المراد.

فالرمزية هي "فن التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس لوصفها مباشرة ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصور ملموسة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال رموز غير مشروحة"[1].

يتضح من خلال هذا التعريف أن الرمزية تقوم على انعكاس الوقائع المادية في الذاكرة فتكون على هيئة صور ذهنية نابعة من الحالة النفسية، وبهدف فهم لب الأشياء واكتشاف ما وراء الوجود يجب امتطاء الخيال، وبهذا تقترب الصورة الرمزية من سابقتها في الاتكاء على الذات الفردية، غير أنها لا تعتمد عليها بصفة أساسية، لكنها تربطها بالأشياء الخارجية، فالعقل عاجز عن تفسير الظواهر الكونية وحده التي لا تشكل كل الوجود[2].

يلجأ الشاعر الرمزي إلى لغة موحية، فاللغة المعجمية التواصلية لن يحقق بها ما يصبو إليه، فلغته الخاصة "لا قيمة لها في ألفاظها إلا ما تثيره هذه الألفاظ من الصور الذهنية التي تلقيناها من الخارج، وعلى هذا الأساس لا تصبح اللغة وسيلة لنقل المعاني المحدودة، أو الصور المرسومة الأبعاد، إنما تصبح وسيلة للإيحاء"[3].

إعتمدت الرمزية على الإيقاع الموسيقي كعنصر مساند لتكون الصور ذات قيمة فنية، فبه تطرب النفس بتلك الاهتزازات الصوتية المتناغمة، ينصح "**فرلين**" الشاعر بالموسيقى دوما، ودائما، وإلى الأبد، ليكون الشعر مِعراج إلى العلياء، قائلا: "عليك

---

[1] المرجع السابق، ص63.

[2] المرجع نفسه، ص 63.

[3] المرجع نفسه، ص64

بالموسيقى قبل كل شيء، ثم بالموسيقى أيضا ودائما، وليكن شعرك مُجنحا حتى ليحس أنه ينطلق من الروح عابرا نحو سموات أخرى"[1].

كما اعتمدت أيضا على تراسل الحواس، هذه التقنية التي تسمح بتبادل الحواس للوظائف فيما بينها، الأمر الذي يساهم في ظهور دلالات مختلفة، لتكون الصورة الرمزية قوة مغطاة بالإيحاء وممر مزدحم بالمعاني وغيث من العواطف والمشاعر.

2/ أهمية الصورة الشعرية :

هو ذاك العالم السحري الماتع الرائع الناصع، عالم لا ندركه بقراءة واحدة، عالم يتطلب ملكة ثقافية واسعة ومركز تحليل ثري، لنتمكن منه دون عناء، إنه ملهم الأرواح وبلسمها، وشفاء لعلل الأمة وآهاتها، به ترتقي الأمة وبه تكون أسفل السافلين، إنه مطية التقدم والازدهار ووعاء التاريخ والتراث، "عالم نسعى من خلاله وبه إلى ما وراء المطلق اللامحدود فهو صياغة جمالية للإيقاع الفني الذي يحكم تجربتنا الإنسانية الشاملة، وهو بذلك ممارسة لرؤية في أعماقها ابتغاء إستحضار الغائب من خلال اللغة"[2].

يستمد الشعر هيبته وحلاوته ووزنه من الصورة الشعرية، فهي الجوهر الثابت والدائم في الشعر كما قال "**جابر عصفور**"، وحركية الصورة بحركية الشعر كما أنها قابلة لتغيرات مفاهيم الشعر ونظرياته.

أولا: الصورة رداء اللغة الجديد:

نتناول الصورة من جانبين، الجانب الأول تَطْلُعُ حسب مفهومها القديم الذي يعتمد على البلاغة في تشكيل الصورة، فهي انتقال في الدلالة لعلاقة مماثلة كما التشبيه والاستعارة.

---

[1] المرجع السابق، ص65.

[2] محمد حسين عبد الله، الصورة و التيار الشعري، دار المعارف، مصر، ط1، (ن، إ)، ص92.

أما الجانب الثاني فهي تعتمد على الحس في بلورة الصورة الشعرية.

حسب أبحاث النقاد المعاصرين فإن الصورة هي جوهر القصيدة وأي حذف لها يؤدي إلى خلل في النص، فهي الروح التي تحيا بها القصيدة فتمنحها القوة والخلود "فالصورة رسمية المركزية للشعر، ووسيلته وروحه، وجوهره الثابت وجسده، إنها جوهر العالم وقطب روحي للوجود وسر عظمة الشعر وحياته"[1].

فأغلب الصور مستمدة من الحواس، فهي تتبلور في خيال الفنان انطلاقا من عمليات متعددة يقف العالم المحسوس في صدارتها، وهذا لا يمكن أن نهمل الجانب العقلي، ودوره في تشكيلها.

لتعطي الصورة للكلمة نبض جديد مخرجا إياها من عالم كانت مدفونة فيه "يجب أن نملك شيئا مدهشا غير منتظر، كما يجب أن تحدث وقائية نتيجة اكتشاف علاقة غير متوقعة من الأعراض المتباينة"[2].

إن الصورة الشعرية عماد القصيدة وضرورة شعرية في العمل الأدبي لاتصالها بالمعنى، متداخلة معه موحدة إياه، وتبنى به بصياغتها المحكمة للكلمات، التي تتخذ معان متباينة في القصيدة، رغم أنها تحمل المعاني نفسها في الحقل المعجمي لتعطي ثوبا جديدا للغة.

ثانيا: الصورة الشعرية هي الفيصل بين النثر والشعر:

قديما فرقوا بين النوعين وميزوا بينهما، بفيصل وحسام الوزن والقافية، فعرفوا الشعر على أنه كلام موزون مقفى، أما النثر فهو الكلام الذي لا يخضع للوزن والقافية، فقدرة الجملة في النثر تكمن في المعنى، بينما تنحصر قدرة الشعر في الرمز والإيحاء، "فوظيفة

[1] وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الأفعال و الحسن، منشورات اتحاد كتاب العرب، (ن، إ)، 1996، ص18.

[2] عبد السلام المساوي، الصورة الشعرية في البلاغة الحديثة، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، عدد 344، 1992، ص138

النثر إدراكية عينية بينما وظيفة الشعر انفعاليه تضمينية، وهذه الأخيرة تؤدي وظيفة دلالية، توحي بالمواقف النفسية التي تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها"[1]

فرق "**أدونيس**" بينهما في قوله "ليس في الوزن، بل في طريقة استعمال الكلمة فالكلام النثري إعلامي إخباري والكلام الشعري إيحائي تخيلي يقوم على ما يسميه بالمجاز التوليدي، المتصف بما ينضمه البعد الأسطوري الترميزي الذي يكشف عن الجوانب الأكثر خفاء في التجربة الإنسانية، ويدفع إلى رؤية العالم بشكل جديد"[2]، فالشعر كلام تخيلي يقوم على المجاز والغوص في الذات معبرا عن آهاتها.

نصل من خلال استعراضنا لمجموع هذه المفاهيم رغم تباينها، إلى أنّ النقاد في القديم والحديث، وإن لم يتفقوا على مفهوم دقيق للصورة والتصوير، فإنهم يتفقون في مجموعة من النقاط التي تساعدنا على تحديد مفهوم الصورة الفنية أو الشعرية في المخّيال النقدي العربي، وتتمثل هذه النقاط في:

الصورة تتشكل وفق ألوان اللغة، ولا يمكن للتصوير الشعري أن يوجد، إلا من خلال قدرة الكاتب على تخير اللفظ المعبر على المعنى في حركيته وثباته، ليخرج بالخطاب من مجرد القول الموصوف إلى حقيقة المدرك المرئي.

التصوير الشعري عملية مشتركة بين المبدع والقارئ، حيثُ لا يمكن للمتلقي أن يتمثل الصورة كما يقدمها المبدع، ما لم يتسم بحس جمالي ولغوي، يخرجه من تمثل الظواهر إلى تصور البواطن.

الصورة الشعرية: هي قدرة المبدع على أن يكسو المعاني المجردة جسدا من اللغة المصورة، يظهر في مدى قدرة النص على مخاطبة المتلقي والتأثير فيه فالتصوير مدلول جمالي وغاية فنية.

---

[1] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي محمد العمري، دار طوقبال للنشر، الدار البيضاء، ص214

[2] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، إتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2003 ، ص73

فالتصوير الشعري، بعيد عن هرطقة الفلسفة وفضفضة اللغة، هو: مصطلح يعبر عن مدى قدرة الكاتب أو المبدع أو الفنان على تطويع اللغة والخروج بها، من حالة الجمود إلى الحركة، ومن حالة التجريد إلى المعاينة، ليحمل المتلقي على تصور ما يبثه في شعره ونثره كأنه يراه ويعايشه، ولا أقول عن شاعر أو مبدع أنه: مصور بكاميرا الكلمات، إلا إذا تنقل بالقارئ من مجرد وصف المطر إلى حقيقة جعله يتبلل.

الفصل الثاني:

أنماط الصورة الشعرية في ديوان " سكون بأحرف صاخبة"

وقفة عند عتبة العنوان:

العنوان هو المفتاح الذي نلج به إلى قصر النص الأدبي، لنتغذى من أينع ثماره ونستنشق أطيب عطوره، ومن لم يقف عنده لا يدخل إلى عالم النقد والإبداع، إلا ويتعثر سيره وينحصر وعيه، فلا يرى جوهر الأشياء لتخدعه البنيات التي تصورها ظاهر اللغة عن ما يوجد في أعماقها، فلا يبلغ ما وراء النص الإبداعي من مضامين فكرية وخصائص جمالية، فالكتابة فعل مؤدلج لا يمكن أن يكون بريئا، لذلك وجب على المتلقي البحث في دلالة البنية العميقة، التي ينطوي عليها عنوان النص الأدبي، لأنه أول لغم ينصبه المبدع داخل حقل الفكر المتواري بسربال اللغة، والعنوان تكثيف للنص، لما يحمله من وظائف تبليغية وخطابية وإيدولوجية.

جاء عنوان المدونة التي نحن بصدد دراستها مشحون بعنصر التشويق واللااستقرار فلفظة "**السكون**"التي اختارها الكاتب كبداية لعنوان ديوانه تبعث في نفس القارئ حالة من الطمأنينية والهدوء والسكينة، لتهب رياح الفجأة حين وظف الشاعر لفطة أخرى مضادة تماما لحالة السكون، فتقحمنا معها عالم التوتر والقلق والاضطراب؛ وهي لفظة "**صاخبة**" هذا التضاد يستفز القارئ ويوقفه بين المتضادات ليدخله في حالة من التهيب والارتباك.

بين الهدوء والسكون، وبين الصخب والاضطراب، تقف لفظة "**الحروف**" في العنوان شامخة كحكم فاصل بين الحالتين، وكترجمة لحالة الشعور واللاشعور، فشعور الكاتب يدعي السكينة والارتياح، ولكن اللاشعور فيه والمتسرب في لاوعي النص ما يكشف عن البركان الثائر داخل روحه، لتكون القصائد تنفيسا عن البركان تمنعه من الانفجار، لأنها تخفف الضغط على الروح المنهكة المتصدعة.

المبحث الاول: أنماط الصورة الشعرية عند صاحب الديوان

بعد أن تحدثنا عن مفهوم الصور الشعرية، وعرضنا أهم المفاهيم حولها، وبينا مواضع النزاع وأسباب الاختلاف، رأينا أنه من الضروري أن نتناول أنواع الصورة "هذه الأنواع التي تعد في الإطار العام، والتي يغدو تصنيفها على أساس الصيغة الناظمة المهيمنة على الجو العام لها "[1].

المتصفح للديوان سكون بأحرف صاخبة، للشاعر "**الحاج غلوج**"، يجده غنيا بأنواع الصورة، كما أن الناظر إليه بعدسة الدارس وبصيرة الناقد، يتضح له ذلك الحضور القوي الكثيف والمتنوع لها، ويكتشف مدى تمكن الشاعر من تقنيات الصياغة، وبراعة في صناعة المعاني، ونسجها على النحو الذي يمكنه من طرز ماحاز في نفسه، فبراعة التصوير لديه متميزة، تحمل رؤية جديدة للحياة.

وسنعرض في فصلنا هذا، بعض الأنواع الأكثر حضورا في ديوانه الثري.

1 الصورة الشعرية من منظور بلاغي

1-1- الصورة التشبيهية

التشبيه هو من أكثر الفنون البيانية استعمالا في الشعر العربي، لذلك كان مبلغ اهتمام النقاد والبلاغيين، فوضعت دراسات مبينة لأنواعه، إنه وسيلة من وسائل التعبير الفني يستعين به الشاعر بغية توضيح المعنى، و تكمن غايته في أن يكون القاسم المشترك بين أمرين مختلفين هو المعنى، كما يوحي بتمكن الشاعر من ناصية الإبداع و فن القول، فله قيمة فنية في العملية الإبداعية، تبرز القدرة على التصوير.

يعرف التشبيه على أنه "صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر(حسي أومجرد) لاشتراكهما في صفة(حسية أو مجردة) أو أكثر"[2] ويعد "من أهم وأقدم

[1] هدية جمعة بيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص101

[2] رابح ملوك، الصورة الشعرية عند الماغوط (مذكرة ماجستير)، جامعة الجزائر،(ن،إ)، ص58

الصور البيانية ووسائل الخيال وأقربها إلى الفهم والأذهان، ولذلك اعتبره بعضهم من الفنون التي تمثل المراحل الأولى من التصوير الأدبي، والربط بين الأشياء"[1].

تتحقق الوظيفة الجمالية للتشبيه اعتمادا على مبدأ المقارنة، الذي يسعى إلى ربط التشبيه بين طرفي المقارنة[2].

وفي التشبيهات المعروفة في الشعر العربي تشبيه المحبوبة بالبدر أو القمر في بياضها وحسنها .

يقول الشاعر"**الحاج غلوج**" في قصيدة "**قصة بلا أبطال**" المنسوجة على البحر الطويل:

أراك بشـــمس حـــين يشـــرق نورهـــا أراك كبدر..أســـــر ليلـــــة البـــــدر"[3]

شبه الشاعر حبيبته بالبدر المضيء في حسنها وجمالها، لتتضح معالم الصورة الحسية كاشفة عن العلاقة الحسية بين المشبه (محبوبته)، والمشبه به (البدر) لاتفاقهما في الجمال والبهاء، وسهولة التشبيه في هذا الموضع تعود بالأساس إلى أداة التشبيه (الكاف) التي جمعت بين المشبه والمشبه به، لتكون الصورة أكثر وضوحا وغزارة من حيث الدلالات بما يحمله الطرف الثاني (المشبه به) من معاني النور والضياء، ونوع التشبيه هو تشبيه مجمل.

محبوبته (المشبه) ،البدر(المشبه به)، الكاف (أداة التشبيه)، وجه الشبه محذوف.

ويقول في موضع آخر من القصيدة نفسها:

بسـطت لـك القلـب الصـغير كخيمـة فآثرت حرقي فـي بسـاط مـن الجمـر[4]

الخيمة هي المأوى والمسكن الذي يلجأ إليه العربي قديما، يقيه من الحر والقر واستنجاد الشاعر بها في قوله هذا، يبرز مدى تعلقه بمن هواها، جاعلا من قلبه مأوى لها، في

---

[1] أحمد المطلوب، فنون البلاغة(البيان والبديع)، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1975، ص217

[2] ينظر: رابح ملوك، الصورة الشعرية عند الماغوط، ص58

[3] الحاج غلوج، ديوان سكون بأحرف صاخبة، دار ابن الشاطئ لنشر والتوزيع، جيجل، الجزائر، 2017، ص18

[4] المصدر نفسه، ص18

رمزية توحي أن ليلى شاعرنا هي منبع الإحساس ومصدر العواطف، فالقاسم والمشترك بينهما (طرفي التشبيه) هو المأوى والملاذ فهما مختلفان، إذ يدرك أحدهما بالعقل والأخر بالحس، مشكلة صورة تؤثر في الملتقى بعد انفعاله معها

ويقول في قصيدة "**حظ نام و لم يستيقظ**":

وإني كأهل الكهف فور انبعاثهم بحـــال كحـــال اليتـــيم حـــين تكلمـــا[1]

شبه الشاعر نفسه بأهل الكهف حين أعيدت لهم الحياة، بعد مدة زمنية طويلة، حيث وجدوا أنفسهم في عالم غير الذي ألفوه، في عالم يختلف كل الإختلاف عن ماضيهم شأنهم شأن شاعرنا الذي ولج إلى عالم العشق، ليجد نفسه أسير الهوى في عالم تعددت زواياه فكان غريبا ومندهشا وتملكته الحيرة.

ألبس الشاعر صورته رداء التشبيه التمثيلي فأوجه الشبه متعددة (الاندهاش، الإحساس بالغربة، الحيرة...)

الشاعر(مشبه)، أهل الكهف(مشبه به) الكاف (أداة) الاندهاش . الحيرة . الإحساس بالغربة. الحالة المزرية (أوجه الشبه).

الصورة البيانية تترجم عاطفة الشاعر ووضعه المزري في مدينة العشق، كما أنها تدفع الملتقي إلى محاولة رسم الشاعر، وهو يصف حاله وذاته، بعد الإنفعال الذهني مع الصورة البيانية.

وفي قصيدة "**هدوء يرسمه صخب** " وردت الصورة البيانية التشبيهية بلباسها المجمل قائلا:

ذرفـــــت دمعـــــا كمـــــوج قـــد فـــاق مـــوج البحـــار[2]

[1] المصدر السابق، ص22

[2] المصدر نفسه، ص16

مشبها دمعه بموج البحار، رابطا بين طرفي التشبيه بأداة الكاف، ونلتمس علاقة بين طرفي التشبيه في الواقع فكليهما سائل (فهما حسيان)، مبتدعا شيء جديدا في الصورة حين صنع علاقة تشابه بين الدمع، وهو ابن المقلة، وبين الموج الذي هو مياه كثيفة وسريعة وقوية، فرأى الشاعر أن هناك تماثلا بين الدمع والموج في الهيجان، مشبها الدمع في قوته وغزارته وسرعته بالموج الهائج السريع الماكر.

ورد التشبيه التمثيلي في قصيدة "**المستجير بالرمضاء من النار**" قال:

مـــات الفـــؤاد و بعثـــرت أشـــلاؤه كتبعثـــر الأشـــواق و البســـمات[1]

شبه الفؤاد بالإنسان الميت، الذي تبعثرت أشلاؤه، كالأشواق والبسمات وبأوجه شبه مختلفة، القنوط والخوف الشديد بعد تبعثر الأماني والطموحات والآمال، فتبعثر أشلاء الفؤاد كتبعثر الأشواق والأماني بلقاء الحبيبة.

إعتمد الشاعر في هذه الصورة البيانية، على تنويع أوجه الشبه بين طرفي التشبيه كما أن الدلالة بينها متقاربة، مما يدل على أن الشاعر أراد ابتكار شيء جديد ليثري إبداعه ويتجلى فنه، فمن الإبداع أن يجمع الشاعر بين موت الفؤاد وتبعثره هذه المضغة الضعيفة الرقاقة، والأشواق هذه العاطفة الجياشة القاضية على الوجدان، رابطا بين طرفي التشبيه بأداة (الكاف) بغية إيضاح المعنى وتقريبه إلى المتلقي.

وفي قصيدة "**قصة بلا أبطال**" قال:

وجدتك في الأمطار قطرا كلؤلؤ يضيء دياجيري..ويؤنس من ذعر[2]

التشبيه ورد في قوله (وجدتك في الأمطار قطرا كلؤلؤ. ..يضئ دياجيري) و هو تشبيه تام، حيث توفرت فيه جميع أركان التشبيه، حبيبته (المشبه)، لؤلؤ (المشبه به) الكاف

[1] المصدر السابق، ص29

[2] المصدر نفسه، ص20

(أداة التشبيه) يضيء دياجيري (وجه شبه)، وبتمعننا في هذه الصورة نجد الشاعر قد أشار إلى العلاقة الفنية الدلالية بين الألفاظ التي استعملها في تشكيل هذه الصورة.

المشبه (الحبيبة): حسناء، جميلة، وضاء، تسر الناظر إليها.

المشبه به (لؤلؤ): وضاء، نوراني، يبهج الناظر إليه.

وجه الشبه (يضيء دياجيري) بالنسبة للمشبه والمشبه به ينير الكون، ومنه نلاحظ أنه لا يوجد أي اختلاف بين طرفي التشبيه، وبعبارة أخرى فالعلاقة بينهما طبيعية، حيثُ أنهما يحملان الوصف نفسه والغاية ذاتها وهي الإضاءة، ومن هنا يمكن أن نقول أن الشاعر ساير القدامى في صورته إذ لم تخرج عن المألوف، كما أنها تستقطب المتلقي.

وبعد أن نتأمل في وجه الشبه (يضيء دياجيري) والذي يفترض أن يكون متعلقا بالمشبه به أكثر من المشبه، إلا أننا نرى أن هناك ترابط بينهما فممدوحته تنير الحياة وتضيء الواقع، مثلا للؤلؤ الذي يضيء ما حوله.

ويقول في القصيدة ذاتها:

وهيّجت إعصار الغرام بدوحتي فصرت كنشوان بلا خمرة السكر[1]

ووردت الصورة التشبيهية في قوله: (فصرت كنشوان)، ونوع التشبيه هنا هو مجمل حيث ذكر المشبه (الشاعر) والمشبه به (النشوان) وأداة التشبيه (الكاف)، وغّيب وجه الشبه.

حين رمته بحسنها فأثارت زوبعة المحبة داخله، ليثمل بما استهوته ذاته منها، وإن هذا التشبيه يترك وقعا خاصا في النفس، فهو مبني على الخيال والإبداع، فيه صناعة جديدة حيث أن المشبه مختلف عن المشبه به، كون الأول لم َيثْمل حقيقة، بينما الثاني أخذته الخمرة عن وعيه، ليصيغ بهذا بيته من التشبيه المجمل ببراعة ومخّيلة إبداعية متميزة.

[1] المصدر السابق، ص20

وفي قصيدة "**المستجير من الرمضاء بالنار**" قال:

الحب وردة ياسمين حظّنا هـو عطرهـا الممـزوج بالنّسـمات[1]

الصورة التشبيهية الواردة في هذا البيت هي (الحبّ وردة)، وهو تشبيه بليغ ذكر فيه المشبه(الحبّ) والمشبه به (وردة) وحذف الأداة ووجه الشبه.

سنقوم بعملية الفحص للصورة التشبيهية من ناحية العلاقة الدلالية، وكذا الفنية بين طرفي التشبيه.

طرفا التشبيه مختلفان فالمشبه(الحبّ) هو شعور، بينما المشبه به من عالم الكائنات يجتمعان في صفة الجمال، كما دلالتهما متباعدة، وهذا ما يوحي برغبة الشاعر في صياغة جديدة غير مألوفة تبرز إبداعه وفنه، فمن البداهة أن يجعل الشاعر علاقة تشابه بين الحب، هذا الشعور الإنساني الذي يترتب عنه سرب من المشاعر، والوردة الكائن المنتمي إلى عالم النباتات البهية، الجميلة، المرسلة للفرح، مؤكدا هذه الصورة بإلغائه وجه الشبه وأداة التشبيه، ليتيقن المتلقي أن الحب جميل، به يرسل الفرح، ومصدر الانشراح والسعادة.

ويقول في معلقته "**الهدهد**":

أنا وفؤادي في جحيم عقابها طريحان كالموتى بعفر ترابها[2]

ترتكز الصورة التشبيهية في قوله:(طريحان كالموتى)، إذ شبه نفسه وفؤاده بالموتى في جحيم عقاب معشوقته، والمتأمل في هذه الصورة، يتعرف على العلاقة الجامعة بين الألفاظ التي تعامل معها.

[1] المصدر السابق، ص28

[2] المصدر نفسه، ص31

طرفا التشبيه عقليان والعلاقة بينهما معللة ومألوفة، كما يشتركان في صفة واحدة، وهي الغياب عن الوعي، يريد الشاعر هنا أن يبَين ألمه ومعاناته مع الطرف الأخر، ويتضح أن الصورة أدت إلى المعنى الذي يريده الشاعر، وفي القصيدة نفسها يصف حاله قائلا:

ومثلي كمثل الصب زاد نحولة وقد هدّمت جسمي نبال ربابها[1]

لو تأملنا هذا البيت لوجدنا أن الشاعر شبه نفسه وهو في قمة عشقه، ويبدو مهموما هزيلا، بالعاشق الذي أنهكه تيتمه، وأوجه التشبيه بينهما هي (الهموم، الضعف، الهزل والحزن)، فالشاعر رأى أن هناك أكثر من صفة تجمعه بالعاشق ليشكل صورة تشبيهية تمثيلية متكونة من:

المشبه (الشاعر)، المشبه به(الصبّ)، وأوجه الشبه(النحولة، الضعف...).

واصفا حاله بحال المتيم والعاشق الولهان وهي أكثر وضوحا.

ويقول أيضا:

دموعي كشلالات (أنجل) تهاطلت وليلي كئيب يحتسي كأس صبابها[2]

شبه الشاعر دموعه بشلالات أنجل في تهاطلها وغزارتها ولمعانها، ملبسا صورته ثياب التشبيه التمثيلي، حيث ماثل بين عيونه المذرفة للدموع اللامعة بتلك الشلالات المرسلة للمياه وبغزارة والرابط بينهما هو الكاف، فلو تأملنا قليلا في هذه الصورة لاكتشفنا العلاقة الدلالية والفنية بين الكلمات المكونة لها.

المشبه (الدموع):الغزارة، حسي، اللمعان، ظاهرة شعورية.

المشبه به (شلالات أنجل): الغزارة، مادي، اللمعان، ظاهرة طبيعية.

طرفا التشبيه مختلفان، فالمشبه ظاهرة شعورية حسية، والمشبه به ظاهرة طبيعية مادية والعلاقة بينهما خرجت عن المألوف وابتعدت عنه، كما أن دلالتهما غير متقاربة، فمن

[1] المصدر السابق، ص31

[2] المصدر نفسه، ص34

التفنن أن يجعل الشاعر علاقة تشابه بين الدموع المنتمية إلى عالم الحواس والعواطف، والشلالات المنتمية إلى الظواهر الطبيعية، وتكمن هذه العلاقة في الغزارة و اللمعان.

وفي قصيدة "**وقفة غضب إلى أين؟**"

حكامنا خشب أودى بهم لهب بأمة رقصت تشدو بألحان[1]

شبه الشاعر الحكام بالخشب في سكونه وصلابته، حيث لا حياة فيه، فالحاكم الذي لا يبالي بأحداث أمته وأهمل قضايا شعبه، رغم قدرته وصلابته، كالخشب الساكن الذي لا يقوى على رد المصائب والأذى عنه، كما أن طرفا التشبيه في هذا الموضع مختلفان.

المشبه ← إنسان ← السكون ← سريع التأثر

المشبه به ← جماد ← السكون ← سريع الاحتراق

قوله "**أودى بهم لهب**" دلالة على سرعة انهيار الحكام وخضوعهم وخنوعهم، ومن خلال هذه الصورة صنع الشاعر علاقة تشابه بين الحاكم، وهو الإنسان المميز بالعقل والتفكير، والخشب الجامد العاجز عن حماية نفسه من رياح الأذى، التي قد تهب في أي وقت، ووجه الشبه الذي رآه الشاعر بين الحكام والخشب، هو سرعة التأثر بالأحداث فتشبيه الحاكم في ضعفه وخضوعه لتعليمات العدو بالخشب الذي لايملك إلا الانحاء أمام لهيب النار لتحوله رمادا، شكل صورة تشبيهية بليغة مدججة بالجمال الفني، وهو مازادها رونقا وجعلها أكثر وضوحا.

فالأبعاد الفنية لصورة التشبيه تختلف مع اختلاف نوع التشبيه المشكل للصورة والواضح في ديواننا أن الشاعر **الحاج غلوج** استعمل الصورة التشبيه في مواضع متفرقة مشكلا إياها من عناصر حسية في أغلبها، بغية تقريب معنى الصورة من المتلقي فيحس

[1] المصدر السابق، ص61

بها ويتفاعل معها، وطرفا التشبيه يكونان حسيان أو معنويان أو مختلفان، كما أشار "**عبد العزيز عتيق**" في كتابه علم البيان.

كثيرا ما نرى شاعرنا شبه المعنوي بالمحسوس، وأحيانا يصور لنا المحسوس في ثياب معنوية، كما أن استعانته بأنواع التشبيه ليصور لنا أفكاره وأحاسيسه مرسلا آماله وطموحاته وأحلامه، مجسدا واقع الأمة مشركا القارئ في عواطفه، من خلال الصور الغزلية الواردة في الديوان، والتي أشرنا إلى البعض منها، ولأن وظيفة أدوات التشبيه تختلف، فالشاعر تفنن في استعمالها مع الإشارة الى أن الأداة الأبرز في الصور هي "**الكاف**".

أغلب الصور التشبيهية مستمدة من الطبيعة، والموروث الديني والثقافي، والمفردات التي استعان بها الشاعر تتناسب مع الجو السائد في قصائده من حزن وفرح وأمل وتفاؤل، والشاعر بإثرائه لقصائده بالصور التشبيهية، قرَّب القوس من ذهن المتلقي ليُ بين بديهته وذكائه وسعة خياله.

1-2-الصورة الاستعارية

ربط القدامى بين الاستعارة والتشبيه، وجعلوا من التشبيه أصلا، وذلك لاستعمالهم الكثير له، عرفها **الجرجاني**" الاستعارة في الجملة تسمية الشيء، أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا، تدل الشواهد أنه اختص به حين وضعه، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقلع إليه نقلا غير لازم تكون هناك كالعارية[1] .

وقسمها البلاغيون من حيث أحد الطرفين إلى تصريحية ومكنية.

إنها ميزة فكرية، تظهر في اللغة المستعملة ما يمكنها من ترك أثر بليغ لدى المتلقي فجمالية الشعر مستلهمة من جمالية الاستعارة، كما تعتبر من أهم الوسائل البيانية في تشكيل الصورة الشعرية.

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح:عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، 2001، ص174

ديوان "**سكون بأحرف صاخبة**" نماذج راقية من الصور الاستعارية تستعمل على موضوعات العاطفة، وتؤدي إلى التوغل، بغية اكتشاف التفكير الخاص بالشاعر وسنعرض بعضا منها.

يقول في قصيدة "**قصة بلا أبطال:**

عزفت على أوتار قلبي روائعا فأعجزت بتهوفن و موزار في الأمر

لأسمع موسيقاك في كـل نبضة ليـــزأر قلبـي راقصـا باسـم الثغـر[1]

شبه الشاعر قلبه بالعود، حيث ذكر المشبه وحذف المشبه به، المشبه (القلب) المشبه به (آلة العود)، على سبيل الاستعارة المكنية، تاركا قرينة تدل على المشبه به وهي (الأوتار)، مصور لنا عزفها بوتر جمالها، مرسلة لنا ترانيم عشقه، ومواويل غرامه وأغاني تيتمه.

البيت الثاني نلتمس صورة شعرية إستعارية بثوب المكنية، حيث ذكر المشبه (قلبه) وحذف المشبه به (الأسد)، وتاركا ما يدل عليه وهو (زئير)، وزئير الأسد أي صوته، وفي الشطر ذاته نتلمس صورة أخرى، حيثُ شبه القلب بالإنسان الراقص وحذف المشبه به تاركا لازما من لوازمه وهو (الرقص) على سبيل الاستعارة المكنية.

نلاحظ أن الفؤاد هذا العضو الحساس، لا يمكن أن يعزف عليه لكي يرسل لنا لحنا شجيا، مطربا للأذان آسرا للوجدان، فهو ليس آلة موسيقية، وتشبيه الشاعر القلب بآلة العود يدل على إبداع الشاعر وقدرته الفائقة وسعة مخيلته.

أما الصورة المكنية الثانية، والتي شبه فيها القلب بالأسد، فنرى تمكن الشاعر من الجمع بين المتباعدين، فالقلب عضو من أعضاء الإنسان والأسد حيوان، فجعل من مضغته أسدا يزأر من القوة والفرح ونيل المرام، في حين نجده في صورته الثالثة شبه قلبه

[1] المصدر السابق، ص20

بالراقص في دلالة واضحة على نشوته وفرحه، حين يسمع نغمات الود والمحبة مرسلة من حبيبته، وهنا يكمن سحر الاستعارة وجماله.

ويقول في قصيدة "**صفعة وتراجيديا**":

تعانق الموت أزهاري يعانقـــــــها لم يرض حزني بغير العيش في جسدي[1]

شبه الشاعر الموت بالإنسان، إذ ذكر المشبه(الموت) وحذف المشبه به(الإنسان) تاركا قرينة دالة عليه وهو(العناق)، على سبيل الاستعارة المكنية، والمتأمل في هذه الصورة يدرك مدى قدرة الشاعر على جمع بين المتنافرين، فالموت أمر معنوي والإنسان كائن، وتكمن روعة الاستعارة وسحرها في هذه الصورة.

اعتمد الشاعر على فن التشخيص، فالاستعارة في هذا الموضع جعلت من الموت إنسانا محبا نقيا، لأن العناق يكون من المحب لمن يحبه، وكأن الموت يطلبه، وهو يطلب الموت فهو يعيش في حالة حرب مع ذاته.

ويقول في قصيدة "**قصة بلا أبطال**":

كآبــة قلبــي تمتطــي صــهوة الشــعر لتلهــب نيــران الحشــى قبضــة الأســر[2]

حذف المشبه به(الإنسان) ودل عليه (الامتطاء)، وذكر المشبه (كآبة قلب) ، سبيل الاستعارة المكنية، ليبرز لنا بهذا مدى تأثره، وتمكن لصا من لصوص الطاقة (الكآبة) من التغذي من قلبه، ويصورلنا كيف للكآبة أن تلهب النيران، وتتغير دلالتها كونها المهدمة القاضية على النفس، لتكون دافع داخلي نحو التغيير، فينطلق رغم كآبته متجاوزا مراحل وعوائق عديدة.

بهذا يكون للصورة دور جلي في توضيح المعنى وتشخيصه، وهو ما زاد من جمال الصورة وبهائها وبراعتها في ذهن المتلقي.

---

[1] المصدر السابق، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص17.

وفي قصيدة "**حظ نام ولم يستيقظ**" يقول:

ولـــم تكـــف أشـــعاري تهاطـــل غيثهـــا ولـــم تكـــف أشـــجاني . إذا الليـــل أظلمـــا

زرعـــت بـــذوري كـــي أنـــال فؤادهـــا وأمـــلأ قلبـــي فـــي الحيـــاة ترنـــــــما [1]

يشبه الشاعر الأشعار هنا بالسحاب، التي ترسل الغيث لينتفع به،علّه يلقى في فؤادها مقاما ومنزلا، حذف المشبه به (السحاب)، وترك لازما من لوازمه، وهو(التهاطل) على سبيل الاستعارة المكنية.

في البيت الموالي صرح الشاعر بالمشبه به (بذور) وحذف المشبه (الكلمات الأخلاق...)على سبيل الاستعارة التصريحية، فشبه كلماته بالبذور النافعة اليافعة قصد نيل فؤاد ممدوحته، فالبذور إن زرعت يرتقب منها منتوجا وافرا نافعا، الأمر نفسه بالنسبة لشاعرنا حين يزرع في ذاتها حبه بكلمات عذبة ورقراقة وشفافة.

وفي قصيدته المعنونة "**متاهة بدون من منفذ**" يقول:

بمدينـــة الأحـــزان قـــافيتي بكـــت وصـــاحت بـــأعلى صـــوتها لا للـــبلا[2]

تتمركز الصورة الشعرية في هذا البيت في قوله (قافيتي بكت)، حيثُ شبه القافية بالعين وحذف المشبه به ذاكرا قرينة من قرائنه، وهي البكاء على سبيل الإستعارة المكنية.

نلتمس في هذه الصورة مجازا عقليا من خلال إسناده لحركة البكاء لشيء معنوي وهي القافية، حيث جعل البكاء وهو صفة من صفات العين للقافية المعنوية، مستخدما بهذا فن التجسيد حين أفضى صفة حسية على شيء معنوي، وبفعل (صاحت) مستعينا بفن التشخيص.

[1] المصدر السابق، ص23

[2] المصدر نفسه، ص35

يقول في قصيدة «الهدهد":

أهدهد إني في جحيمي معذب قوافل حزني قد أطلت بنابها[1]

تكمن الصورة الاستعارية في (قوافل حزني)، حيث شبه الحزن بالإبل وحذف المشبه به تاركا مايدل عليه، وهي (القوافل) على سبيل الإستعارة المكنية.

وظف الشاعر أسلوب الاستعارة المكنية حين شبه الحزن بالإبل في تقنية رائعة، حيثُ استعار هذه الصورة من عواطفه الجياشة وقلبه المفعم بالود، وفي الشطر نفسه نلتمس صورة استعارية مكنية ثانية، حين شبه قوافل حزنه بحيوان مفترس، وترك لازما من لوازمه وهو(أنياب)، في مفارقة مذهلة حين جمع بين شيء معنوي وكائن حّي، وفي هذا البيت يريد أن يقول الشاعر أن الحزن من أرسل سهامه، فكأنه حيوان مفترس انقض عليه ليعكر صفوة حياته.

وفي "**إلياذة زوي**" يقول:

تغازلهاالشمش وقت الضحى فترسم معها شروق الحلم [2]

شبه (الشمس) بالرسام حيثُ حذف المشبه به، وترك لازما من لوازمه، وهو الرسم على سبيل الاستعارة المكنية، وقد مثل الشاعر(الشمس) بالرسام المتفائل، الذي جسد الحلم في صورة الشمس، موحيا بهذا أن الغد الأفضل قادم، كما نلتمس صورة مكنية ثانية في البيت ذاته، حيثُ شبه الحلم بالشمس وترك ما يشير إليه وهو الشروق، فالمستعار منه هو الشمس، والمستعار له هو الحلم، ووجه الشبه هو حركة الشمس، معلنة عن يوم جديد ونور الحلم الذي سوف يتحقق.

بهذه الصورة يكون الشاعر قد شخص المشبه (الحلم)، وجسده في شكل حسي يقربه من المتلقي، مبرزا المعنى المراد الوصول إليه.

---

[1] المصدر السابق، ص32

[2] المصدر نفسه، ص120

يقول في قصيدة "**الصرخة اليائسة والآذان الصماء**":

كتـــــب الزمـــــان قصـــــيدة متقهقـــــرة كتقهقر الأخشاب فوق المجمرة[1]

شبه الشاعر الزمان بالمبدع فالمستعار منه(المبدع) والمستعار له هو(الزمان)، حيث حذف المشبه به وترك ما يدل عليه (كتب) على سبيل الاستعارة المكنية، يتأمل الشاعر الوقت باعتباره حركة دائمة في الأفق المكاني وبُراق ينتقل على متنه الإنسان من الضعف إلى القوة ليعود إلى الضعف.

ألبس الشاعر الزمان ثوب المبدع ليصور لنا الحياة، ويعبر عنها في صياغة جمالية وبوعي ساهما في تكثيف المعنى لدى المتلقي.

وفي قصيدة "**وقفة غضب إلى أين؟**" قال:

فـــأمتي مزقـــت مـــن كـــل ناحيـــة تفرقـــت شـــيعا دانـــت بإذعـــان[2]

في صورة رثائية لما آلت إليه أمة التوحيد وتكالب الأعداء عليها، ونظرة كل فرقة على أنها الفرقة الناجية، مشبها الأمة بالثياب التي مزقت من كل جهة، مغيبا المشبه به تاركا لازما من لوازمه وهو التمزق، على سبيل الاستعارة المكنية.

تتجلى بداهة شاعرنا في جمعه بين المتباعدين، فالأمة شيء معنوي، بينما الثياب تنتمي إلى عالم المحسوسات، والقرينة الدالة على الشيء المحسوس المحذوف ذكرت (التمزق)، مبينا لنا مصدر الضعف الذي نال من أمتنا في وقت كان لزاما علينا توحيد الصف، فإلى إسلام محمد ننتمي لا إلى إسلام الفرق والمذاهب.

وهاهو ذا يعتصر ألما، على حال اليمن السعيد، الذي أضحى كئيبا فيقول:

تبكي على يمن الإسلام قافيتي بيعت .. بليل بدولار وأثمان[1]

---

[1] المصدر السابق، ص90

[2] المصدر نفسه، ص59

موضع الصورة الاستعارية، في الشطر الأول من هذا البيت، يكمن في تشبيهه القافية بالمقل، وحذف المشبه به، تاركا قرينة تدل عليه، وهو البكاء على سبيل الاستعارة المكنية.

يرثي حال أمتنا وحال اليمن الذي أنهك عرضه، ليكون الشاعر صوت الأمة ومحيي الضمائر الميتة داخل الشعوب الإسلامية، إنها وجدانية الشاعر وتأثره لما يحدث في ديار الإسلام، هذا الفيض الجمعي المترجم لما حوانا حول واقع أمتنا التي هزتها أحداث جسام حيثُ لا يفتقر يوم أو ساعة من القتلى بسبب واحد وهو أنهم مسلمون، في صورة استعارية مفادها أن الهم واحد، وما يحدث في اليمن وغيرها يهز النفس، ليكون الوضوح والسهولة من أهم سماتها.

وفي قصيدة "**أطراف مبتورة هنا وهناك**" قال:

رؤوس المآسي أينعت في نفوسنا و قد حفرت جب الخنوع جراؤها[2]

في البيت نلمس أكثر من صورة استعارية، حيثُ شبه المآسي بالشيء المحسوس وحذفه مع ذكره لقرينه دالة عليه، على سبيل الاستعارة المكنية، فالشاعر حذف المشبه به وكنى بإحدى خصائصه الدالة عليه.

كما شبه في الشطر ذاته المآسي بالثمار، مغيبا المشبه به (الثمار)، ذاكرا لازما من لوازمه في قوله" أينعت، "وفي هذه الصورة نلتمس مجازا لغويا، ونوع الاستعارة في هذا الموضع المكنية، كما شبه النفوس بالأرض مستغينا عن المستعار منه (الأرض)، تاركا ما يدل عليه (الينع)، فنضج الثمار من الأرض على سبيل الاستعارة المكنية.

لجأ الشاعر إلى الاستعارة ليشكل صورته الأولى مستخدما مجاز العقلي، حيث أتى بالحركة والعقل إلى شيء معنوي (المآسي)، مستعينا بفن التشخيص، حيث جعل (رؤوس) التي هي من عالم المحسوسات لمآسي معنوية وبفعل أينعت.

---

[1] المصدر السابق، ص60

[2] المصدر نفسه، ص 64

فالأثر الذي تركته المآسي شبيه بذاك الذي يتركه الشيء المحسوس المحذوف.

في الشطر الثاني تتمركز الصورة في قوله (وقد حفرت جب الخنوع جراؤها)، حيثُ صرح بالمشبه به(جراؤها) وحذف المشبه(الحاكم وكل خاضع خائن)، على سبيل الاستعارة التصريحية.

طرفا التشبيه متباعدين فالعلاقة بينهما غير طبيعية، حيثُ أن المشبه هو إنسان والمشبه به حيوان (جرو وهو صغير الكلب)، والدلالة متقاربة فالحاكم الخائف الخائن يحفر في الخنوع جبا لينغمس فيه، وكان ذكاء من الشاعر حين وظف الجرو، والجرو معروف بحبه للنبش مشبها به الحاكم الخاضع الذي تخذ من الخنوع مبدأ له .

2/الصورة الشعرية من منظور نقدي:

1/الصورة الجزئية:

ويطلق عليها أيضا الصورة المفردة والصورة البسيطة "وهي أبسط مكونات التصوير وبواستطها تتم دراسة الصورة من حيث احتوائها على تصوير جزئي محدد، يقدم للقارئ صورة بسيطة، يمكن أن تدخل في بناء صورة مركبة التي تكون أكثر شمولية وتعقيدا من الصورة المفردة"[1].

الصورة الجزئية، إذن، تتضمن تصويرا جزئيا، وتكتمل دلالتها داخل السياق التصويري وتنحصر في كلمتين أو أكثر، وتبنى إنطلاقا من مدركات مختلفة من بينها:

التجسيد:"وهو إدراك المعنويات المجردة التي لا يمكن أن تدرك بإحدى الحواس الخمس، وإبرازها أجساما أو محسوسات على العموم"[2].

التشخيص: يقصد به إعطاء الأشياء المادية والمتخيلات المجردة سمة أو سمات للإنسان العاقل.

---

[1] أسامة محمد مصطفى القطاوي، الصورة الشعرية عند تميم البرغوثي، (مذكرة ماجستير)، الجامعة الإسلامية، غزة، 2017، ص21.

[2] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، ص72

يقول "**الحاج غلوج**":

قفوا نبك من بلوى ألم بلاؤها على أمة لم يبق إلاّ غثاؤها

أرى أمتي صفرا و صفر مآلها عُرًى عِزّةٍ وَلّت وولى رجاؤها

بكيت على كرب وبؤس بأمتي بكيت عليها ليس يرجى شفاؤها[1]

حاول **الحاج غلوج** أن يحاكي القصيدة التقليدية، من خلال وقوفه على أطلال أمة كانت قمرا يضيء دنيا الرحمان، مستفتحا قصيدته، على نمط القصيدة العربية القديمة والتي تسير بشكل عمودي، ثم صار على نمط الحديث تماشيا مع الموضوع الذي رصّع به قصيدته المعنونة بـ "أطراف مبتورة هنا وهناك"، وهو رثاء لأمة فقدت عزها ووزنها ومكانتها، بعدما كانت المهيمنة على الساحة، والمهابة من قبل الأعداء، كما يدعو الشاعر إلى الوقوف على أزمة الأمة، والبلاء الذي ألم بها فلم يبق لها سوى النواح والتأسف على أمجاد الماضي، مصورا لنا حالها المتدني واستحالة نهضتها إن استمرت في الخضوع، فلا أمل في صفائها وعودتها.

وفي القصيدة ذاتها قال:

فلسطين تبكي، لا يراع جانبها وليلى بهزّ الخصر يصغى عواؤها

شآم بأهوال الخطوب تضرجت و واحسرتاه. اليوم هد لواؤها

فتبّا بني الإسلام أين نجومنا؟؟ أغاب؟ خضوعا للخنوع ضياؤها[2]

محور الصورة الجزئية في هذا البيت تكمن في قوله:(فلسطين تبكي)، حيثُ ألبس فلسطين صفة من صفات الإنسان وهي البكاء، ليشعر القارئ بحركة شيء جامد، حين جعل لها صفة متحركة مادية، يتضح من خلال هذه الصورة ألم الشاعر وحزنه لما آلت

[1] المصدر السابق، ص62

[2] المصدر نفسه، ص63

إليه فلسطين، مقدما لنفسه العزاء التام، حين يرى فلسطين تكابد الألم وحدها، وكادت أن تبكي بدل الدمع دما، هذا الواقع الذي يراه الشاعر أحجب عنه شموس الفرحة، فلم يستطع تحمل هذا الألم الذي عصف بالشام أيضا، مذكرا بأبطال الإسلام، متأسفا على غياب الضيآء الذي لازمنا قديما.

ويقول الشاعر في قصيدة "**بنت نسيها أهلها**":

فلوجـــة الإســـلام تبكـــي حـــالكم يـــا أمـــة الأقـــوال و الأنـــذال

فلوجـــة الإســـلام تبكـــي حـــالكم يـــا كومـــة الإخـــلاف والإخـــلال

فلوجـــة الإســـلام ترثـــي حـــالكم أيـــن الرجـــال بأمـــة الأشـــبال

فلوجـــة الإســـلام ترثـــي حـــالكم يـــا أمـــة الـــدولار و الأمـــوال

فلوجـــة الإســـلام ترثـــي حـــالكم يـــا أمـــة الأصـــفاد و الأغـــلال[1]

يصور الشاعر فلوجة، وهي مدينة عراقية بصورة إنسان، حين ألبسها صفات تعود للإنسان، فلوجة جماد أضفى عليها سمة معنوية، (الرثاء) وصفة مادية، (البكاء)، مخاطبا في الوقت نفسه أمة الإسلام معاتبا إياها(يا أمة الأقوال والأنذال، يا كومة الإخلاف والإخلال)، فهي أمة المنابر لا الميدان، رضيت بالذل فكانت له مرادفا، رغم كثرتها وشبابها إلا أنها عاجزة عن الوحدة والانتفاضة ضد الأعداء، متهكما بتساؤله عن الرجال في أمة كان من المفروض أن تكون حيوية، كما يخبرنا أن فلوجة ترثي أمة عبدت المال وسجدت من أجل الدولار، حيثُ وصفها في قمة الخضوع حين استخدم ألفاظ توحي بالتبعية (الأصفاد، الأغلال).

ويقول في موضع أخر في "**قصيدة أخطأنا عنوان الحضارة**"

تنـــادي أمتـــي ســـرا و جهـــرا و ترثـــي الحـــال بالـــدمع الـــدفاق

[1] االمصدر السابق، ص66

أيـــا قـــومي تخـــاذلتم فتهـــتم وليـــت التيـــه مرجـــو الفـــواق

تقـــدمتم و ســـابقتم عصـــورا ولكـــن قـــد خســـرتم فـــي الســـباق

تحضـــرتم فخـــربتم عقـــولا وصـــار كياننـــا بـــين التراقـــي[1]

منح الشاعر للأمة وهي شيء معنوي صورة القائد الذي أعياه تخاذل قومه حين ألبسها صفة من صفاته، وهي الخطابة، فيشعر القارئ بحركة الأمة وهي تنادي القوم، وترثي حالهم وبريق الدمع لامع، مخاطبة إياهم متأسفة لحالهم، وعددت صفات القوم (التخاذل التيه القاتل، مجاراة العصور ثم الخسران المبين، أرادوا التحضر فخربت عقولهم)، فالذي يلهث وراء الحضارة والعصرنة والحداثة، إنما يطلب الحقارة والوضاعة والدياثة.

وفي قصيدة "**زوي في القلب وفي القلب**" يقول:

ويـنـــدهش الفكـــر عنـــد الـــتلال وعنـــد الحقـــول و مرعـــى الغـــنم

وحـــين المغيـــب و ســـرب النجـــوم معـــا يرســـمان ســـنا ســـرهم[2]

صور الشاعر الفكر وهو شيء معنوي، في صورة إنسان حين أضفى عليه صفة من صفاته وهي الاندهاش.

يندهش الفكر ← عند التلال

يندهش الفكر ← عند الحقول

يندهش الفكر ← حين المغيب

يندهش الفكر ← حين يرى سرب النجوم.

فالفكر شئ معنوي، جعل له صفة مادية، وهي الاندهاش لما يراه من جمال وحسن وبهاء في الكون وبدائع خلق الله (التلال،الحقول، مرعى الغنم، سرب النجوم).

[1] المصدر السابق، ص72، 73

[2] المصدر نفسه، ص120

واصفا بهذا جمال مدينة زوي بكل أقطارها الساحرة.

2/ الصورة اللونية:

تمكّن الشاعر المعاصر من تقديم جماليات فنية راقية، بعزفه على أوتار الدلالات اللغوية، حيثُ تمرّد على الدلالات المتعارف عليها حين يتعلّق الأمر بالألوان، مشحنا إياها بالرموز والإيحاء، وهذا ما سهل عليه الولوج إلى أعماقه والغوص فيها ونقل إنفعالاته الوجدانية، يقول **جمعة بيطار** ناقلا عن **عزالدين إسماعيل** مبينا الأثر الكبير للّون في الصورة: "إن ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية، التي تُحدث توترا في الأعصاب، وحركة في المشاعر، إنها مؤثرات حسية تتفاوت تأثيرها في الناس، لكن المعروف أن الشاعر كالطفل يحب الألوان والأشكال ويحب اللعب بها، غير أنه ليس اللعب لمجرد اللعب، وإنما هو لعب يدفع إلى اكتشاف الصورة أولا ثم القارئ والمتلقي ثانيا"[1].

زُيّن الديوان بمختلف الألوان، مثل اللون الأسود وبألفاظ موحية عليه (ظلام دامس بركان، الليل، الدجى، سجن، كهف...) واللون الأبيض الرامز إلى الأمل، بألفاظ دالة عليه (النور، شعلتي، الشمس...) واللون الأخضر بألفاظ دالة عليه (الجنان، التفاح المناظر، الأشجار..) وغيرها من الألوان.

لكل لون من الألوان دلالات ومعان، يحملها الرمز اللوني عند الشاعر، فاللون هو القناع الذي يختفي وراءه الشاعر ليرسل ما في جعبته من قضايا أمته ومآسي وطنه وصراعه مع الحياة، وشاعرنا الحاج غلوج شرب من عقيدة السلف، ما جعل منه شاعرا حكيما صابرا غيورا، كما أن لمضغته تأثير جلي على ذاته، برز في قصائده المشكلة من صور غزلية مختلفة، فشاعرنا دخل في حالة حرب مع ذاته حين تمكنت منه سهام الخوض في سرابية الحياة.

[1] هدية جمعة بيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، م م، ص113

فها هو يقول في قصيدة "**هذيان.....الفرار من الضمير**"

فلـــم تكـــن شـــعلتي بـــالفهم موثقـــة ولـــم تعـــد شـــعلتي ســـهما مـــن القـــبس[1]

موضع الصورة اللونية في هذا البيت هي: "شعلتي" الرامزة إلى البياض هذا اللون الذي يحمل دلالة الأمل والتفاؤل وظفه الشاعر بحلة جديدة، أبانت على حيرته أمام الواقع المر الذي يعيش دقائقه، رغم محاولته الجادة في فك طلاسم الأحداث، إلا أنه اعترف بطريقة أو بأخرى، أن شعلته لم تعد مضيئة، وأنه عاجز عن فهم ما يحدث في زمن الصراع الأيدلوجي والمذهبي والعقائدي، كما نلمس إحباطه في تحقيق المبتغى.

وفي قصيدة "**أقوى سلاح ومرآة المستقبل**" قال:

وتعـــال يـــا متخـــاذلا خـــذ حكمـــة العلـــم نـــور والرقـــي لمـــن عمـــل[2]

موطن الصورة في هذا البيت هو "نور"، الدال على اللون الأبيض الرامز إلى النجاح والأمل والتقدم، فهو يَحمل النور دلالته الحقيقية، في رسالة موجه من الشاعر أن بلوغ العلا بالعلم لا سواه شرط العمل.

ويقول أيضا:

بركـــان حبـــي تجلـــى رام تهلكتـــي فيـــا لقلبـــي مـــن النيـــران والوقـــد[3]

لفظة "**البركان**" من بين الألفاظ الموحية على السواد، فهي تنشر الرعب بتلك الحمم البركانية، وتثير الهلع، كما تدل على القوة والعظمة، ممزوجة هذه الصورة بصورة لونية أخرى، هي "**النيران**" المنطوية تحت اللون الأحمر، وهذا الجمع بين اللونين الأسود **(البركان)** والأحمر **(النيران)** يتم في موضع أخر، حين تتجاور صورتان مختلفتان في

[1] الحاج غلوج، ديوان سكون بأحرف صاخبة، ص 47

[2] المصدر نفسه، ص87

[3] المصدر نفسه، ص13

اللون، ينتج عنها روعة فنية جمالية، حين يلقي كل لون بضلاله على الآخر، وتتعانق الصورتان لتكونا صورة واحدة.

ويقول في قصيدة "**متاهة بدون منفذ":**

إنـــي غريـــق فـــي ظـــلام دامـــس يـــا مهلكـــي...إن الفـــؤاد تجنـــدلا

بمدينـــة الأحـــزان قـــافيتي بكـــت وصـــاحت بـــأعلى صـــوت لا للـــبلا[1]

نلتمس في البيتين صورتين ذات لون واحد، (ظلام دامس، الحزن) المندرجان تحت لواء الأسود.

الظلام الحالك الدامس الغاسق، الذي يتخبط فيه الشاعر، يوحي بوقوفه حائرا بين دقائق حياته، بسبب غربته في دنيا الرحمان الواسعة الشاسعة، والشعور الطاغي في صورته الثانية (مدينة الأحزان)، التي بكت بين أسوارها قافيته هو شعور التأسف، والحرقة التي تغذت منه.

وفي قصيدة ملحمة من نوع آخر قال:

توهمتهـــا فـــي ظلمتـــي وذكرتهـــا "وقـد يتـذكر الإنســان مـا يتـوهم"[2]

نجد في هذا البيت مفردة من مفردات اللون الأسود، وهي ظلمتي...حيثُ تكشف عن عاطفته تجاه محبوبته، ويبين قدرها عنده، ونرى أن هذه المفردة تحمل دلالة الوحدة والعزلة، وهذا هو حاله، إذا ما اعتزل بنفسه، وخلا بقلبه، وأنفرد به خياله، في إشارة منه إلى تيتمه ومكانتها عنده، يصفها قائلا:

ووجـــه كمـــا المغـــوار يبـــدي بطولـــة كبـدر الـدجى يسـبي الحجـى لـيس يـرحم[3]

[1] المصدر السابق، ص35

[2] المصدر نفسه، ص38

[3] المصدر نفسه، ص39

عندما تهيمن على المبدع مشاعر المحبة الصادقة والعاطفة الناصعة، فإنه يؤلف بين متضادين، كما فعل في بيته هذا حين لملم شتات البدر والدجى، فالبدر من المفردات المنتمية إلى قاموس الأبيض فيحين الدجى من المفردات المشكلة لقاموس اللون الأسود وبهذه القوة الفنية حول الشاعر **الحاج غلوج** اللون الأسود الرامز إلى اليأس والتشاؤم إلى الأبيض الباعث للسرور والأمل والتفاؤل فحتى الليل الدامس يراه مشعا

أهمهـــا كيـــف صـــرت الآن منفـــردا؟ وكيـف بـــالنور فـــي ليـل وقـد سـطعا[1]

يختفي اللون الأسود حين سطع النور الأبيض (ليفتت سوداوية الليل الحاملة ليأس وحزن، ليعلن البياض هيمنته على نظرة الشاعر للحياة في "**قصيدة رحلة احتضنت البؤس**" بألفاظ ومفردات توحي بالأمل المتدفق والنورانية (نورالصدق، نورالشمس، أشعتها هلال، الحسن...)

ويقول في قصيدة "**هذيان.... الفرار من الضمير**":

مـــاذا أقـــول لنفســـي بعـــدما أســـرت وقيـــدت ســـفها فـــي ســـدفة الغلـــس[2]

موضع الصورة اللونية في قوله (سدفة الغلس)، والسدفة تعني الظلمة، والغلس هو ظلمة آخر الليل إذا اختطلت بضوء الصباح، صورة جامعة بين لونين توحي بتجدد الحياة، ويوم أفضل يحمل بين ثناياه السرور والفرح، مذهبا للحزن والأسى واليأس، فمن ظلمة الغدس ينبثق الأمل وتتولد الحياة، واللون الأسود في قريض الشاعر يحمل دلالة الحزن والأسى أحيانا، فالظلام الناتج عن يأسه لن ينجلي فهو مقيد بتسويف الوعيد، حيثُ قال:

هـــوايتي أجـــري الـــدمع منبثـــق فليـل يأسـي استعصـى بسـوف تـرى[1]

[1] المصدر السابق، ص42

[2] المصدر نفسه، ص47

وفي قصيدة "**صفحة جديدة يكتبها الربيع**" المفعمة بالتفاؤل قال:

والأرض قـــد لبســـت كســـاءً أخضـــرا يبـــدو زهيـــا بـــاللالئ يقطـــر

هـــذي الســـماء تـــزف دُرّا أزرقـــا فـــي كـــل فـــج ســـاحق يتحســـر[2]

يحمل الاخضرار في هذا البيت معنى الراحة والهناء والمتعة، التي لا يعكر صفوها أي شيء، ونشير هنا إلى أن اجتماع اللونين الأخضر والأزرق، يحمل دلالة الاتساع والنشوة والراحة والرخاء واللذة، فالأرض الخضراء تسر الناظر إليها ممزوجة بتلك الدرر الزرقاء التي تزفها السماء لتكتمل لوحة الجمال في البيتين.

ويقول في قصيدة "**أخطأنا عنوان الحضارة**":

فـــدعك مـــن الـــرؤى وأعمـــل بكـــد وكـــن رجـــلا تـــرى نـــور اللحـــاق[3]

تتمركز الصورة اللونية في مفردة (نور) الدالة على الطريق السوي والمضاء، المندرجة ضمن اللون الأبيض الذي يرمز إلى النقاء والصفاء، فيتحدّث الشاعر عن التبعية الحمقاء والمغالطة الفكرية لمفهومنا حول الحضارة إذ يدعوا الى العمل بجد وكد وجهد بغية التميز بين الصواب والخطأ فالحضارة لايعني النتازل عن المبادئ والقيم من أجل إرضاء الأخر بل هي تذكرالماضي في الحاضرمن أجل بناء المستقبل.

جعل الشاعر من النور صانع الكينونة وسبب الوجود لمن أراد أن يكون في الحياة شئيا مذكورا.

ها هو ذا يقف وقفة احترام وتقدير، مجبرا قوافيه على السجود أمام أمه حين قال:

شـــعري هزيـــل لا يحـــيط صـــفاتها هـــي زهـــرة، هـــي درة العقيـــان

---

[1] المصدر السابق، ص51

[2] المصدر نفسه، ص 54.

[3] المصدر نفسه، ص 76.

لا أســـــتطيع ثناءهـــــا لـــــو أننـــــي ضـــمنت فـــي الاشـــعار كـــل بيـــان[1]

يصف الحاج غلوج أمه بالزهرة الدالة على الحيوية والنشاط والأمل، الباعثة للسرور والفرح القاضية على القرح والحزن، المبرزة لمعالم الجمال والبهاء والحسن، لتكون هذه الصورة اللونية صانعة للجمال الفني.

وفي قصيدة "**شموس لن تغيب**" قال واصفا صحابة الرسول صل الله عليه وسلم:

رمـــز المكـــارم فـــي الأخـــلاق منبعنـــا هـــم شـــعلة العـــدل لا أســـطورة الجنـــف[2]

تتمحور الصورة اللونية في مفردة (شعلة)، هذه المفردة التي تحمل دلالات متباينة ومعان مختلفة، وفي هذا البيت حمّلى الشّعلة دلالة النور والقيادة، ويريد الشاعر مواجهة أؤلئك الذين تمردوا على عصر الصحابة حين لبسوا رداء الحداثة، فتحولت إلى دياثة فحكام اليوم، وقضاة الزمان، اتخذوا العدل غطاء لظلمهم وجورهم.

يصيغ الشاعر "**الحاج غلوج**" "من الألوان نظاما رمزيا يتشابه أو يتعارض مع رمزية الألوان في مورثه، ومعنى هذا أن الألوان في التجارب الشعرية، وغير الشعرية أيضا، لا تتمتع بقيم ودلالات ثابته وعلى نحو مطلق"[3]

تكتسب مفردات اللون عند **الحاج غلوج** أهمية بالغة داخل نصوصه، حيثُ أزاحت الستار عن تجارب الشاعر ونظرته للحياة، فهي ليست ألوان عادية تلقفها العين وتراها كما هي، إنها وهج من الذكريات والأماني.

3/الصورةالرمزية

اجتمع النقاد على أن الشعر هو عملية ترميزية، باعتباره ترجمة لأفكار وعواطف مجردة، لايتسنى للّغة العادية تجسيدها "فالرمز هو ذاك الشكل الذي يدل على شيء ماله

1المصدر السابق، ص 84.

[2] المصدر نفسه، ص 102

[3] هدية جمعة بيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص119

وجود قائم بذاته تمثله وتحل محله"[1] ذلك أن "قيمة الرمز نابعة من سياقه، وبغيره يفقد طاقته الخلاقة في الصورة الشعرية، ويتراجع إلى دلالته الحرفية".[2]

يعود اهتمام النقد الحديث بالرمز ودلالة توظيفه في النصوص الأدبية باعتباره "لونا من الصور المكثفة، فهو يحمل في إيماءاته وتلميحاته كثيرا من القيم الجمالية وقوة تأثيرها في نفس المتلقي وذهنه"[3].

وقد تجسدت الصورة الرمزية عند شاعرنا في أنواع عديدة مكونة من الطبيعة في الأغلب.

يقول في قصيدة "صفعة وتراجيديا":

جرّبـــت فـــي خوارزميـــة منعـــت حكـــم قـــاض وفـــي العهـــد معتمـــد[4]

إن محور الصورة في هذا البيت هو لفظة (خوارزمية)، وهي مجموعة من التعليمات مرتبة على لعلاج إشكالية ما، وترمز إلى الحالة التي يعيشها الشاعر في صراعه مع الواقع المليء بالعوائق والنوائب، وتوظيفه لها في البيت الثاني من القصيدة المنسوجة على البسيط بفعل هبوب رياح المحن، التي غزت المجتمع من جميع النواحي (سياسية اجتماعية...).

وفي قصيدة "**حظ نام ولم يستيقظ**" يقول:

تمـــرغ قلبـــي فـــي حصـــى الرمـــل بعـدما أصـيب بصـاروخ يبـدد أنجمـا[5]

[1] ياسمين عبد الناصر، الرمزية الدينية، زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص16

[2] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الحديث ص101

[3] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1984، ص5

[4] الحاج غلوج، ديوان سكون بأحرف صاخبة، ص 13

[5] المصدر نفسه ص22

موطن الصورة الرمزية في هذا البيت هو (الرمل)، والرمل هو رمز لروح الشاعر العاشق للبيداء، روح متعبة مرهقة في عالم الهيام والعشق، وتتجلى عاطفة الشاعر في الصورة، حين تهاوى قلبه منسجما مع حصى الرمل، يكابد الولع وهموم العشق، التي هيمنت عليه.

وفي قصيدة "**قصة بلا أبطال**" قال:

عزفـــت علـــى أوتـــار قلبـــي روائعـــا فـأعجزت بيتهـوفن ومـوزار فـي الأمـر[1]

الصورة الرمزية حين وظف رمزين من رموز الموسيقى، واللذين أعجزا العالم بتراتيلهما ونغماتهما وأبهراه، فممدوحة شاعرنا حين حولت قلبه إلى آلة موسيقية؛ أرسلت بعد عزفها على فؤاده نغمات يعجز نوابغ الموسيقى، وأعلامها، عن تأليف ما ينافس روائع حبيبة الشاعر.

ويقول في قصيدة "**الهدهد**":

قضـــى الـــدهر "جـــالينوس" ينـــدى جبينـــه وقـد شـاخ فـي طـب الهـوى وعتابهـا[2]

جالينوس طبيب وعالم وحكيم يوناني، من أعظم الأطباء في العصور القديمة، يعود له الفضل في تطوير العديد من الفروع العلمية، من بينها علم التشريح، وعلم وظائف الأعضاء.

الشاعر حين استدعاه ليشكل به صورته الرمزية يشير إلى الألم الذي يكابده، وهو مرض الذي يلازمه فلا أحد يقوى على تشخيصه وعلاجه، حتى **جالينوس** نفسه سيخر عاجزا في عالم الهوى، وبهذا فالشاعر أحسن توظيف الصورة الرمزية الموحية لمعاناته في مدينة الهوى.

[1] المصدر السابق، ص20

[2] المصدر نفسه، ص33

وفي قصيدة "**المستجير من الرمضاء بالنار**" قال:

عـــذرا لافلاطـــون يتبعهـــا الأســـى مـــا كنـــت منتفعـــا بـــذي المشـــكاة[1]

"**أفلاطون**" رمز من رموز الفلسفة العالمية القديمة إستحضره الشاعر حين قال:

الحـــــب وردة ياســـــمين حظنـــــا هـــو عطرهـــا الممـــزوج بالنســـمات

ولكـــل حـــب شـــوكة فـــي حلقـــه ويلـــي مـــن الأشـــواك والعثـــرات[2]

وهذا تناص من قول "**أفلاطون**" "**الحب وردة والمرأة شوكتها**"[3]

فالشاعر متأسف لحاله، متحسر على عدم الأخذ بمقولة **أفلاطون**، راشف من التجربة التي عاشها صحة القول، وصدق المعنى.

ومن الطبيعة أيضا شكل صوره الرمزية، ففي قصيدته "**صفحة جديدة يكتبها الربيع**" قال:

جـــاء الربيـــع وفضـــله لا يحصـــر قـــد بـــث فينـــا فرحـــة لا تنكـــر

جـــاء الربيـــع مغـــازلا لشـــتائنا وشـــــتاتنا بنيرانـــــه تتســـــعر

وأتـــت بشـــائرة تهـــز كياننـــا والطيـــر يشـــدو راقصـــا يتبختـــر

والزهـــر يزهـــو لايمـــل رحيقـــه والكـــون أضـــحى ضـــاحكا يتنـــور

والشـمس قـد رسـمت شـروقا مبهـرا وبفنهـــا كـــل الفنـــون ســـتفخر

والأرض قـــد لبســـت كســـاءا أحضـــر يبـــدو زهيـــا بـــاللالئ يقطـــر

---

[1] المصدر السابق، ص29

[2] المصدر نفسه، ص28

[3] شريف صالح، جريدة النهار، الكويت، 2015، العدد 2405، ص32

هـــذي الســـماء تـــزف دُرّا أزرقـــا فـــي كـــل فـــج ســـاحق يتحســـر

هـــذي فراشـــات تقاتـــل حزننـــا ببســـــالة وشـــــجاعة لا تـــــذكر[1]

يصور الشاعر حال الطبيعة فور قدوم الربيع، وكيف زينت سماؤها بالأفراح والسعادة والبهجة، إذ صور الشمس وهي تشرق، وذاك الصفاء المرسل إلينا بأشعتها، مجسدا الزهر في صورة إنسان ثمل من السعادة، (والزهر يزهو) واخضرار الأرض، الذي يبعث في النفوس الراحة والطمأنينية والسعادة، وتلك الصورة المذهلة التي تشكلها قطرات الندى على أوراق الزهر، وصفاء السماء وشطحات الفرشات، فالربيع في كل ما فيه رمز للحياة للنور والأمل ومقبرة للحزن واليأس.

وظف الشاعر شخصية "صلاح الدين الأيوبي" في قصيدته "بين اليأس والرجاء...ألف درجة" قائلا:

وأخـص صـلاح الـدّين بالـذكر مفـردا وضـرم الجـوى وسـط الفـؤاد تأججـا

محـــارب أهـــل الغـــي حتـــى شـــتاتهم علـى الكفـر- حكـرا- كـان سـما ممزجـا

إذا هـــاج بحرالنطـــع خـــاض غمـــاره إلـــى النصـــر بالإيمـــان طـــار وعرجـــا

ألا يـــا صـــلاح الـــدين جفـــت مناهـــل أنـــت مثـــال المجـــد والمجـــد مرتجـــى[2]

وهو رمز من رموز البطولة والتضحية والفداء، أرعب الاستدمار الصهيوني مع ذكر خصاله علّ القلوب تستفيق من نومها العميق، مخاطبا القدس الأبيات الموالية مطمئنا إياها بأن الأمة التي أنجبت **صلاح الدين**، لايزال رحمها خصبا، ستلد **صلاح** جديدا **وعمر**

[1] الحاج غلوج، ديوان سكون بأحرف صاخبة، ص53

[2] المصدر نفسه، ص97

آخر، فقط بالاعتصام بحبل الله، وجعله دستورا للحياة، فهو السبيل الوحيد للخلاص ولتحرير الأقصى من أياد قذرة.

الشاعر اتخذ من الرموز الدينية أيضا وسيلة لتشكيل صوره، فها هو ذا يقول في قصيدة "**وقفة غضب.. إلى أين**"؟:

يـــا أمـــة خنســـت للجـــبن قـــد لبســـت عقولنـــــا يبســـــت بالصـــــخر ســـــيان

درســـتم الصـــمت، نلـــتم فيـــه دكتـــرة جعلـــــتم الصـــــمت تمثـــــالا بميـــــدان

ســـــميتموه منـــــاة وربمـــــا هـــــبلا نصـــبتم الجـــبن ..فـــي همـــس وكتمـــان[1]

محور الصورة الرمزية في هاته الأبيات (مناة، هبل) وهي أصنام تعبد من غير الله عند القريشيين، (الجاهلية الأولى) قبل مجيء الإسلام، أصنام لا تسمن ولا تغني من جوع يتقربون بها إلى الله زلفى، فتعالى الله عما يصفون، الأمر نفسه لأمة تيقنت أن خير دستور لهذه الحياة، هو النور الرباني والمنهج النبوي، ومع هذا اختارت أن تكون في مزبلة التاريخ تحت اسم الجاهلية الثانية بعد انتشار الإسلام، فالصمت الرهيب الذي يسكن حكامنا وعلماءنا، والذل المهين الذي تغذى منهم جعلهم وأهلَ قريش سواء، فهم بمنزلة المشركين عبدة الأوثان، حين خضعوا لأعدائهم مؤمنين بضعفهم.

وفي قصيدة "**رحلة احتضنت البؤس**" قال:

لمـــا نظـــرت إلـــى عينـــك مرتشـــفا مغـــــازلا برحيـــــق العـــــين منـــــدفعا

نفثـــت ثـــم عقـــدت الســـحر مرديـــة قلبـــي الوديـــع الـــذي ماكـــان مـــدرعا

كـــأن ســـحرك مـــن هـــاروت شـــعلته هـــل تعلمـــت مـــن هـــاروت مـــا صـــنعا

قالـــــت :كفـــــاك أســـــاطيرا وثرثـــــرة وقـــم لتســـأل تجـــد هـــاروت قـــد خضـــعا[1]

[1] المصدر السابق، ص 61.

تتمركز الصورة الرمزية في هذه الأبيات، في اسمين لشخصين عبثا في الأرض فسادا حين علما الناس فنون السحر، وما يفرق بين المرء وزوجه، والغرض من توظيفه هذين الرمزين، هو شعوره حين يرمي مقلته صوب عيني حبيبته، لتأسر فؤادها، حيثُ شبه جمالها الفاتن، وبريق عينيها، بعلم السحر في إيحائية واضحة يستطيع القارئ العادي فك طلاسمها، فأبحر الشاعر في هواها، حين نامت بنات لسانه، لتكلم عينه بلغة الهوى عيون حبيبته، وهذا ما ولّع في قلبه لظاها حين رآها، واقع هو في غرامها، متمنيا أن تهمس له ببنت شفة إيجابا لا سلبا.

الصورة المستخدمة من قبل **الحاج غلوج** استعارة أو خيالا متدفقا، يتسم بالتصريح أو التضمين.

وللصور المستعملة في الديوان معان جمالية، من حيث مدلولها (معنويا أو شكليا) إنها لسان الشاعر لمد جسر الصداقة مع الغير، والتأثير فيه، ووسيلة لتمرير رسائله.

4/الصورة الأسطورية

وجد الشعراء ضالتهم في الأسطورة، فهي أفضل أشكال الاسقاط بالعودة إلى التاريخ والموروث الشعبي، فعودتهم "إلى الأسطورة، هو تعبير ملح عن الإحساس الجديد بالماضي، إحساسا طاغيا يفسّر أزمة الإنسان الحديث في ظل الحضارة العلمية الصاخبة"[2]

الصور الأسطورية في ديوان **الحاج غلوج** هي الأقل حضورا من الصور الأخرى، حيثُ نجدها في قوله :

وهـــاجمني تنـــين حـــزن ووحشـــة فلـــم يبـــق منـــي غيـــر أشـــرعة القفـــر[3]

---

[1] المصدر السابق، ص43

[2] غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الأفاق الجديدة، ط2، 1978، ص132

[3] المصدر السابق، ص17

محور الصورة الأسطورية يكمن في لفظ (تنين)، هذا الكائن الأسطوري يشبه الزواحف وتختلف دلالته، فهو عند الصينين يحمل رمز الخير والقوة، وفي الهند فهو رمز للشمس والقمر، وسبب الفيضانات عند اليابانيين، وفي مصر القديمة فهو رمز الشر.

امتزجت أسطورة التنين في المتخيل الذهني لشاعرنا لتحمل الحزن والحنين لمحبوبته فهجوم التنين على الشاعر هو هجوم الهموم، والشوق، والولع، بمن سكنت الفؤاد لتفرقه شيعا وأشلاء.

في قصيدة "**حظ نام ولم يستيقظ**" قال:

وأرسل ميدوسا بسبع رؤوسها لتجعلني صخرا يُراد محطما

دعوت برسيوسا ومرآته التي أطاحت بميدوسا فأبدى تهجما[1]

ميدوسا فتاة جميلة، مارست الجنس مع بوسيدون في معبد أثينا، الأمر الذي أثار غضب أثينا فحولتها إلى أبشع امراة، وشكلت من شعرها ثعابين، كما أنها تحول كل ناظر إلى جسدها حجرا.

رغبة حظ شاعرنا حين أرسل إليها "**ميدوسا**"[2] راغبا في تحويله إلى صخر لا يحرك ساكنا، وأمام هذا الهول كان لزاما على شاعرنا البحث عن الحل الأنسب للخروج من الظلمة التي يعيشها، حين وظف **بريسيوسا**، وتقول الأسطورة أن **بريسيوس** قتل **ميدوسا** بمرآته العجيبة، لكن **بريسيوس** شاعرنا أبى تلبية النداء، ليكون الحظ والنحس ملازمين للعاشق الذي سكنه، فقد تجاوز رغبته في الخلاص مما هو فيه إلى حالة أخرى، تجلت في الصورة الثانية (دعوت **برسيوسا**، فأبدى تهجما)، ومن هنا فحظ الشاعر عاثر في عالم العشق.

[1] المصدر السابق ، ص24

[2] احمد خالد توفيق،رأس ميدوسا، دار المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، مصر،ط1، 1993، ص7

وظف الشاعر، ثلاث صور أسطورية؛ هي: **التنين، ميدوسا، وبرسيوس**، وكلها مترجمة لعواطفه، كاشفة أحاسيسه الصادقة، تدل على سعة اطلاعه وثقافته الواسعة.

المبحث الثاني :مصادر الصورة عند صاحب الديوان:

يستمد الشعراء مادتهم الخام من مصادر متنوعة من الفضاء الذي يحتويهم، تارة برشفهم من بحر الحياة، وتارة أخرى بعد تمخض التجربة الإنسانية لتلد شعرا ممزوجا بالأسطورة والرمز، مدججا بثقافته الدينية الواسعة.

1/الموروث الديني:

تأثر الشاعر **الحاج غلوج** بالنص القرآني، فأثرى به صوره الشعرية، كما اقتنص من قصص القرآن، ورشف من كف الأحاديث النبوية، مما ألبس قصائده صورا ذات جمال فني راق.

في قصيدة "**صفعة وتراجيديا**" قال :

أسطورة الغدر لا تستأثري بغدي يكفيك يومي وحزن جاء لم يعد

جربت في خوارزمية مُنعت بحكم قاض وفي العهد معتمد

صيرتني هدفا أرمى بسهم لففت وجهي بأطواق من المسد[1]

غُدر الشاعر في عالم العشق، ولشدة تأثره بسهام الغدر جعل منه أسطورة، راجيا ممن عشقها، وتتيم بها، أن ترحم قلبه الذي سكنه الحب العفيف، مخاطبا ومذكرا إياها، حين جعلته غاية وهدفا يقصد إليه بالسهم، وقد اعتمد الشاعر على النص القرآني لتشخيص حالته حين قال:

لفت وجهي بأطواق من المسد

[1] المصدر السابق ، ص13

الآية القرآنية التي اعتمدها هي قوله تعالى: ﴿وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ (4) فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ (5)﴾" **سورة المسد، الآيتان 4-5.**

فزوجة أبي لهب كانت تزين عنقها بقلادة، فبعدما كانت موضع الجمال والزينة أضحت مصدر العذاب، والأمر نفسه عند شاعرنا، فبعدما كانت حبيبته شعلته، ومصدر فرحه وبهجته، أضحت كابوس أحلامه، ومنبع أحزانه وآلامه، ورحم تعاسته، الغاية من تناصه هذا هو وجه الشبه الجامع بينه وصاحبه القلادة، فالحب فالحب بدايته جميل مذهل مفرح ومبهج وفي نهايته عذاب وقهر ويأس وحزن وكرب كما كانت قلادة زوجة أبي لهب.

وفي قصيدة "**المستجير من الرمضاء بالنار**" قال:

ووعـــدت قلبـــك أن أحبـــك مخلصـــا حتـــى أصـــير أعظمـــا نخـــرات

لكننـــي كالمســـتجير مـــن جـــوى بجـــوى أشـــد ومفـــرج الكربـــات[1]

"**حتى أصير أعظم نخرات**" تناص من الآية القرآنية ﴿أَإِذَا كُنَّا عِظَامًا نَّخِرَةً﴾ الآية **11** من سورة النازعات.

العظام النخرة هي الهشة البالية، يصور لنا الشاعر في قصيدته عواطفه تجاه من يحب وكيف أضحى أسير الهوى، محطم الفؤاد، مؤكدا أن حبها يجري في عروقه مجرى الدم واعتماد الشاعر على هذه الآية هو إقرار لقوة حبه وصدق عاطفته.

في معلقة "**الهدهد**" التي استفتحها بالأنا الذاتية نلمس تناصا قرآنيا من سورة يوسف حيث راودته امرأة العزيز عن نفسها.

يقول الشاعر

فـــراودت نفســـي عـــن غياهب..ظلمـــة بـــأوزان شـــعر جـــردت مـــن شـــبابها[2]

[1] المصدر السابق، ص13

[2] المصدر نفسه، ص31

موضع التناص في قوله راودت نفسي من الآية الكريمة **﴿وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ﴾. الآية 23 من سورة يوسف.**

حاول الشاعر ترويض نفسه المسجونة وراء قضبان الحنو، محاولته لإخراجها من ظلمة القرح إلى نور الفرح.

نلتمس أيضا في قصيدة "**ملحمة من نوع آخر**" تناص مع القرآن الكريم هذه القصيدة التي تحكي معاناة الشاعر في عالم العشق والهوى وأن طيف حبيبته لا يغادره في صبح وإمساء حيثُ وصف العلاقة بينهما بالحرب من خلال استعماله لمفردات تنتمي إلى حقل الحرب.

كثيرة هي الأبيات التي تغذت من القرآن الكريم، واستلهمت منه الضياء والجمال فكانت جواهر الكلم، إلى جانب هذا؛ فالشاعر اتخذ من القصص القرآنية أيضا مصدرا لتشكل صوره، الراقية فنيا، الممتعة بلاغيا، الساحرة لغويا.

في قصيدة **حظ نام ولم يستيقظ** اتخذ الشاعر من قصة أهل الكهف منبعا في تشكيل صورته الشعرية، لاشتراكهما في دلالات معينة، قصة أهل الكهف يعرفها القاصي والداني، العالم والجاهل، هم مجموعة من الأشخاص لبثوا في كهفهم أكثر من ثلاثمائة سنة، ثم بعثهم الله تعالى للحياة من جديد، وبعودتهم هذه تملكتهم الدهشة والحيرة، وكأني بهم يتساءلون من الذي غيّر الدنيا بين ليلة وضحاها.

هذا الكم الهائل من العواطف (الحيرة الاندهاش الغربة و صعوبة العيش)، في نمط يختلف تماما عن نمطهم السابق، وهي الدافعة لشاعرنا، فوظف هذه القصة، فكل هذا الصخب وسرابية الحياة، وصعوبة نيله لمرامه بأحاسيس الشاعر**الحاج غلوج** القائل:

وإنـــي كأهـــل الكهـــف فـــور انبعـــاثهم بحـــــال كحـــــال اليـــتم حـــين تكلمـــا

أقاصـــي شـــرارات الهـــوى رغـــم أننـــي رميـــــت بنيـــــران تزيـــــد تضـــــرما[1]

[1] المصدر السابق ، ص22

وفي قصيدته "**الهدهد**" التي استفتحها بقوله:

أنـــا وفـــؤادي فـــي جحـــيم عقابـــه طريحـــان كـــالموتى بعفـــر ترابهـــا[1]

نجده مستلهما من قصة الهدهد وبلقيس ملكة سبأ، حين أتاها برسالة النبي سليمان عليه السلام فحوى هذه الرسالة هي الأخذ بيد بلقيس إلى نور الحق وتوحيد الله، بعدما كانت في مستنقع الباطل، الشاعر كرر لفظة الهدهد خمس مرات في مواضع مختلفة فصورة الهدهد ملتصقة بمخيلة الشاعر، يناشده ويطلب منه الإتيان بخبر يفرح الفؤاد ويثلج الصدر.

يقول الشاعر :

فأبصـــرت فـــي تيهـــي خيـــالا لهدهـــد وأنقذتـــه مـــن لجـــة قـــد ثـــوى بهـــا

أتـــــاني بأخبـــــار تلملـــــم أضـــــلعي وتســـــعد قلبـــــي آمـــــلا فـــــي إيابهـــــا

فرحـــت كثيـــرا واســـتعدت ابتســـامتي تفاءلـــت خيـــرا بارتشـــاف شـــرابها

أهدهـــد أنـــي فـــي جحيمـــي معـــذب قوافـــل حزنـــي قـــد أطلـــت بنابهـــا[2]

أطلق الشاعر العنان لخياله فتراءى له الهدهد، ناقلا ما يذهب عنه الحزن والأسى لتكون بهذا نظرته للحياة وردية تشع من تجاعيدها ضياء السرور والفرح، لتبدأ رحلة وصاياه لمرسوله.

أهدهـــد خبِّرهـــا بـــأني متـــيَّم أســـير هواهـــا غـــارق فـــي عـــذابها

أهدهـــد قـــل إنـــي أفـــيض ندامـــة علـــى كـــل شـــيئ فـــي ســـبيل مآبهـــا

أهدهـــد خـــذ منـــي خطابـــا وألقـــه إليهـــا ولا ترجـــع إلـــيَّ بـــلا بهـــا[1]

[1] المصدر السابق، ص31

[2] المصدر نفسه، ص32

يطلب الشاعر من الهدهد أن ينقل إلى ملكة فؤاده، شغفه وولعه بها، وسعيه لوصالها بأي الطرق والوسائل، آمرا إياه بإلقاء خطاب كتب بمداد الحب والهيام، وأن لا يعود إلا بها، تماما كما فعل هدهد **سليمان عليه السلام** مع ملكة بلقيس.

ليواصل الشاعر رشفاته من القصص القرآنية التي تتوافق والأحداث العاصفة به رشفته من قصة هاروت وماروت أعظم سحرة العالم تتجلى في قصيدته المعونة بـ: "**رحلة احتضنت البؤس**" يقول فيها :

لما نظرت إلى عينيك مرتشفا مغازلا برحيق العينين مندفعا

نفث ثم عقدت السحر مردية قلبي الوديع الذي ماكان مدَّرعا

كأن سحرك من هاروت شعلته فهل تعلمت من هاروت ما صنعا[2]

فنظرته إلى محبوبته أسرته وقيدته بذاك الشعاع الصادر من عينيها، والمقتبس من سحر هاروت مرسلا للقارئ قمة ولعه، فعيون المهى سر ألمه، ودم قلبه مداد قلمه.

وفي قصيدة "**هذيان...الفرار من الضمير**" وظف الشاعر قصة **النبي موسى عليه السلام**، حين كان يتمشى مع أهله ليلا، وحين أبصر النار زاره الأمل فطلب من أهله المكوث في أماكنهم ريثما يعود بشعلة من تلك النار، بغية إنارة الطريق، قائلا :

فلم تكن شعلتي بالفهم موثقة ولم تعد شعلتي سهما من القبس[3]

شعلة الأمل التي رآها سيدنا موسى عليه الصلاة والسلام، هي نفسها التي التمسها الشاعر ليغير واقعه، لكن لا حياة لمن تنادي، ولا نهضة ترجى من قوم أموات، ولكنهم يتنفسون، فلم تعد شعلة الأمل داخله تقوي العزم فيه.

---

[1] المصدر السابق ، ص: 34

[2] المصدر نفسه، ص43

[3] المصدر نفسه، ص47

اتكأ شاعرنا على الأحاديث النبوية في تشكيل صوره الشعرية، وهذا ما ألبسها قوة المعنى، وبلاغة اللفظ، ودقة التصوير، نجده في قصيدة "**أحرف ذات دلالة**" قد استقى من قوله صلوات ربي عليه وسلامه:" **اغتنم خمسا قبل خمس، شبابك قبل هرمك، وصحتك قبل سقمك، وغناك قبل فقرك، وفراغك قبل شغلك وحياتك قبل موتك**"[1].

حيث قال:

إن البلاء إذا ما حل فاجعة تدري النفوس وما تبقي الأساطيلا

فأعمل لموتك قبل الفوت مجتهدا في صالح الفعل إخلاصا وتحصيلا

وتب إلى الله ولا تركن إلى سفه وعد الى الله تلقى منه تبجيلا[2]

فعلى المسلم أن يغتنم كل ثانية من ثواني الحياة ليتقرب فيها إلى البارئ تعالى فالمدوامة على فعل الخير تصبح جزءا من حياة الإنسان، والشباب إن أفل ضياؤه فلن ترى بريقه، شأنه شأن الصحة والثراء والفراغ، لأجل هذا يجب تجنب الندم والحسرة باستغلال نعم المولى تعالى.

الشاعر هنا لبس برنوس الناصح والداعية بدرر راقية ماتعة.

مع العبق النبوي دائما، يستحضر قول النبي عليه الصلاة والسلام، في قصيدته المعنونة "**بين اليأس والرجاء...ألف درجة**"، التي يرثي فيها الأقصى ويبكيه، واقفا حائرا متعجبا، متسائلا عن سبب إهمال القضية الفلسطينية، وتحجر الأفئدة، رغم أن أرض فلسطين دماء، والسماء رصاصية، والكهولة هناك تعذب، والبراءة تقتل، وحواء تغتصب

يقول في القصيدة:

لقد ضاق صدري بعدما كان مثلجا دليلي قصيدي خامل القصد في الرجا

[1] محمد بن عبد الله الحاكم، المستدرك على الصحيحين، دارالكتب العلمية، بيروت لبنان،ط2،ج4،2002 رقم الحديث 7846، ص341

[2] الحاج غلوج، ديوان سكون بأحرف صاخبة، ص79

ومافـك شـعري عقـدة الحـزن كلمـا بكيـت بنـي قـومي ببحـر مـن الشـجا

ألا كيـف هـان القـدس بـين شـعائري سـؤالي لنفسـي لـم أجـد لـه مخرجـا

أنـاديـك ياأقصـى، أنـاديـك باكيـا فقـد أصـبح التنكيـل دربـا ممنهجـا

تقاسـمك الأعـداء جهـرا وخفيـة فأضـحيت ملقـى بالـدماء مضـرجا

خضـعنا لصـيهون الـذي كـان تافهـا وقـد كـان فـي التـاريخ أعمـى وأعرجـا

وصـرنا غثـاء السـيل سـهما لأكـل ومـا نحـن إلا بحـر نفـتط تموجـا

تكالبـت الاقـوام إذ نحـن قصـعة علينـا لزامـا فـي النهـار وفـي الـدجى[1]

الحديث الذي استقى الشاعر منه قصيدته هذه هو قوله صل الله عليه وسلم :« يوشك أن تتداعى الأمم عليكم كما تداعى الأكلة إلى قصعتها»، فقال قائل: أومِن قلة نحن يومئذ؟ قال: «بل أنتم يومئذٍ كثير، ولكنكم غثاء كغثاء السيل، ولينزعن الله من صدور عدوكم المهابة منكم، وليقذفن في قلوبكم الوهن»، فقال قائل: يا رسول الله وما الوهن ؟ قال: «حب الدنيا، وكراهية الموت.» [2]

يخبرنا من لاينطق عن الهوى صلى الله عليه وسلم، بأنه سيأتي يوم على أمة التوحيد تكون ألعوبة في يد الأعداء نتيجة تعلقهم بالدنيا وانغماسهم في الملذات، وهاهو الشاعر **الحاج غلوج** يذكرنا بالحديث النبوي الشريف، وقد تجلت علاماته، فالأعداء من حدب وصوب متربصون بنا من كل النواحي، وحتى من داخل الأمة نفسها، حين زرعوا

[1] المصدر السابق، ص95، 96

[2] سليمان بن الاشغث ابي داود،السنن، دارالرسالة العالمية بيروت لبنان، ط1،ج6، 2009،رقم الحديث4297، ص355

دسّاسيهم المقنعين، ويرى أن الخروج من متاهة الضعف والجبن لن يكون إلا إذا اعتصمنا بحبل الله.

وفي القصيدة نفسها قال:

كأنّـا خـرافٌ فـي قطيـع بـلا حمـى ظللنـا طريـق الحـق لـيلا إذا سـجى

فلـم يبـق فينـا اليـوم للعـز طالـب ولـم يبـق فينـا اليـوم إلا ملجلجـا[1]

نتلمس من خلال هذه الأبيات حسرة الشاعر من الفرقة الحمقاء التي تجمعنا، فلكل منا وجهة هو موليه، مع الغياب التام لشريعة الإسلام الداعية للوحدة والتعاون، وجاءت أبيات الشاعر لتذكر الأمة بقول القائد الأعظم عليه الصلاة والسلام "**عليكم بالجماعة فإن الذئب ليأكل من الغنم القاصية[2]**. "

يدعو الشاعر **الحاج غلوج** إلى الوحدة والتآلف بين أبناء التوحيد وأحباب حبيب الله صل الله عليه وسلم.

كثيرة هي القصائد التي تذكرنا بأحاديث المصطفى، والتي زين الشاعر بها قريضه لتبعث في القلب روحا وتحيي الحنين إلى زمن البطولات والانتصار.

2/الموروث الثقافي

يتمتع الشاعر **الحاج غلوج** بثقافة واسعة في مجالات عديدة، حيثُ أخذ من كل شيء شيئا، فساير شعراء الجاهلية وتأثر بهم، من خلال الشكل الذي اتبعه في نظم القصائد كما اقتنص من شعراء مختلف العصور، ما أثرى صوره الشعرية ناهيك عن الأقاويل المأثورة، والحكم المنقولة، كما وظف شخصيات رمزية كانت أعلاما في مجالها.

في فاتحة ديوانه نلتمس قول الشاعر **محمد جواد البغدادي**، حين قال:

---

[1]- الحاج غلوج، المصدر السابق، ص 96

[2] - سليمان بن الاشعث أبي داود ،السنن، دارالرسالة العالمية، بيروت، لبنان، ط1،ج1، 2009،رقم الحديث547، ص410

فيطـــئ مـــا بـــي أحشـــائي مـــن النيـــران والوقـــد[1]

معاناة "**البغدادي**" في قصر الحب والغرام هي نفسها المرارة التي تذوقها شاعرنا، الأمر الذي دفعه لاتخاذه مصدرا يشكل منه صورته الشعرية التي يقول فيها:

بركـــان حبـــي تجلـــى رام تهلكنـــي فيـــالقلبي مـــن النيـــران والوقـــد[2]

كما أن شاعرنا استقى من نزار قباني ما وافق شعوره وعشقه، ومدى حزن الشاعر وتعلقه بمن هواها، يقول:

إنـــي غريـــق فـــي ظـــلام دامـــس يـــا مهلكـــي... إن الفـــؤاد تجنـــدلا

بمدينـــة الأحـــزان قـــافيتي بكـــت وصـــاحت بـــأعلى صـــوتها لا للـــبلا[3]

وقال نزار:

أدخلني حبك....سيدتي
مدن الاحزان
وأنا من قبلك لم أدخل
مدن الأحزان[4]

يستسقى الشاعر من الأمثال والحكم أيضا، ليشكل صوره الفنية الراقية ففي قصيدة **المستجير من الرمضاء بالنار** قال:

ووعـــدت قلبـــك أن أحبـــك مخلصـــا حتـــى أصـــير أعظمـــا نخـــرات

لكنـــي كالمســـتجير مـــن الجـــوى بجـــوى أشـــد ومفـــرج الكربـــات

---

[1]- محمد جواد عواد، ديوان محمد جواد عواد، مؤسسة المواهب، العراق، ط1، 1999، ص192

[2]- الحاج غلوج، ديوان سكون بأحرف صاخبة، ص: 13

[3]- المصدر نفسه، ص35

[4] نزار قباني، ديوان قصائد متوحشة، منشورات نزار قباني، سوريا، ط1، 1970ص30.40

عـــذبتني وقتلـــت قلبـــي بعـــدما أنقـــذتني مـــن زهـــرة الأمـــوات[1]

"كالمستجير من الرمضاء بالنار"[2] مثل عربي قديم، يقال في من أراد أن ينجو من محنة، فاستعان بمحنة أشد خطرا، الأمر نفسه عند شاعرنا **الحاج غلوج**، الذي وعد حبيبته بالحب الخالص النقي العفيف الطاهر، حتى يصير عظاما هشة، لكنه لم يوفق في مسعاه ليكون أسيرا في دولة الهوى.

نجد في قصيدة «**هذيان...الفرار من الضمير**"،إتكاء الشاعر على مثل عربي يقال فيمن أخلف وعده، وهو "**اخلف من عرقوب**" في قوله:

ـَـاوضُ العَقْـلَ أنْ يَـأْبَى مُحَـارَبَتِي ، نُوَثِّـقَ مِيثَـاقَـا بِـلَا نَكَـس

ـَيَنْكُـثُ العَقْـدَ كَـالعُرْقُوبِ صَـاحِبُهُ خُلْـفُ مَنْهَجُـهَ مِـنْ مَوْضَـعِ الأُسُـس[3]

عرقوب رجل معروف بنكث الوعد، الحال ذاته عند شاعرنا وهو يفاوض عقله، عسى أن يكون في صفه وبعد أن اتفقا على أمر واحد، نقض العقل ما وعد به بعد ميثاق بينهما.

للحِكم نصيب من الصور المشكلة للديوان، حيث نهل من الحكمة المعروفة "**العلم نور والجهل ظلام** "[4]، ليكّون صورته في قصيدة "**أقوى سلاح .....ومرآة مستقبل**"، حيث يقول:

يا سامع الأشعار هاك نصيحة العلم نور حياتنا يا من جهل[5]

---

[1]- الحاج غلوج، ديوان سكون بأحرف صاخبة، ص27

[2] أبوعبيد بن سلام، الأمثال ، دارالمأمون للتراث،دمشق، سوريا، ط1، 1980، ص87

[3] المصدر السابق، ص48

[4] فيصل صلاح الرشيدي، أخلاقيات العالم في صلته مع المتعلمينبين النظرية والتطبيق، مجلة الجامعة الاسمرية ، العدد25،2015،ص319،921

[5] المصدر السابق، ص87

فالعلم سراجنا ومنطلق تميزنا فهو جسر التقدم والازدهار، والشاعر يذكرنا بما قاله الأولون، مؤكدا أن العلم نور الحياة وبهجتها.

اتخذ الشاعر من التاريخ أيضا مصدرا لتشكيل صوره، من خلال توظيفه شخصيات وأحداثا متنوعة، **كصلاح الدين وأفلاطون وجالينوس.**

3-الطبيعة

استسقى الشاعر من محاسن الطبيعة وجمالها، واخضرار الأرض، والجبال، ومظاهر الكون المختلفة (االهلال، البدر، النهار، الليل...)، وكذا الظواهر الطبيعية (الزلازل البركان)، ليشكل صوره الشعرية، مع العلم أن استخدامه كل ما ذكرت كدلالات ورموز للحياة الإنسانية، فشاعرنا **الحاج غلوج** استوقفته الطبيعة بما فيها من ترانيم العصافير وتراتيل الطيور، والحمم البركانية التي يستلهم من دويها الغضب ومن تأثيرها الفاجعة.

شكل الشاعر صورته الشعرية انطلاقا من أحد الظواهر الطبيعية، وهو البركان، وما يرافقه من هيجان بصورة حبه العفيف القوي، الذي كاد أن يقتله كمدا وعشقا في قوله:

بركان حبي تجلى رام تهلكني فيالقلبي من النيران والوقد[1]

هنا تتجلى عاطفة الشاعر ورقة فؤاده وصدقه.

ويقول في القصيدة ذاتها:

سل القوافي سل الأوزان قاطبة سل البحـــور بمـــا تحتـــويه من وتـد

سل النجوم سل الأجرام في أفق سل الليالي الخوالي عن مدى سهدي[2]

الأبيات تُسمعنا صدى حب الشاعر، حين يطلب من القارئ أو السامع له، أن يسأل الجماد والأشياء المعنوية والمادية، لأنها شاهدة على عشقه، ففي زفيره وشهيقه يتذكرها.

[1] الحاج غلوج، ديوان سكون بأحرف صاخبة، ص: 13

[2] المصدر نفسه،ص14

فهو يسأل الأوزان والبحور، التي هي من أعمدة الشعر، ففي كل حرف يكتبه تجدها متربعة على عرش فؤاده، والجبال والنجوم والأجرام والليالي، هي العناصر المشكلة للحياة في إيحائية واضحة لا يشوبها الغموض، والكون بحجره، وإنسه، وجنه، وشجره، بجماده، والمتحرك فيه، على دراية تامة، بأن **جميل وقيس**، الذي يسكن الشاعر صادق صدوق العاطفة، مخلص، عفيف، طاهر، نقي، مبينا في الأبيات التي تليها أن الحب عذب في بدايته، عذاب في نهايته، وأن أجمل الحب وأنصعه، ذاك الذي قدّر له الوصل، ليستمر غيثه في درّ كل ما هو جميل، مستوحيا من الطبيعة ما يثري قصائده ويتحفها.

الشاعر **الحاج غلوج** ابن بيئته يتأثر بها، ويؤثر فيها، استعان بالطبيعة في كثير من القصائد مشكلا من بديع خلق الله صورا ممتعة، تحمل بين طياتها تجربة مفعمة، وكأّنه قد شاب بعدما شبَّ بين براثن الهوى، ومغازل الحياة ومراثيها، وكأن لسان حال شعره ينادي: "يا مدرك الثّارات أدرك ثارنا".

الخاتمة

الصورة الشعرية إذن، هي اللُّحَّة التي تتزين بها القصيدة، وتعتمد أساسا على سعة الخيال، وما تحتويه الملكة الثقافية الخاصة بالشاعر، فهي الوسيلة الأنسب ليمرر الشاعر آراءه وأفكاره، كما يدنو من المتلقي، فيتخذه شريكا عليما بأبجديات حياته، حين يهديه تجربته في مزهرية الصورة.

ذاك التنوع والاختلاف الذي استنشقنا عبيره المتناثر من مجمع النقاد حول الصورة يعود بالدرجة الأولى إلى اختلاف فلسفة كل مدرسة أدبية عن نظيراتها، الأمر الذي يوحي بأهميتها في العملية الإبداعية، وتأثيرها على ذاتية المتلقي، فهي روح الشعر وقلب القصيدة، فالكلمات الناصعة المتناسقة الفقيرة إلى جمالية الصورة أقل تأثيرا من تلك المشحونة بها، حيث أنها تعطي نفسا جديدا، كما أنها أهم وسيلة ينقل بها الشاعر تجربته ويعبر عن الجمال وما حواه من جماد ومتحرك.

ولقد تضمنت دراستنا المُعنونة ب"**أنماط الصورة الشعرية عند الحاج غلوج "ديوان سكون بأحرف صاخبة أنموذجا**" النتائج الأتية:

- ✓ مفهوم الصورة الشعرية عند العرب والغرب، يختلف من مدرسة إلى أخرى حسب فلسفة كل مذهب.
- ✓ انحصرت مصادر الصورة عند صاحب الديوان في مخزونه الديني والثقافي وكذا الطبيعة.
- ✓ أسهب الشاعر في استعماله للتشبيه متأثرا بالقدامى، حيث تجلت الصور التشبيهية أكثر من الاستعارية.
- ✓ جلّ الصور الشعرية في الديوان جامعة للمتباعدات، حيثُ صنع علاقة بين الحسي والمعنوي واستنطق الجماد.
- ✓ قصائد **الحاج غلوج** متنوعة الأغراض، من غزل إلى هجاء، مرورا بالمدح والفخر، وصولا إلى الوصف، كما تتميز قصائد شاعرنا بالنفس الطويل الذي يخشاه جل الشعراء

- ✓ الاستعارة في هذا الديوان مستوحاة من واقع الشاعر فأغلبها من الطبيعة.
- ✓ الأنا الذاتية والإسلامية تتمركز بشكل واضح وكثيف في الديوان، وهذا يعود إلى كون الشاعر صوتا لأمته وقضايا مجتمعه.
- ✓ الصورة الأسطورية هي أقل الصور حضورا في الديوان.
- ✓ سعة خيال الشاعر وقدرته الفائقة في صياغة المعاني كما يريد، ألبست ديوانه تاج التميز والتفرد.
- ✓ تداخل الصور فيما بينها، إذ وجدنا في بيت واحد أكثر من صورة.
- ✓ إن الصورة الشعرية عند الشاعر **الحاج غلوج** غنية بالمؤشرات الاجتماعية والدينية والثقافية والإيدلوجية، وهذا ما مكننا من الوقوف على جوانب مهمة من حياة شاعرنا المدثرة بالعلم الشرعي، المشبعة بالأدب القديم وكل جيد من الشعر.
- ✓ نسج الديوان على إحدى عشرا بحرا.

لا يمكن أن نجزم أن هذه الدراسة أوفت الشاعر حقه، أو أنها وفقت في استخراج كل الصور وما يتعلق بها، لكن يمكن القول أنها فتحت باب البحث في هذا المجال بديوان **الحاج غلوج**، فهذا الديوان يستحق أن يكون نكهة الدراسات النقدية والأدبية.

والله من وراء القصد

الملحق

التعريف بالشاعر:

هو الحاج غلوج بن صالح، ولد في 30 جويلية 1990، بدائرة أولاد رشاش ولاية خنشلة من أب شاوي نموشي وأم عربية نايلية، ألج إلى المدرسة القرآنية قبل دخوله إلى المدارس الحكومية، فحفظ من القرآن ماتيسر له، تلقى تعليمه بابتدائية "**معوش غقال**" و"**عبد الرحمان بسباس**"، حيث بسط سيطرته على المراتب الأولى، وبعد حصوله على شهادة التعليم الابتدائي انتقل إلى إكمالية "**سعدواي علي**"، وهناك برز الشاعر داخله وطفا المبدع الذي يسكنه، تحصل على شهادة التعليم الأساسي في الموسم الدراسي: 2005/2004 بدرجة تهنئة، وهذا ما أهله ليكون تلميذا متخصصا في العلوم التجريبية بثانوية العقيد "**الحاج لخضر**" بمسقط رأسه.

درس بجامعة "**عباس لغرور**"، كلية العلوم التكنولوجية، ليهيمن كعادته على المرتبة الأولى لسنوات ثلاث، توجت بشهادة ليسانس عام 2011 نظام **LMD** تخصص هندسة المواد، دعم حياته الدراسية بشهادة ماستر في التخصص نفسه متزأسا دفعته، مفتكا بهذا منصب دكتوراه، التي ناقشها عام 2018 وتحصل على تقدير "مشرف جدا".

حاز على شهادة مهندس دولة، تخصص الصيانة الميكانيكية من المعهد الوطني للبترول، عام 2017/2015 كما حاز على الشهادة ذاتها عام 2016/2015 من المعهد الفرنسي للبترول.

عمل كأستاذ في مادة الرياضيات خلال 2015/2012 بمتوسطة "**علي سعدواي**" و"**أحمد بوسالم**" بزوي، يشتغل حاليا مهندس دولة في الصيانة الميكانيكية بشركة سونطراك. *

ولأنه سني العقيدة سلفي المنهج عظ بنواجذه على الأقوال المأثورة لصحابة الرسول _عليه الصلاة والسلام – متخذا من قول الإمام علي رضي الله عنه "خذ كل شيء عن

*حوار مع الشاعر الحاج غلوج، يوم 24-04-2018

شيء وخذ شيئا عن كل شيء"، مبدأ في حياته الأمر الذي جعل منه مستشار الجميع في مجالات علمية مختلفة، ليكون بهذا بوصلة التميز، ومهندس الكلمات، وطريقا لمن أراد أن يغازل النجاح .

نشاطه العلمي:

- ✓ نشر للحاج غلوج جملة من المقالات في مجلات عالمية علمية محكمة.
- ✓ شارك في ملتقى دولي بواد سوف 2006.
- ✓ كرم كأحسن أستاذ في دورة تكوينية مرتين على التوالي من طرف مفتش التربية والتعليم لمادة الرياضيات لمديرية التربية بولاية خنشلة .
- ✓ عضو باحث في مخبر جامعة خنشلة من 2013إلى يومنا هذا
- ✓ عضو باحث في مخبر جامعة تبسة من 2013إلى يومنا هذا
- ✓ عضو في مشروع علمي بجامعة تبسة من 2019/2016
- ✓ عضو في مشروع علمي بجامعة خنشلة من 2014*

نشاطه الأدبي:

- ✓ كاتب سيناريو مسرحيات كوميدية، تربوية درامية تعليمية ثقافية مدرسية.
- ✓ حائز على جائزة ولائية، في مسابقة النشطات المدرسية، عن مسرحيته "**سوق عكاظ**".
- ✓ افتك المرتبة الأولى، لأحسن أنشودة مدرسية، ملحنا ومخرجا.
- ✓ عضو في العديد من المجموعات والمنتديات بمواقع التواصل الإجتماعي
- ✓ رابطة شعراء العرب لصاحبها الشاعر "**محمد البياسي**".
- ✓ نخبة شعراء العرب لصاحبها "**براء بربور**" وفي هذه المجموعة، منحت له عضوية في مجلس الإدارة، لعام 2016 ناقدا ومحررا.

- ✓ صاحب فقرة، "**شحذ المواهب والهمم في خير من نطق الكلم**"، في ذات المجموعة.
- ✓ اتحاد نجوم شعراء العرب لصاحبها الدكتور "**علي ربيع**"، وفي هذه المجموعة شارك في ديوان إلكتروني "**بوح الوطن**"، كما نشر العديد من القصائد نشرا إلكترونيا
- ✓ ليوان شعراء العرب لصاحبه الشاعر "**عبد اللطيف عبد القادر**" ونشر سرب من القصائد في صفحتهم الإلكترونية.
- ✓ ديوان القرطاس والقلم لصاحبتها "**لينا محمود**" *

وتجدر الإشارة إلى أن كل هذه المجموعات الإلكترونية، معتمدة وتملك دورا للنشر الورقي.

الجوائز الأدبية:

رغم تخصصه العلمي وصغر سنه إلا أنه افتك، وبكل جدارة واستحقاق، وسام التقدير والاحترام وألبس تاج التميز والإبداع، نافس كبار الشعراء من الوطن الكبير، في مسابقات شعرية مختلفة، ومن بين الأوسمة التي افتكها نذكر:

- ✓ وسام البلاغة للجرجاني.
- ✓ وسام التميز
- ✓ الوسام الذهبي عن قصيدته "**الهدهد**" التي صنفت كمعلقة بالمعايير المعاصرة لها
- ✓ شارك في مسابقة شاعر الرسول عليه الصلاة والسلام وتأهل من المرحلة الأولى.
- ✓ له ديوان معنون **ب"سكون بأحرف صاخبة"** صدر عام 2017عن دار الشاطئ للنشر والتوزيع
- ✓ له قيد الطبع ديوان موسوم ب "**لها أكتب**".
- ✓ له العديد من القصائد ـ ما يفوق المئة على شكل مخطوط

* حاوره: الطالب سماعيل كزيز، منزل الشاعر، 24-04-2018

- ✓ شارك في العديد من الأمسيات الأدبية على مستوى الجامعات ودور الثقافة.
- ✓ شارك في الملتقى الوطني للكتاب بديوانه "**سكون بأحرف صاخبة**".

وأكد لنا من خلال الحوار الذي أجري معه يوم 24-04-2018 أنه بصدد تأليف مشاريع أدبية مختلفة*.

مفهوم الشعر عند الشاعر

بدأت رحلة الشاعر الحاج غلوج في عالم الأبداع، حين تجاوز العقد الأول من عمره بخمس سنوات (شعر موزن مقفى)، فكانت أول قصيدة أرسلتها أناملة، حين كان تلميذا في السنة التاسعة أساسي بموضوع يصف الصحراء، لتكون البيداء الآن هي واد عبقر الشاعر.

يتبلور مفهوم للشعر عنده "**كيان قائم بذاته له باب لا يدخله، إلا الذي يعي ماهيته الأساسية** "[1]

استقبلنا الشاعر بصدر رحب وحفاوة كبيرة في منزله بزوي، مجتمعين على مائدة ضيافته متبادلين أطراف الحديث، مجيبا على مختلف أسئلتنا.

في خضم سؤالنا عن الحركة الشعرية في الجزائر قال: "الشعر في الجزائر عبارة عن رد فعل لما يلقاه الشعراء الجزائريون بصفة خاصة، وشعراء المغرب الكبير بصفة عامة من حساسية المشرق العربي، لكي يثبتوا للمشرق العربي وللعالم أن الشعر الجزائري أصيل كأصالة الأرض"[2].

سألناه عن الشعراء الجزائريين، الذين يرى أنهم قد أجادوا الشعر وأحسنوا تأليفه، ذكر لنا الشاعر القدير "**محمد جربوعة**" و"**أحمد العماري**" و"**رمضان بونكارو**"، و"**رابعة العدوية بدري**" و"**جمال الرميلي**" وغيرهم.

---

* حوار مع الشاعر، بيته، 24-04-2018 بزوي خنشلة

[1] الحاج غلوج ، حواره سماعيل كزيز، محمد الشريف ميرة، 24-04-2018، زوي خنشلة

[2] الحاج غلوج ، حواره سماعيل كزيز، محمد الشريف ميرة، 24-04-2018، زوي خنشلة

اتصلنا بالشاعر "**الحاج غلوج**" عبر مواقع التواصل الاجتماعي، وسألناه عن محل الرواية، هذا الجنس الأدبي الذي فرض نفسه على الساحة من اهتمام الشاعر فأجاب: "الرواية في حقيقة الأمر لست مهتما بها كثيرا لكنني متذوق لها ككل الأصناف الأدبية الأخرى الحديثة ولكن اهتمامي الأكبر يكمن في الشعر، والشعر، والشعر".

وكان آخر سؤال موجه له عن نصيحة يقدمها لأهل القلم المبتدئين أجاب:

"أن يكثروا المطالعة والمراجعة بجد ومثابرة، ولتكن نيتهم في ذلك أن ما طالعوه وتعلموه سوف يتم عرض كتاباتهم على الأدب والتذوق، فلتكن مطالعتهم جيدة لتكون كتاباتهم أجود".

"**الحاج غلوج**" شاعر شاب خلوق يروض الحرف كيفما شاء، ويجعل من الجماد متحركا ذو ثقافة واسعة متنوعة، يعشق الأدب عشقه للحياة، إنه رمز من رموز الإبداع في الوطن الكبير، صوت لامته لدينه لقضيته لعواطفه

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم بروايتي: -حفص عن عاصم.

- ورش عن نافع.

أولا: المصدر:

1. الحاج غلوج ديوان سكون بأحرف صاخبة، دار ابن الشاطئ للنشر والتوزيع، جيجل، ط1، 2017.

ثانيا: المراجع العربية

2. أحمد الدهان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار طلاس، دمشق، ط1، 1986.

3. أحمد المطلوب، فنون البلاغة: البيان والبديع، (ن، إ)، دار البحوث العلمية، الكويت، 1975

4. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.

5. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

6. الجاحظ، الحيوان، ت عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ج3، 1979.

7. حازم القرطاجني، منهج البلغاء و سراج الأدباء، ت محمد الحبيب بن خوخة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.

8. حسن طبل، الصورة في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان، المنصورة، القاهرة، ط1، 2005.

9. زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، دار الجيل، القاهرة، ط2،

محمود بن عمر الزمخشري، الكشاف، تعليق: خليل مأمون، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2009

10. ساسي عساف، الصورة الشعرية و أنماطها عند أبي نواس، المؤسسة الجامعية بيروت، لبنان، ط1، (د، ت)

11. سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، القاهرة، ط17، 2004.

12. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة الإيحائية و السلبيات، عالم المعرفة، الكويت، 2005.

13. شكري غالي، شعرنا الحديث إلى أين ؟، دار الأفاق الجديدة ط2، 1978.

صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير عند السيد قطب، دار الفاروق عمان، الأردن، ط1، 2016، ص25

14. عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، إتحاد الكتاب الجزائريين، ط1 2003

15. عبد السلام المساوي، الصورة الشعرية في البلاغة الحديثة، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، عدد 344 1992

16. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة، الرياض، ط1، 1984.

17. عبد القادر قط، الإتجاه الوجداني ف الشعر العربي المعاصر، دار النهضة، ط، 1981

18. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، في علم البيان، ت:عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط$_1$2001

19. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ت عبد الكريم هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت ط4، 2001.

20. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت محمود محمد شاكر، مكتبة الجناحي، مصر، ط2، 1989.

21. عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه و ظواهره الفنية)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1978.

22. عهود عبد الوحيد العيكلي، الصورة عند ذي رمة، دار الصفاء للنشر و التوزيع عمان، ط1، 2010

23. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ت كمال الدين مصطفى، مطبعة السعادة، القاهرة، 1963.

24. القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، ج15 دار الكتب القاهرة، ط2، 1965.

25. كمال حسين البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، المجمع العلمي العراقي، العراق، 1987 ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، ت:سامي بن محمد العلامة ج7، دار طيبة السعودية، ط2، 1999.

26. محمد حسين عبد الله، الصورة و التيار الشعري، دار المعارف، مصرط1 (د، ت).

27. محمد علي ذياب، الصورة الفنية في شعر الشماخ، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2002،

28. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، القاهرة، ط1، 1997.

29. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984.

30. نعيم اليافي، الصورة في القصيدة العربية المعاصرة، القاهرة-

31. هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل خاوي، دار الكتب، أبو ظبي، ط1، 2010

32. أبو هلال العسكري، الصناعتين، دار إحياء الكتب العربية، مصر ط3، 1952 .

33. إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت،

34. وحيد صبحي كباية، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الأفعال و الحسن، منشورات إتحاد كتاب العرب، ط1996

35. الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي و البلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 1990.

36. ياسمين عبد الناصر، الرمزية الدينية، زهراء الشرق، القاهرة، (ط1)، 2006،

ثالثا: المراجع المترجمة:

37. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي محمد العمري، دار طوقبال للنشر، الدار البيضاء،

رابعا: المعاجم والقواميس:

38. إبراهيم المذكور، المعجم الوجيز، دار السندسية، مصر، ط1، 1980.

39. إبراهيم حسن الزيات، المعجم الوسيط، دار السندسية، إسطنبول، ط1، 1989 .

40. ابن منظور، لسان العرب، مجلد الرابع، دار صادر، بيروت، ط1، 1987م.

41. محمد مرتضى الحسين الزبيدي، تاج العروس، ت علي هلالي، ج3، مطبعة حكومية، الكويت.

42. مجدي وهيبة، معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت، (د، ط)، 1974.

خامسا: الرسائل الجامعية:

43. أسامة محمد مصطفى القطاوي، الصورة الشعرية عند تميم البرغوثي، (مذكرة ماجستير)، 2017، الجامعة الإسلامية، غزة

44. رابح ملوك، الصورة الشعرية عند الماغوط (مذكرة ماجستير)، (د.ت)جامعة الجزائر.

سادسا: الدَّواوين الشّعرية:

45. أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، دار الطبع، الجزائر، ط1، 1985.

46. أحمد شنة، من القصيدة إلى المسدس، منشورات هديل، الجزائر،ط1 ، 2000.

47. حمد جواد عواد، ديوان محمد جواد عواد، مؤسسة المواهب، العراق، ط1، 1999.

48. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006.

49. مصطفى دحية، اصطلاح الوهم، الجمعية الوطنية للمبدعين، الجزائر، ط1 ، 1993.

50. مفدي زكريا، اللهب المقدس، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2009.

51. نزار قباني، ديوان قصائد متوحشة، منشورات نزار قباني، سوريا، ط1، 1970.

سابعا: كتب الأحاديث النبوية:

52. سليمان بن الأشعث ابي داود، السنن، دار الرسالة العالمية بيروت لبنان، ط1،ج6، 2009.

53. محمد بن عبد الله الحاكم، المستدرك على الصحيحين، دارالكتب العلمية، بيروت لبنان،ط2،ج4،2002.

فهرس
الموضوعات

إهداء

شكر وعرفان

مقدمة.....أ-هـــ

مدخل: لمحة عن الشعر الجزائري

شعر الثورة.....07

شعر ما بعد الثورة.....09

شعر الألفية.....12.

الفصل الأول: ماهية الصورة

المبحث الاول: الصورة المفهوم والمصطلح.

الصورة لغة.....14

الصورة في الاصطلاح.....17

المبحث الثاني: الصورة عند العرب.

الصورة في النقد القديم 20

الصورة في النقد الحديث والمعاصر.....26

أهم الفروق بين النقد القديم والنقد الحديث والمعاصر حول مفهوم الصورة.....29

المبحث الثالث: الصورة عند الغرب .

الصورة عند الغرب.....31

اهمية الصورة.....36

الفصل الثاني انماط الصورة الشعرية في ديوان سكون بأحرف صاخبة

وقفة عند عتبة العنوان.....41

المبحث الاول: أنماط الصورة عند صاحب الديوان .

1/الصورة من منظور بلاغي.....42

2/الصورة من منظور نقدي.....57

المبحث الثاني: مصادر الصورة عند صاحب الديوان..

الموروث الديني.....74

الموروث الثقافي.....81

الطبيعة.....84

خاتمة.....87

ملحق.....90

قائمة المصادر والمراجع.....96

فِهرس الموضوعات.

الملخص

تتكون الدراسة المُعنونة بـ"**أنماط الصورة عند الحاج غلوج، ديوان سكون بأحرف صاخبة أنموذجا**" من مدخل ومقدمة وفصلين أحدهما نظري والأخر تطبيقي، إضافة الى خاتمة وملحق عن حياة الشاعر، المقدمة بمثابة توضيح لأهم دوافع الدراسة، تلاها مدخل حامل لأهم محطات الشعر الجزائري، في حين بّين الفصل النظري إشكالية مصطلح الصورة وتعدد المفاهيم حولها، ليكشف الفصل التطبيقي اللثام عن أنماط الصورة في الديوان والمصادر المستسقى منها، أما خاتمة البحث فعرضت أهم النتائج المتوصل إليها، ليخبرنا بعد كل هذا الملحق عن شخصية الشاعر وأهم إنجازاته ، والدراسة تّمت اعتمادا على المنهج التكاملي.

Abstract

This current study that is about "**Pictures Patterns of GHELLOUDJ Elhadj, the Court of Silence with a Noisy Letters Model**" consists from an introduction and two parts; one is theoretical and the other is practical, in addition to the conclusion and some information about the author's life. The introduction is put to explain the most important objectives of the research, Followed by a pregnant entrance to the most important Algerian poetry stations. The theoretical part presented the problematic issue of the Image term, and its multiple-concepts , while the practical part come to unveils the picture patterns in the court and the references we derived from. While, the conclusion showed the most results founded. The appendix tells us the purpose of knowing the personal carrier of the author and his main achievements and the study was based on the **constructed approach**.